

Le arti a dialogo
Medaglie e medaglisti tra Quattro e Settecento

a cura di
Lucia Simonato

Indice

Introduzione
Lucia Simonato

Monete e medaglie nella decorazione. Note brevi in margine a una lunga storia
Marco Collareta

Bronzo e medaglie nella Siena del tardo Quattrocento: artefici e committenti
Gabriele Fattorini

The Medallic Event
Michael W. Cole

«Lavora in zecha di conio»: Camelio, le oselle e la circolazione di temi e stili dentro e fuori la Serenissima nel primo Cinquecento
Giulia Zaccariotto

«Il modo di far medaglie per stampare in acciaio, e così il modo dello stampar monete». Appunti di tecnica sugli scritti di Benvenuto Cellini
Rosa Maria Villani

L'altra antichità di Francesco da Sangallo: due medaglie di fondazione nella Firenze di Cosimo I
Dario Donetti

Marco Mantova Benavides e le medaglie: tracce di una collezione e appunti dal Gymnasium (1568) su Giovanni da Cavino
Marcello Calogero

Ludovico Leoni ritrattista tra Padova e Roma
Maria Cristina Terzaghi

The Papal Medals of Santa Maria Maggiore, 1605-1741
Steven F. Ostrow

Some Thoughts on Foundation Medals
Jennifer Montagu

Georg Schweigger, Medailleur? Voraussetzungen und Wirkung der Porträtmedaillons
des Nürnberger Bildhauers
Carolin Ott

Giovanni Martino Hamerani: artista e collezionista
Lucia Simonato

Soldani in Paris (1682)
Dimitrios Zikos

Un disegno di Edme Bouchardon e le mire filofrancesi di Nicolas Vleughels:
Ferdinand de Saint-Urbain e Ottone Hamerani al servizio di Clemente XII
Anne-Lise Desmas

APPENDICE DOCUMENTARIA
A CURA DI LUCIA SIMONATO

Documento I. Inventario dei beni in morte di Giovanni Martino Hamerani (1705)
Documento II. Vincenzo Morotti, Memoria istorica della vita di Ferdinando
Sant'Urbanj lorenese

INTRODUZIONE

Lucia Simonato

Il tema di questo libro non sono le *medaglie*. Non nel senso di uno studio delle medaglie come di una categoria di oggetti ‘a parte’ della storia dell’arte. Come già in occasione del convegno internazionale svoltosi alla Scuola Normale Superiore nel dicembre del 2011, che ha costituito la prima officina di questa pubblicazione (completata poi dai contributi di alcuni studiosi, che a quelle giornate non avevano preso parte: Marcello Calogero, Michael W. Cole, Anne-Lise Desmas, Giulia Zaccariotto), il tema che si desidera affrontare in questo libro è il *dialogo, durante l’età moderna, tra le medaglie e le altre arti*: dai nessi biografici alla fortuna visiva, dalla tecnica al problema dell’autografia, dall’apprezzamento dei committenti alla circolazione degli stili. Non sono mancati, soprattutto negli ultimi decenni, preziosi saggi critici scritti da storici dell’arte, nei quali le medaglie sono state studiate (al di là di un mero interesse iconografico) innanzitutto come oggetti contestualizzati nel sistema delle arti, né allo stesso modo sono mancati convegni (fin da quello di Washington nel 1984) e mostre (mi riferisco in particolare alla recente esposizione sulla medaglistica tedesca rinascimentale ospitata tra Monaco, Vienna e Dresda), dove anche a questo dialogo è stato dedicato spazio. Rimane però l’impressione che si tratti di una sfida ancora aperta, anche perché le medaglie sono oggetti sui quali pesa, soprattutto in Italia, l’aggravante di non essere stati (quasi per nulla) coinvolti nella ‘storia dell’arte ufficiale’ da parte di quanti hanno contribuito nell’ultimo secolo a fondare la moderna disciplina: escluse (ed escludibili, quindi) ancora oggi da quelle coordinate alte, alle quali da storici dell’arte sembra più appropriato dedicarsi.

D’altra parte, il rapporto tra studi storico-artistici e medaglie è sempre stato complesso (e non solo oggi), perché, se si esclude il momento felicissimo delle due edizioni vasariane e di poche altre vicende letterarie, gli episodi di fruizione più rilevanti, goduti in età moderna da questi oggetti, non sono (esplicitamente) corsi lungo i binari dell’apprezzamento estetico, comuni ad altre creazioni artistiche, quanto piuttosto per scritti, stampe e forme di collezionismo tesi a valorizzare le loro qualità di comunicazione, documentazione ed erudizione: episodi culminanti, tra Sei e Settecento, in storie metalliche nelle quali l’importanza del singolo esemplare cedeva senza appello davanti alle esigenze tipologiche ed iconografiche della serie, così come il ruolo creativo del medaglista finiva per apparire di assoluto secondo piano davanti all’importanza storica del soggetto rappresentato. Il sapere visualizzato dell’età barocca non si limitò a creare oggetti seriali, ma ‘serializzò’ anche oggetti di epoche precedenti, forzando in medaglieri, ordinati per temi e non per artisti, produzioni metalliche spesso diversissime tra loro per materia, tecnica, cronologia, occasioni di realizzazione.

E nell'Ottocento, ovvero in un momento in cui si tornò (con Johann Wolfgang von Goethe e Leopoldo Cicognara) a guardare alle medaglie nuovamente in modo esplicito come ad 'oggetti d'arte', le modalità di fruizione ormai consolidate nei secoli precedenti suggerirono (o meglio imposero) la via di una storia artistica autoreferenziale, concentrata su un genere presentato come concluso in sé, senza nessi con la più ufficiale storia della pittura, scultura ed architettura. Il divario, peraltro, non diminuì quando, sullo sfondo del nuovo apprezzamento per le arti industriali, la più agguerrita *connoisseurship* di fine secolo si mise all'opera (da Julius Friedländer a Aloïss Heiss, da Alfred Armand a Georg Habich), accentrando le proprie attenzioni soprattutto sulla medaglistica fusa del Quattrocento: emblema di un Rinascimento trasportabile, da grandi musei tedeschi e transoceanici, assunta a simbolo di un'intera civiltà per un rapporto, più intuito che dimostrato, con l'Antico, e per un visibile culto dell'individuo. A ben guardare, però, si trattava di una produzione metallica fusa, che era stata quasi completamente taciuta da Vasari e con pochissimi addentellati autoriali rispetto alla storia dell'arte quattrocentesca già nota: un nuovo mondo, abitato da dilettanti, pittori senza quadri, medaglisti responsabili di *corpora* esigui, scuole e seguaci, opere ancora senza nomi, nomi ancora senza vita. In altri termini, non un contributo alla storia dell'arte, ma una vicenda, per quanto importante, presentata in parallelo e non integrata. Una produzione medaglistica particolare, ma largamente considerata ancora oggi 'la produzione medaglistica *tout court*'.

Rispetto a questa tradizione di studi, che venne coronata nel 1930 dall'ancora imprescindibile *Corpus* sovra-museale di George Francis Hill (e in date più recenti aggiornata fino alla fine del Cinquecento dal non meno fondamentale repertorio di Philip Attwood), è appena il caso di ricordare infatti come ad oggi non esistano strumenti scientifici altrettanto validi per la medaglistica sei e settecentesca, come solo pochissimi ambiti (ad esempio, la produzione pontificia) siano stati oggetto di approfondimenti specifici, e come addirittura solo rari musei abbiano pubblicato cataloghi esaustivi del proprio patrimonio, soprattutto per le cronologie più tarde. Le lacune di informazione sui protagonisti, ad esempio, della grande stagione della medaglia barocca sono ancora larghissime, così come non c'è un repertorio che ci assicuri senza dubbi se un personaggio, vissuto tra Sei e Settecento, abbia goduto o meno in vita dell'onore di essere stato celebrato in una medaglia. E se l'importante opera di schedatura *on line* ora in corso presso diverse istituzioni museali (British Museum, Staatliche Museen zu Berlin, Victoria and Albert, Metropolitan Museum, National Gallery di Washington, Museo civico archeologico di Bologna) ha iniziato ad offrire finalmente un accesso più comodo a questi oggetti, è necessario però sottolineare quanto la verifica *de visu* sugli originali resti in ogni caso una tappa imprescindibile della loro conoscenza. La medaglia deve essere presa in mano, non solo per capirne la reale datazione (distinguendo tra prime

fusioni e rifusioni successive, o tra coniazioni di diverse epoche, per quanto generate sempre dalle stesse matrici), ma anche per verificare come sono state concepite le modulazioni di piano al suo interno, per rintracciare le rifiniture condotte direttamente dall'artista a bulino sul singolo esemplare fuso, per gustare i dettagli narrativi quasi impercettibili ad occhio nudo di certe tarde produzioni coniate. Una necessaria conoscenza *de visu*, che spiega ampiamente come tra gli storici dell'arte che si sono occupati di medaglie il primo posto spetti ancora agli 'uomini dei musei', da Wilhelm von Bode in avanti.

Pur nella disparità di strumenti a disposizione e nella difficoltà di studio che ancora questi oggetti mostrano, si è preferito d'altra parte, organizzando il presente volume, mantenere ampio l'orizzonte d'indagine, tanto da un punto di vista cronologico, prendendo in considerazione tutta l'età moderna, quanto geografico, ponendo l'accento prevalentemente sulla realtà italiana, non senza però aperture anche su altri paesi europei. Non c'è stata alcuna pretesa di sistematicità o esaustività nella scelta dei temi, ma solo il tentativo di individuare alcuni nuclei problematici, che ci sono sembrati particolarmente significativi per illustrare aspetti del dialogo tra le medaglie e le altre arti, provando al contempo anche a mettere in luce la complessa poliedricità di questa produzione metallica: una poliedricità rilevabile addirittura, in certi casi, nell'assolvimento di una medesima funzione (Montagu), ma sistematicamente appiattita dagli strumenti, come i cataloghi museali, che più di frequente sono stati fino ad oggi adoperati per pubblicare le medaglie. Il caso della Padova di medio Cinquecento è illuminante, se solo si prendono in considerazione quanti tipi diversi di esemplari vi vennero prodotti (Calogero, Terzaghi): le medaglie coniate da Cavino innanzitutto, grazie alle quali la Modernità finiva per misurare se stessa nel confronto con l'Antico; le medaglie di restituzione fuse negli stessi anni con le effigi dei signori trecenteschi di Padova, di grande modulo, che ammiccavano ad una medaglistica quattrocentesca evidentemente percepita nel medio/tardo Cinquecento come adatta a rappresentare un'età di mezzo, né antica né moderna, offrendo così un contraltare visivo importante ai silenzi vasariani; ed infine i ritrattini realizzati in piombo da Ludovico Leoni, che rimandavano ad una tradizione di lunga data e tipicamente padovana, stando almeno ad una lettera del 1459 spedita da uno studente universitario tedesco di stanza nella città veneta al padre in Germania, con l'annuncio del prossimo invio di «ymagines naturales et in plumbo elaboratas preceptorum meorum». In altri termini: un tassello importante della storia del ritratto che, innestato su una tradizione locale, avrebbe trovato piena espressione nella Roma caravaggesca, passando attraverso le medaglie e ad una naturale trasmissione da padre a figlio di conoscenze artistiche.

La dialettica delle tecniche è un filo rosso utile da seguire per abordare e contestualizzare una produzione metallica che sembra di fatto sfuggire ancora a definizioni soddisfacenti. Tanto

appaiono diverse le occorrenze della medaglia fusa, quanti sono gli ambiti della sua realizzazione che possono essere considerati, come già solo suggeriscono alcuni esempi: quella che fiorì a Siena nel tardo Quattrocento, perché a Siena si lavorava il bronzo, come aveva insegnato Donatello (Fattorini); o quella che si fuse a Firenze, in pieno Cinquecento, per affermare un modello alternativo (e toscano) di 'antichità', che avrebbe trovato echi precisi tanto in architettura quanto in scultura (Donetti); o quella che permise nel Seicento romano di elaborare ritratti pontifici particolarmente raffinati, finendo per offrirsi come un contrappunto autoriale al progredire incalzante delle serie metalliche papali coniate, e forse anche come un'anticipazione di opere, sempre in metallo ma a tutto tondo, più prestigiose (Ostrow). La medaglia coniatata, generata nelle officine di zecca tanto veneziane quanto romane, ricche non meno di stimoli stilistici che tecnici (Zaccariotto), e celebrata da Vasari e Cellini (Villani), può invece sollecitare ancora approcci problematici in merito ad alcuni aspetti non secondari della sua produzione, soprattutto tarda: dal complesso intreccio delle collaborazioni (e rivalità) tra gli artisti che spesso ne sottese la genesi (Desmas), al prestigio sociale dei medaglisti che, ad esempio, nonostante i silenzi della letteratura artistica sei e settecentesca, appare essere stato, ad una verifica documentaria, di primissimo piano e proprio all'interno dei più tradizionali circuiti artistici cittadini (Simonato).

Nello studiare le medaglie ci si trova davanti ad oggetti di una meravigliosa duttilità, che costantemente tra Quattro e Settecento coinvolsero nella propria creazione artisti e committenti di prim'ordine, non solo per quanto riguardò le scelte iconografiche, ma in alcuni casi addirittura tecniche (Zikos). Linguaggio di comunicazione privilegiato dell'età moderna, dalle valenze enciclopediche e dalle capacità informative straordinarie, la medaglia seppe accogliere e diffondere, già dai suoi esordi, tematiche che fino al quarto decennio del Quattrocento erano state proprie di altri *media*, quali ad esempio i sigilli (come avrebbe dimostrato, in relazione all'architettura, in questa sede il contributo di Howard Burns che, cresciuto nel corso dell'elaborazione, verrà invece pubblicato a parte, come volume monografico). Questi oggetti registrarono inoltre nelle proprie oscillazioni espressive una tale varietà di soluzioni plastiche, che sorprende come ancora oggi non ci siano stati tentativi per scrivere una sistematica storia del rilievo medaglistico, rispetto alla quale non mancarono momenti di importante tangenza con la storia della scultura *tout court*, stando almeno alle osservazioni vasariane e alle prescrizioni berniniane.

Ma proprio quando, riportando con vigore le medaglie di volta in volta all'interno dei contesti artistici nei quali sono state generate, sembra di aver raggiunto un punto fermo, la «vocazione» di questi oggetti «a far parte di una serie» (Collareta), che è cosa diversa rispetto a quella fruizione seriale *ex post* a cui oggi siamo costretti dalla loro collocazione nei medaglieri, emerge come un elemento che non deve essere tralasciato. Innanzitutto, perché si tratta di una vocazione spesso

intimamente connessa con la loro genesi e non solo con la loro successiva recezione, come esemplificano in questo volume alcuni casi di medaglie ‘politiche’ tardo quattrocentesche e di primo Cinquecento, che furono create in un imprescindibile dialogo reciproco (Cole), ben prima che si imponesse un collezionismo di settore grazie al quale, soprattutto tra Sei e Settecento, gli echeggiamenti da un esemplare all’altro divennero ovviamente frequentissimi. Inoltre, è proprio sul terreno della serialità che altre produzioni artistiche moderne (nella decorazione, ma non solo) hanno trovato l’occasione di un dialogo privilegiato con la medaglistica, in alcuni casi, come dimostrano i «clypei» di Georg Schweigger, ponendosi quasi al confine del genere, giocando con esso e con i suoi tratti costitutivi (Ott). Si tratta in un certo senso di un episodio limite, perfettamente integrato all’interno della parabola artistica dello scultore per quanto riguarda aspetti di gestione del rilievo, intrigantemente problematico però rispetto alla questione della riproducibilità delle opere (o meglio della volontà dello scultore che venissero riprodotte) e della prosecuzione extra-autoriale della serie: un episodio che, proprio per il suo carattere sfumato, di dialogo aperto, ritengo possa essere ben citato a conclusione di questa introduzione.

Questo progetto editoriale si è potuto avvantaggiare della collaborazione di varie istituzioni e persone. Al finanziamento della pubblicazione ha contribuito il Laboratorio di Documentazione Storico-Artistica della Scuola Normale Superiore. Per l’acquisto delle foto, quando non procurate dai singoli autori, ho potuto ricorrere al mio fondo di ricerca d’ateneo *Another Way in Baroque Studies: the Arts Reconsidered from the Point of View of Medals* (luglio 2013-luglio 2015). Il suo corredo illustrativo non sarebbe comunque stato possibile senza la generosa politica delle immagini adottata da qualche anno da parte di alcuni musei stranieri (British Museum, Metropolitan Museum, National Gallery di Washington) e senza la straordinaria disponibilità dimostratami nel corso dell’intera ricerca ed edizione da parte di Beatrice Paolozzi Strozzi e di Ilaria Ciseri del Museo Nazionale del Bargello, dove è stata condotta una campagna fotografica da parte di Giandonato Tartarelli fondamentale per il volume. Sono inoltre riconoscente per aver agevolato lo studio di singoli materiali e/o della loro pubblicazione a Karsten Dahmen, Marzia Faietti, Paola Giovetti, Rodolfo Martini, Luisa Palli, Daniela Picchi, Angelo Tartuferi. Per consigli ed incoraggiamenti, in alcuni casi risalenti ancora alla prima organizzazione del convegno, al quale avevano preso parte anche Walter Cupperi e Chiara Pidotella, oltre ad Howard Burns, sono infine in debito nei confronti di Andrea Bacchi, Paola Barocchi, Nello Bertoletti, Massimo Ferretti, Paolo Marini, Marco Matteo Mascolo, Alessandro Nova, Antonio Pinelli, Mario Scaglia e Rosa Maria Villani. È stato per me commovente constatare come l’ultimo saggio, in ordine di tempo, ad essere stato accolto nel volume, quello di Marcello Calogero, un giovane studioso della Scuola Normale, toccasse temi che erano stati particolarmente cari a Maria Monica Donato, con la quale avevo avuto modo di parlare a lungo di questo progetto scientifico. A lei, che non è più con noi, è dedicato questo libro.

Tutte le immagini di medaglie e monete sono, quando non altrimenti specificato, in scala 1:1.

MONETE E MEDAGLIE NELLA DECORAZIONE. NOTE BREVI IN MARGINE A UNA LUNGA STORIA

Marco Collareta

Il valore intrinseco del metallo, la regolarità del formato, uno statuto artistico perfettamente bilanciato tra l'autonomia dell'oggetto e la vocazione a far parte di una serie sono solo alcuni dei caratteri che spiegano il fascino persistente esercitato dalle monete, e poi anche dalle medaglie, sugli artisti impegnati nell'ambito tanto affascinante quanto trascurato della decorazione. Volendo partire dalla fine dell'Impero romano e dunque di un intero ciclo storico-artistico, si pensi a certi gioielli della prima età bizantina, realizzati con l'impiego di conî diversi, come i due *Braccialetti* oggi a Dumbarton Oaks (fig. 1)¹. Un ornamento simile compare in funzione di collare nel ritratto di un giovane santo che occupa il centro di uno dei celebri piatti di Cipro, ora al British Museum di Londra (inv. n. 99,4-25,2)². Lo schema secondo cui sono assemblate le monete trova confronto in certi bordi di mosaici, a loro volta ispirati all'oreficeria, nei quali grosse pietre colorate s'alternano a coppie di perle disposte in verticale³. Solo che ora la ritmica sequenza delle lunghe e delle brevi ha ceduto il campo all'isolamento iconico di un motivo a quinconce, che si sarebbe tentati di definire 'a pianta centrale'. La vocazione gerarchizzante dell'operazione è ribadita dalla contrapposizione tra l'effigie vista di fronte, che caratterizza la moneta maggiore al centro, e le effigi viste di profilo, che caratterizzano invece le monete minori ai lati. Il pensiero corre all'Arco di Costantino, nel cui celebre fregio una strategia simile serve appunto ad evidenziare l'unicità del sovrano rispetto alla molteplicità ed in una certa misura all'interscambiabilità dei sudditi⁴.

Per incontrare qualcosa di comparabile e insieme di alternativo nell'arte dei popoli del Nord, bisogna scendere fino allo splendido *Reliquiario di Enger*, oggi a Berlino (fig. 2)⁵. Se davvero la faccia principale dell'oggetto rappresenta Cristo che attraverso i dodici apostoli estende la forza redentrice della croce a tutto il Creato, la cosa che in essa più ci colpisce è la rinuncia ad ogni richiamo figurativo per puntare esclusivamente sul disegno astratto, sul colore puro, sulla materia incorruttibile e preziosa. Il percorso è dunque in qualche maniera opposto a quello dei *Braccialetti* oggi a Dumbarton Oaks. E tuttavia il contatto con l'area mediterranea è dimostrato non solo dalla presenza di due intagli classici tra le pietre ovali dell'ornato, ma anche dall'incastonatura di quest'ultime secondo modalità che conosciamo dai gioielli antichi⁶. Il *Reliquiario di Enger* venne donato da Carlomagno al principe sassone Viduchindo in occasione della conversione al Cristianesimo ed al successivo battesimo di costui. Significativo allora che analoghi esempi di glittica siano riprodotti a chiaroscuro in manoscritti della Scuola di Corte di Carlomagno come

l'*Evangelario di San Medardo a Soisson* (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms Lat. 8850)⁷ e che al tempo di Lotario I si assista addirittura ad una rinascita dell'intaglio in cristallo di rocca, come quasi sette secoli più tardi, tra il Veneto e Roma, ad opera del grande Valerio Belli⁸.

La continuità tra la rinascenza carolingia e le altre rinascenze medievali, da un lato, e quello che chiamiamo il Rinascimento per antonomasia, dall'altro, non va sottovalutata⁹. Sappiamo ad esempio che gli umanisti italiani presero la minuscola carolina per una scrittura genuinamente antica e la trasformarono nella forma scrittoria con cui ancor oggi stampiamo i nostri libri e i nostri giornali¹⁰. Ritornando al cuore del presente contributo, vorrei suggerire che anche l'uso umanistico di ornare le pagine dei codici con motivi sia glittici che monetali risalga ad un analogo equivoco. Sui primi s'è già avuto modo di richiamare l'attenzione più sopra a proposito della Scuola di Corte di Carlomagno. Quanto ai secondi, il riferimento concerne la più tarda Scuola di Tours. In manoscritti come il *Sacramentario di Tours* a Parigi o l'*Evangelario di Prüm* a Berlino (Staatsbibliothek, ms. Theol. Lat., fol. 733) monete con effigi di profilo e relative iscrizioni vanno ad occupare alcune delle anse più significative dell'ornato (fig. 3)¹¹. Quando l'ideologia che sta dietro ad una simile operazione conoscerà un vigoroso rilancio in età ottoniana, sarà il maggior artista del periodo, il coltissimo Maestro del *Registrum Gregorii*, a riproporre la cosa, conferendo ad esemplari di conio freschissimo, inseriti nei punti nevralgici dell'incorniciatura di una pagina dei *Vangeli* della Sainte-Chapelle (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Lat. 8851), una nuova valenza strutturante (fig. 4)¹². Non meraviglia che uno sviluppo simile possa essere individuato nel campo limitrofo delle arti sontuarie. La coperta dell'*Evangelario di Morienvall* oggi a Noyon, la *Cassetina* in osso di Hannover (August Kestner Museum, inv. n. WM.XXI.18), il *Reliquiario del piede di sant'Andrea* (Treviri, Tesoro della Cattedrale)¹³ raccontano la storia di un progressivo imporsi del reperto monetale nel contesto decorativo di cui viene a far parte. E poiché tale reperto monetale allude evangelicamente ai diritti del potere politico (Mt 22, 15-22; Mc 12, 13-17; Lc 20, 19-26), la tentazione di leggere l'enfasi progressiva che lo coinvolge come un perfetto parallelo del coevo dibattito sul ruolo dell'imperatore si fa forte e quasi invincibile nella mente dello storico¹⁴. In effetti, che impieghi i prodotti stessi dell'arte del conio o si limiti a riprodurli coi mezzi propri della pittura libraria, il giro d'opere cui s'è appena fatto riferimento coinvolge direttamente personalità viventi come l'imperatore Ottone II nei *Vangeli* della Sainte-Chapelle, illustri esempi storici come Giustiniano I nel *Reliquiario del piede di sant'Andrea* e fin lo stesso modello biblico del potere sovrano, cioè David, nell'*Evangelario di Prüm*¹⁵.

È quest'insistenza sull'individualità dell'effigie che distingue la decorazione monetale dell'Occidente medievale da quella che contemporaneamente si sviluppa nell'Oriente bizantino. Nel caso eccezionale dello splendido Vaso in vetro istoriato del Tesoro di San Marco (n. 109) a Venezia

non meno che in quello in qualche modo seriale delle cassette eburnee dette ‘a rosette’¹⁶, bordi ed anse dell’ornato infilano tondi con teste di profilo, che ricordano alla lontana la grande monetazione greca d’età classica ed ellenistica, con le sue abbondanti capigliature e le sue tenie annodate, ma non riprendono mai dei prototipi precisi (figg. 5-6). Significativo, allora, che quando gli scultori romanici, cedendo al fascino imperituro della *peritia graeca*, s’ingegnano di trasferire quel motivo dalle arti sontuarie alle arti monumentali, il senso dell’identità personale del ritratto monetale torni a farsi sentire con forza. Se nella tavola d’altare firmata da «Bernardus Gelduinus» a Saint-Sernin a Tolosa è la stessa destinazione liturgica dell’opera a suggerire la presenza di Cristo tra i dodici apostoli dell’Ultima Cena¹⁷, nella tomba del vescovo Arnolfo di Neuville, nella cattedrale di Saint-Pierre a Lisieux la copia accurata delle effigi di svariate monete antiche, per un verso, e la soppressione delle relative iscrizioni, per l’altro, creano un problema interpretativo che è stato brillantemente risolto puntando sul numero e dunque riconoscendo nei cinque tondi Cristo omaggiato dai rappresentanti delle quattro monarchie universali (fig. 7)¹⁸, quasi ad illustrare il celebre versetto biblico «omnes reges servant ei» (Dan 7, 27).

Il fatto che, in entrambi i casi citati da ultimo, il personaggio identificabile con Cristo sia l’unico rappresentato frontalmente sollecita una breve divagazione. L’immagine sacra adotta di norma quel tipo di visuale sia nel Medioevo occidentale che nel Medioevo orientale. Le due culture dividono le loro strade solo quando si scende all’immagine del sovrano, specificamente quale essa si presenta sulle monete¹⁹. Qui la distinzione dei poteri lentamente conquistata dal Cristianesimo d’obbedienza romana trova nella scelta del profilo un efficace modo per contrapporsi al cesaropapismo bizantino, fedele all’impostazione frontale anche per il ritratto imperiale. Ciò conferisce alla monetazione dell’Occidente medievale non solo una maggior continuità iconografica con i modelli presentati a Cristo quando impose ai suoi seguaci l’obbligo di pagare le tasse a Cesare (si veda ancora Mt 22, 15-22; Mc 12, 13-17; Lc 20, 19-26), ma anche un maggior senso dei limiti umani di ogni potere terreno rispetto alla potenza infinita del sovrano celeste, da cui pure ogni potere deriva. La riprova viene da un caso assolutamente eccezionale, il celebre ‘grosso d’oro’ di Lucca col Volto Santo ritratto di profilo²⁰. Le rare volte in cui, nell’arte medievale, Cristo si presenta in questa maniera sono riscontrabili in contesti narrativi in cui il Figlio di Dio si confronta coi figli degli uomini²¹. Ora però abbiamo a che fare non con una *historia*, ma con una figura isolata, *imago* o icona che dir si voglia. L’intenzione di rifarsi ai celebri augustali di Federico II di Svevia²², e dunque di affermare a chiare lettere che l’unico sovrano che Lucca riconosce è Cristo, spiega molte cose. Per una comprensione più approfondita di quella comparsa improvvisa e della sua stessa breve durata, è bene ricordare però che il messaggio in essa implicito rischiava di abbassare il «rex regum et dominum dominantium» (1Tim 6, 15; Apoc 19, 16) a livello di un qualsiasi signore secolare.

L'insistenza che contemporaneamente i francescani portavano avanti sull'umanità di Cristo era altra cosa e si sarebbe fatta sentire in altri settori dell'arte, fino a raggiungere il massimo livello nella grande pittura di Giotto.

Il debito che la nozione moderna di profilo intrattiene col padre dell'*ars nova* trecentesca è noto da tempo²³. Meno vulgata è la consapevolezza del peso che in esso riveste il modello monetale. Basta tuttavia guardare con attenzione gli angeli raccolti intorno alla Madonna col Bambino nella *Maestà di Ognissanti* oggi agli Uffizi per prenderne atto. Nella coppia inginocchiata in primo piano come in quella stante subito dietro, il rapporto tra la testa e il nimbo riprende il tema base dell'arte del conio e la decisa direzionalità dello sguardo rapito verso l'alto sembra addirittura esemplata sulla più celebre emissione di Costantino²⁴. Il ruolo iconografico delle figure non deve farci dimenticare il sapore in qualche misura decorativo conferito loro dall'identità fisionomica e dalla simmetria reciproca che le connota. Si capisce allora che, riproponendo alcuni decenni più tardi un analogo impianto di stampo cerimoniale, un artista che rivela sin dal nome il destino ineludibile di ingentilire l'eredità di Giotto abbia calcato il piede proprio su quell'aspetto dell'arte del maestro. Nel *Tabernacolo di Via del Leone* Giottino conferisce ai suoi angeli, o se vogliamo alle sue 'angele', la raffinata pettinatura che le antiche monete imperiali ci dicono propria di Faustina minore (figg. 8 e 9)²⁵. Siamo negli anni in cui il Petrarca legge con avidità l'*Historia Augusta* e s'ingegna di visualizzarne gli illustri protagonisti attraverso un attento studio delle relative effigi monetali²⁶. La numismatica come scienza storica nasce senz'altro dagli interessi prosopografici dell'Umanesimo, ma per il nostro discorso non è meno importante il fascino subito dagli artisti nei confronti di certe specifiche soluzioni formali. Se le cose non stessero così, l'invenzione della medaglia ad opera del grande Pisanello non si levrebbe al di sopra delle miniature del Maestro delle *Vitae Imperatorum* o degli stessi semplici disegni di un onesto proto-archeologo come Giovanni Mansionario²⁷.

E invece l'emissione a Ferrara, al tempo del XVII Concilio Ecumenico, del gran disco bronzeo col ritratto dell'imperatore bizantino Giovanni VIII Paleologo continua a segnare una tappa importante nella storia dei generi artistici²⁸. Tutto sembra qui antico, ma tutto sfugge di fatto ai canoni di quell'idolatrato modello. Per quanto fusa invece che coniata, destinata alla celebrazione encomiastica invece che allo scambio economico, orgogliosamente attenta alla realtà contemporanea invece che tesa ad inseguire il sogno di un tempo che fu, la medaglia pisanelliana finisce con l'assestarsi accanto alla moneta antica, perché risponde allo stesso ossessivo culto della fama, già dal Burckhardt riconosciuto come uno dei grandi motori della civiltà del Rinascimento²⁹. Avviene così che nel giro di pochi decenni anch'essa s'infiltra nel repertorio decorativo di stampo umanistico, che in tutto richiede il volto da interrogare, l'individuo d'eccezione da imitare o

sfuggire. Nel portico della Cattedrale di Lucca la copia in marmo della medaglia dedicata dallo stesso Pisanello ad un letterato locale s'accompagna ad un analogo profilo pseudo-antico che si vuole rappresenti un imperatore romano³⁰. Qualche tempo più tardi, nel basamento della Certosa di Pavia le monete antiche e le loro spurie imitazioni moderne si dividono equamente l'attenzione degli artisti impegnati a moltiplicare *ad libitum* quel gioco di rimandi, vittime complici di una vera e propria 'fame di immagini', che spiega come dal diritto di monete e medaglie si passi al rovescio e come, una volta compiuto il passo fatale, l'occhio si apra anche al settore affine delle placchette e di altri analoghi modelli seriali³¹.

L'arte dei lapicidi lombardi del tempo di Giovanni Antonio Amadeo rimane la testimonianza più significativa dell'impatto del repertorio monetale-medaglistico sulla decorazione italiana del primo Rinascimento. Essa va vista tuttavia sullo sfondo di una più generalizzata attrazione che quello stesso modello sembra aver esercitato, all'epoca, presso un po' tutti i settori dell'arte. Il soffitto della Chiesa di Sant'Agostino a Bergamo rappresenta il livello più basso della questione, limitandosi ad evocare, nell'alternanza di fasce giallo-oro, grigio-argento e rosso-rame, i materiali impiegati nelle monete antiche come nelle moderne medaglie³². I chiaroscuri di Domenico del Ghirlandaio intorno ai Sepolcri Sassetti in Santa Trinita a Firenze ne rappresentano invece il livello più alto, adattando con grande finezza le complesse iconografie dei rovesci imperiali al formato non facile delle superfici murarie che li ospitano³³. Sappiamo che una almeno delle monete usate dal grande pittore fiorentino, quella con l'*adlocutio*, attirò l'attenzione anche del Poliziano, che le si riferisce in una lettera in cui discute lo *spelling* esatto di quella bistrattata parola³⁴. È un'indicazione preziosa circa i rapporti sempre più intensi che il culto dell'Antichità favoriva tra letterati ed artisti in un'Italia in cui tutti sapevano dell'amicizia che aveva unito ai loro tempi Alessandro Magno ed Apelle, il Petrarca e Simone Martini.

«Io sarò sempre amico a' dipintori [...]»: il sonetto dell'oscuro Giovanni Testa Cillenio suggerisce una verifica dei fatti nella dotta Bologna³⁵. Qui troviamo in effetti non solo le solite occasioni d'incontro tra chi produce l'arte e chi ne fruisce, ma una sorta di dialogo continuo, sulle più varie questioni d'arte, tra chi maneggia la penna e chi il pennello o la stecca. Uno dei gustosissimi *sermones* del Urceo Codro mette in scena pittori, scultori ed appassionati d'arte di ogni tipo. Monete, medaglie, placchette passano di mano in mano e non manca chi s'erge a censore della tradizione medievale, che rappresenta Ercole nell'atto di smascellare il leone nemeo come una sorta di pagano Sansone, a favore della tradizione antica, che rappresenta invece l'eroe nell'atto di stringere al petto e così soffocare la terribile belva³⁶. Accostando un micro-rilievo dello Pseudo-Melioli ad uno del Moderno³⁷ non è difficile capire da che parte pulsasse il cuore dei più fanatici assertori della «sacrosancta Antiquitate» (figg. 10 e 11).

Il soprannome con cui è noto il secondo e più geniale dei bronzisti appena citati introduce un altro e diverso ordine di problemi. Scelto come orgogliosa sigla milanese e leonardesca in alternativa a quello con cui si presentava il mantovano e mantegnesco Pier Iacopo Alari Bonacolsi detto l'Antico³⁸, esso segnala che l'arte italiana sta ormai uscendo da quel senso di inferiorità nei confronti del modello antico che marca la «seconda età» vasariana, per entrare in quella rinnovata fiducia in se stessa che associamo alla «terza età» vasariana, ovvero alla «maniera moderna»³⁹. Il punto consiste qui non tanto nell'imitare perfettamente gli antichi, quanto nell'assimilarne a tale livello di profondità le forme da poter ragionevolmente sperare di superarli. Se per un artista tardoquattrocentesco come l'illustratore di un codice oggi alla Bibliothèque nationale di Parigi (ms Lat. 5814) lo scopo dell'arte sta tutto nel riprodurre *ad unguem* le monete imperiali atte ad illustrare il testo di Svetonio con le *Vite dei Cesari* affidato alle sue cure⁴⁰, per un artista più giovane e inquieto come Amico Aspertini la curiosità continua per i più diversi reperti archeologici mira a qualcosa di sostanzialmente diverso, qualcosa che sia capace di svelare nel suo autore una forza creativa comparabile a quella degli artisti antichi⁴¹. «Bizar più che reverso di medaglie» definisce Giovanni Filoteo Achillini l'arte del singolare pittore bolognese, e il senso profondo della definizione sta tutto, per noi, in quel «più che»⁴².

Entrare nell'«epoca d'oro» dell'arte italiana attraverso la porta stretta di un'attenzione così approssimativa alle monete antiche da chiamarle medaglie potrà sembrare una scelta infelice. Per correggere almeno in parte l'impressione, sarà tuttavia sufficiente un richiamo al ruolo non secondario che quelli che dal Cinquecento in avanti chiamiamo «medaglioni» svolgono nell'articolazione decorativa di un monumento chiave del periodo come la volta dipinta da Michelangelo nella Cappella Sistina. Lo spunto iconografico offerto dalle silografie della *Bibbia Malermi*⁴³ vi è tradotto in una soluzione stilistica meno lontana di quel che non si creda dai disegni e dai dipinti «all'antica» di Amico Aspertini. Come in questi ultimi infatti, anche qui l'impulso artistico è messo in moto dal desiderio di gareggiare col modello antico, nella convinzione di poterlo eguagliare e forse fin lasciarselo alle spalle. Il confronto da tempo suggerito tra il medaglione col *Sacrificio dei sacerdoti di Baal* ed uno dei tondi adrianei dell'Arco di Costantino risulta particolarmente eloquente (figg. 12 e 13)⁴⁴. Michelangelo non solo mostra scarso interesse per elementi tipici dei rovesci monetali antichi come il fondo piatto e l'esergo, ma conferisce all'intera composizione un inedito grado di complessità spaziale e di dinamismo. Lungi dal riproporre pedissequamente la rigorosa grammatica del suo prototipo classico, il medaglione cinquecentesco proclama così la superiorità della «licenza» rispetto alla «regola» e dunque l'avvenuto superamento dell'arte antica da parte della sua emula moderna⁴⁵.

In un passo capitale per intendere la prospettiva storica delle *Vite*, il Vasari ricorda come proprio Michelangelo, avendo avuto occasione di ammirare il rovescio di una medaglia del suo più giovane contemporaneo Alessandro Cesati, ritenesse ormai giunto il momento della morte dell'arte⁴⁶. La profezia s'è fortunatamente dimostrata errata sia che per «arte» s'intenda la sola arte della medaglia, sia che s'intenda l'intero spettro dell'espressione visiva. In entrambi i casi la «maniera moderna» ha segnato non solo uno splendido punto d'arrivo, ma anche un altrettanto splendido punto di partenza nel divenire dell'arte. Tenuto conto di ciò, i medaglioni della volta della Cappella Sistina possono essere staccati dal loro immediato passato per essere proiettati verso un futuro che pure loro compete. Dalle pareti della Sala Paolina di Perin del Vaga in Castel Sant'Angelo alla volta del Salone di Pietro da Cortona in Palazzo Barberini⁴⁷, non c'è capolavoro della pittura monumentale italiana d'età manieristica e barocca che non rievochi da presso quei singolari esempi del più elevato linguaggio decorativo. L'ingrandimento dell'oggetto di pregio, l'evocazione libera e liberatoria della magnificenza antica, la traduzione del rilievo scultoreo in semplice chiaroscuro pittorico: tutto ciò che sta dietro i medaglioni michelangioleschi entra nel repertorio artistico d'antico regime con la stessa dignità dei vagheggiati reperti di scavo. La vicenda iniziata con un'umile coppia di braccialetti ha conquistato i palazzi stessi del papa re. Quando il Neoclassicismo avvierà un nuovo ciclo storico dell'arte, l'arte italiana potrà fare la sua parte solo rinunciando al vecchio, brillante illusionismo che ne costituiva l'intima essenza per convertirsi al nuovo culto dell'Antico e della verità razionale. E sarà l'età di un Canova, l'età di un Pistrucci.

Didascalie Collareta:

Fig. 1. ARTE PROTO-BIZANTINA, *Braccialetto con monete dell'imperatore Maurizio*, oro, prima metà del VII secolo. Washington, Dumbarton Oaks Collection, inv. n. BZ.1938.64

Fig. 2. ARTE FRANCA, *Reliquiario di Enger*, terzo quarto dell'VIII secolo. Già nel Tesoro di San Dionigi a Enger, Herford, ora a Berlin, Kunstgewerbemuseum, inv. n. 1888,632

Fig. 3. SCUOLA DI TOURS, *Incipit del Vangelo di Matteo con medaglioni*, nell'*Evangelario di Prüm*, metà del IX sec. Berlin, Staatsbibliothek, ms. Theol. Lat., fol. 733, c. 23v

Fig. 4. MAESTRO DEL *REGISTRUM GREGORII*, *Incipit del Vangelo di Matteo con medaglioni*, nell'*Evangelario della Sainte-Chapelle*, seconda metà del X sec. Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 8851

Fig. 5. ARTE MEDIO-BIZANTINA, *Cassetta di Veroli*, avorio e osso, fine del X-inizio del XI secolo. London, Victoria and Albert Museum, inv. n. 216-1865 (Foto: © Victoria and Albert Museum, London)

Fig. 6. ARTE MEDIO-BIZANTINA, *Cassetta di Veroli*, particolare, avorio e osso, fine del X-inizio del XI secolo. London, Victoria and Albert Museum, inv. n. 216-1865 (Foto: © Victoria and Albert Museum, London)

Fig. 7. *La tomba del vescovo Arnolfo di Neuville a Lisieux e le sue fonti*, in JEAN ADHÉMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, London 1939, tav. XXVII

Fig. 8. ARTE ROMANA D'ETÀ IMPERIALE, *Faustina minore e Venere stante*, aureo, diritto, oro, 145/161 d.C. London, British Museum, inv. n. 1856,1101.92 (Foto: © The Trustees of the British Museum)

Fig. 9. GIOTTINO, *Madonna col Bambino in trono fra i santi Giovanni Battista e Bernardo e otto angeli*, particolare, 1356 (?). Firenze, già Tabernacolo di Via del Leone, ora Galleria dell'Accademia (su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 10. PSEUDO-MELIOLI, *Ercole e il leone nemeo*, bronzo, 51 mm, fine XV-inizio XVI sec. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 674 B (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 11. MODERNO, *Ercole e il leone nemeo*, bronzo dorato, 78,8x58,9 mm, ca 1488/1489. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 427 C (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 12. ARTE ROMANA D'ETÀ IMPERIALE, *Scena di sacrificio*. Roma, Arco di Costantino

Fig. 13. MICHELANGELO, *Scena di sacrificio*. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico Vaticano, Cappella Sistina, volta

¹ A. CUTLER, J.W. NESBITT, *L'arte bizantina e il suo pubblico*, Torino 1986, p. 53. Per la prima parte del presente lavoro, si veda in generale l'inquadramento proposto da H. MAGUIRE, *Magic and Money in the Early Middle Ages*, «Speculum», 72, 1997, 4, pp. 1037-54.

² *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art: Third to Seventh Century*, Catalogo della mostra, ed. by K. Weitzmann, New York 1979, pp. 548-9.

³ Si vedano i classici esempi di Salonico, Ravenna, Roma in *Il mosaico*, a cura di C. Bertelli, Milano 1988, le tavole a pp. 72, 76-7, 83, 88-9 e 115.

⁴ Valga per tutti il rinvio a D.E.E. KLEINER, *Roman Sculpture*, New Haven-London 1992, pp. 444-55.

-
- ⁵ V.H. ELBERN, *Das Engerer Bursenreliquiar und die Zierkunst des frühen Mittelalters*, «Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte», 10, 1971, pp. 41-102, e *ibid.*, 13, 1974, pp. 37-96.
- ⁶ L. PIRZIO BIROLI STEFANELLI, *L'oro dei romani*, Roma 1992, *passim*.
- ⁷ F. MÜTHERICH, J.E. GAEHDE, *Carolingian Painting*, New York 1976, tav. 6.
- ⁸ G.A. KORNBLOTH, *Engraved Gems of the Carolingian Empire*, University Park, PA. 1995.
- ⁹ Il testo di riferimento rimane E. PANOFKY, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano 1971.
- ¹⁰ B. BISCHOFF, *Paleografia latina*, Padova 1992, pp. 211-7.
- ¹¹ W. KÖHLER, *Die karolingischen Miniaturen. Die Schule von Tours*, Tafeln, Berlin 1930, tavv. 64, 96.
- ¹² C. NORDENFALK, *L'enluminure*, in A. GRABAR, C. NORDENFALK, *Le Haut Moyen Age du IV^e au XI^e siècle*, Genève 1957, p. 22.
- ¹³ Per queste opere si vedano in sequenza le schede di F. STEENBOCK, in *Die kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter, von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik*, Berlin 1965, pp. 114-5; *Lucca e l'Europa. Un'idea di Medioevo (V-XI secolo)*, Catalogo della mostra, a cura di C. Baracchini, Lucca 2010, p. 148; *Schatzkunst Trier*, Katalog der Ausstellung, hrsg. von F.J. Ronig, H.-W. Kuhn und A. Schommers, Trier 1984, pp. 96-7.
- ¹⁴ Ancora fondamentale A. DEMPF, *Sacrum imperium*, Messina-Milano 1933, pp. 65-103.
- ¹⁵ Per gli oggetti cui si fa riferimento qui, si torni alla bibliografia segnalata *supra* (note 11 e 13).
- ¹⁶ *Il Tesoro di San Marco*, Catalogo della mostra (Venezia), Milano 1986, pp. 189-91; A. GOLDSCHMIDT, K. WEITZMANN, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, Erster Band: Kästen, Berlin 1930, pp. 30-2, per l'esemplare qui illustrato.
- ¹⁷ M.F. HEARN, *Romanesque Sculpture. The Revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Oxford 1981, p. 69, notando tuttavia la comprensibile sostituzione a Giuda di un personaggio femminile identificabile con Maria-Ecclesia.
- ¹⁸ PANOFKY, *Rinascimento*, pp. 78, 111-2. Per una analisi delle fonti visive dell'opera resta fondamentale J. ADHÉMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, London 1939, pp. 249-50 e la tav. XXVII, da noi riprodotta (fig. 7).
- ¹⁹ Per lo storico dell'arte l'esercizio più proficuo a tal proposito consiste nel confrontare sistematicamente le belle illustrazioni di PH. GRIERSON, *Monnaies du Moyen Âge*, Fribourg 1976, con quelle di P.D. WHITTING, *Monnaies byzantines*, Fribourg 1973.
- ²⁰ Per un esemplare perfetto, conservato a Pisa, cfr. *Il tesoretto di Banchi: un ripostiglio pisano di monete auree medievali*. Museo nazionale di S. Matteo, Pisa, a cura di M. Baldassarri e M. Burrelli, Pontedera 2000, pp. 42-5.
- ²¹ Si vedano ad esempio i cosiddetti 'avori di Magdeburgo' in *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, Katalog der Ausstellung, hrsg. von M. Brandt und A. Eggebrecht, Hildesheim 1993, II, pp. 40-8.
- ²² *Il Tesoretto*, pp. 39-42.
- ²³ Basti per tutti il rinvio a M. BARAŠ, *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge 1987, pp. 158-9.
- ²⁴ Cfr. ad esempio il solido di Nicomedia in *The Roman Imperial Coinage*, VII, London 1966, p. 631, n. 177. Il significato del tipo monetale è esplicitamente chiarito in Eusebio, *Vita Constantini*, IV, 15, 1-2.
- ²⁵ Si veda ad esempio il denario di Roma in *The Roman Imperial Coinage*, III, London 1930, p. 94, n. 506. Sulla fortuna di un caso affine di immagine monetale femminile, ovvero quella di Faustina maggiore (forse anche più celebre), ci sia permesso il rinvio a M. COLLARETA, *Diva Faustina: una donna, una pettinatura*, in *Bonacolsi, l'Antico. Uno scultore*

nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este, catalogo della mostra (Mantova), a cura di F. Trevisani e D. Gasparotto, Milano 2008, pp. 83-7.

²⁶ Per un inquadramento generale di quel che segue, si veda soprattutto quanto scrive R. WEISS, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford 1969, pp. 37-8, 167-79.

²⁷ G. BODON, *L'interesse numismatico ed antiquario del primo Trecento veneto. Disegni di monete antiche nei codici delle 'Historiae Imperiales' di Giovanni Mansionario*, «Xenia Antiqua», 2, 1993, pp. 111-24.

²⁸ D. GASPAROTTO, *Pisanello e le origini della medaglia rinascimentale*, in *Pisanello*, catalogo della mostra (Verona), a cura di P. Marini, Milano 1996, pp. 325-30.

²⁹ J. BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze 1968, pp. 135-6.

³⁰ G. DONATI, *Il «museo» dell'artista: Matteo Civitali per il Duomo di Lucca*, in *Matteo Civitali nella cattedrale di Lucca. Studi e restauri*, a cura di A. D'Aniello e M.T. Filieri, Lucca 2011, pp. 115-328, in particolare pp. 117-32 (Scheda I: *Medaglione funerario di Gian Pietro d'Avenza*).

³¹ A. BURNETT, R. SCHOFIELD, *The Medallions of the Certosa di Pavia. Sources and Influence*, «Arte lombarda», 120, 1997, pp. 5-28: un lavoro pionieristico cui possono aggiungersi ora *L'utilizzo dei modelli seriali nella produzione figurativa lombarda nell'età di Mantegna*, Atti del convegno di studi (2008), a cura di M. Collareta e F. Tasso, Milano 2012 (Rassegna di studi e di notizie, 39.2012, 35). Lucia Simonato mi segnala inoltre il recente A. BURNETT, *Ancient Coins on Buildings in Northern Italy in the Late Quattrocento*, in *Translatio nummorum*, Akten des internationalen Symposiums (2011), hrsg. von U. Peter und B. Weisser, Mainz 2013, pp. 187-200.

³² *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento*, a cura di F. Mazzini, I, Bergamo 1986, pp. 105-17, con splendide illustrazioni a colori.

³³ E. BORSOOK, J. OFFENHAUS, *Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinita, Florence*, Doornspijk 1981, pp. 43-5.

³⁴ A. POLIZIANO, *Opera*, Basileae 1553, p. 56.

³⁵ C. RICCI, *Un sonetto artistico del secolo XV*, «Arte e storia», 15, 1897, 4, pp. 27-8.

³⁶ A. CORTESI URCEO, detto CODRO, *Opera*, Bononiae 1503, s.p., ma nell'interessantissimo *sermo primus*. Sul rapporto tra letterati ed artisti nella Bologna del tempo, il rinvio d'obbligo è a *Bologna e l'Umanesimo, 1490-1510*, catalogo della mostra, a cura di M. Faietti e K. Oberhuber, Bologna 1988, specie nei saggi introduttivi.

³⁷ É. MOLINIER, *Les bronzes de la Renaissance. Les plaquettes. Catalogue raisonné*, Paris 1886, nn. 108 e 200.

³⁸ D. GASPAROTTO, *Antico e Moderno*, in *Bonacolsi, l'Antico*, pp. 89-97.

³⁹ Sempre attuale P. BAROCCHI, *Il valore dell'Antico nella storiografia vasariana*, in *Il mondo antico nel Rinascimento*, Atti del V Convegno internazionale di studi sul Rinascimento (1956), Firenze 1958, pp. 217-36.

⁴⁰ Il mirabile manoscritto è stato reso noto da J.J.G. ALEXANDER, *Italian Renaissance Illuminations*, New York 1977, tavv. 13-4.

⁴¹ M. FAIETTI, D. SCAGLIETTI KELESIAN, *Amico Aspertini*, Modena 1995, pp. 21-32.

⁴² Il testo dell'Achillini si legge in calce a V. FARINELLA, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento*, Torino 1992, p. 204.

⁴³ E. CARRARA, *I medaglioni bronzei della Sistina: alcune osservazioni*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e Filosofia», S. 3, 22, 1992, 4, pp. 1005-38.

⁴⁴ CH. DE TOLNAY, *Michelangelo. The Sistine Ceiling*, Princeton 1945, pp. 73-4. Nelle nostre illustrazioni riproponiamo il confronto proposto in questo testo esemplare, pur consapevoli che il tondo antico prescelto non è certo il più adatto allo scopo tra quelli che nell'Arco di Costantino rappresentano scene di sacrificio.

⁴⁵ Si rilegga la celebre introduzione alla «terza età» in G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, Firenze 1966-, IV Testo, pp. 3-13.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 628.

⁴⁷ Un ampio panorama d'insieme, attento tuttavia più ai maestri che ai temi decorativi, si trova nei volumi *Pittura murale in Italia*, a cura di M. Gregori, in particolare *Il Cinquecento*, Bergamo 1997, e *Il Seicento e il Settecento*, Bergamo 1998.

BRONZO E MEDAGLIE NELLA SIENA DEL TARDO QUATTROCENTO:

ARTEFICI E COMMITTENTI

Gabriele Fattorini

Scorrendo i principali repertori sulle medaglie del Rinascimento, primo tra tutti quello di George Francis Hill¹, non è difficile imbattersi in casi senesi. Tuttavia, se si eccettuano alcuni approfondimenti nell'ambito degli studi su Francesco di Giorgio Martini (1439-1501)², l'interesse per le medaglie senesi è rimasto isolato alla ristretta cerchia degli specialisti e non sorprende che un personaggio interessantissimo come Pastorino Pastorini – peraltro non solo medaglista – sia pressoché ignorato dai più recenti studi sull'arte senese del Cinquecento. L'erudizione ottocentesca, come sempre, si era invece resa conto della rilevanza dell'argomento, tanto che Alfredo Liberati, facendo tesoro dei repertori di Alfred Armand e Giovanni Maria Mazzucchelli, aveva raccolto un repertorio di *Medaglie senesi* dal secolo XV al XIX, fatto di brevi schede, suddiviso per la tipologia dei personaggi effigiati, ma privo di ogni attenzione per gli autori³. Alla luce di tutto ciò, ritengo sia appropriato provare in questa sede a contestualizzare il fenomeno della 'medaglia' nel complicato svolgimento delle vicende storiche e artistiche della Siena del Quattrocento, cercando di allestire una panoramica che, grazie anche a qualche spunto originale, possa essere di stimolo a nuove ricerche.

Si può iniziare richiamando il confronto tra la ben nota medaglia di Pisanello raffigurante Giovanni VIII Paleologo e un dettaglio della scena con la *Concessione dei privilegi da parte di Celestino III*, affrescata da Domenico di Bartolo nel 1443 nel magnifico Pellegrinaio dell'ospedale senese di Santa Maria della Scala (figg. 1 e 2). Attraverso un simile accostamento, Friedhelm Scharf intendeva dimostrare che Domenico di Bartolo aveva voluto inserire nel ciclo ospedaliero un'effigie dell'imperatore d'Oriente⁴; più che certificare o meno l'identificazione, in questa sede mi interessa prendere spunto da questo parallelo per sottolineare che il tipo di medaglia 'umanistica' elaborata da Pisanello dovette essere ben nota a Siena tra gli anni quaranta e cinquanta del Quattrocento. Stretti erano infatti i rapporti politici e pure artistici con le corti dalle quali si diffondeva il gusto per questa tipologia di oggetto: la Ferrara estense, la Napoli aragonese, la Rimini di Sigismondo Pandolfo Malatesta. A Siena non sarebbero mancati neppure gli intellettuali che, alla stregua di Guarino da Verona o Vittorino da Feltre, avrebbero potuto meritarsi medaglie encomiastiche: per esempio Agostino Dati, o magari il giovane Enea Silvio Piccolomini. Mancavano invece due elementi fondamentali: una corte e gli artefici. Siena era allora una città fieramente repubblicana, tanto capace di prevenire congiure signorili, come quella di Antonio di Checco Rosso Petrucci

repressa nel 1456, quanto ostile a celebrazioni personali che non rientrassero in un quadro di glorificazione pubblica (esemplari in tal senso gli innumerevoli ritratti che compaiono nel ciclo del Pellegrinaio). Non si può inoltre nascondere che ancora alla metà del secolo, momento in cui era già stato intrapreso uno straordinario e precoce rinnovamento nell'ambito della pittura e della scultura, sarebbe stato difficile trovare un maestro autoctono in grado di eseguire medaglie sul tipo di quelle di Pisanello.

A proposito dei nessi tra Siena e Ferrara e quanto all'origine della medaglia umanistica, non si può dimenticare come, tra i personaggi che ebbero l'onore di una medaglia celebrativa nella città estense, vi fosse il senese più illustre e 'internazionale' della prima metà del Quattrocento: san Bernardino, ritratto dal pisanelliano Antonio Marescotti in almeno tre medaglie⁵. Quella che mi pare più significativa mostra nel diritto un profilo del francescano incappucciato nel saio e con un libro sottobraccio, mentre nel rovescio compare il peculiare emblema cristologico del sole raggiato con la scritta «IHS», accompagnato dalla firma «· ANTONIO MARESCOTO · DA FERARA · F[ECIT] ·» e dalla citazione evangelica (Gv, 17, 6) «· MANIFESTAVI · NOMEM [sic] · TVVM · HOMINIBVS», tipica anche dell'iconografia bernardiniana senese (fig. 3)⁶. L'assenza dell'aureola è sintomatica di una datazione tra la morte di Bernardino, nel 1444, e la sua canonizzazione nel 1450. La presenza di una simile medaglia nell'ambiente artistico estense non è ovviamente casuale: Bernardino, infatti, aveva predicato più volte a Ferrara e nel 1431 gli era stato offerto addirittura il vescovato, che tuttavia volle, come di consueto, rifiutare per umiltà. Come ha riconosciuto Keith Christiansen, la medaglia di Antonio Marescotti sta a monte della più antica iconografia bernardiniana dell'Italia settentrionale, poiché da essa derivano almeno cinque dipinti con ritratti del santo: il più celebre tra questi si conserva all'Accademia Carrara di Bergamo e ormai risulta ben assestato nel catalogo del giovane Mantegna a una data prossima alla canonizzazione di Bernardino (dotato infatti di aureola originale; fig. 4)⁷.

In effetti l'immagine del Marescotti era perfetta per dare vita, attraverso la cerchia squarcionesca, a ritratti umanistici del grande predicatore dipinti da pittori 'moderni', che ai nostri occhi appaiono oltre modo contrastanti con l'altrettanto precoce iconografia bernardiniana senese. Il celeberrimo modello di ritratto elaborato dal Sassetta e dal suo ristretto ambito presenta il santo in una dimensione indubbiamente più sacrale e adatta alla devozione, che per diversi decenni avrebbe fatto la fortuna di un pittore di notevole livello, ma niente affatto innovativo come Sano di Pietro (fig. 5). Non si può del resto nascondere che a Siena, tra gli anni quaranta e cinquanta, tali dipinti erano quanto mai adatti per tramandare la spiritualità di un francescano che aveva predicato l'umiltà: medaglie celebrative (per quanto 'devozionali') e ritratti umanistici sarebbero stati veramente

troppo, per chi aveva ancora negli occhi gli infuocati sermoni del 1425 e del 1428 e le smagrite fattezze di Bernardino⁸.

Perché il nuovo gusto per la medaglia potesse diffondersi in città c'era evidentemente bisogno di uno scarto generazionale e culturale; quello scarto che si sarebbe compiuto, come ben noto alla storiografia artistica, negli anni intorno al 1460, al tempo del pontificato di Pio II (1458-1464) e dell'ultimo soggiorno senese di Donatello (1457-1461)⁹. Quanto a ciò tengo a sottolineare che i capitoli senesi della lunga carriera donatelliana ebbero sempre a che fare con la tecnica della fusione in bronzo: prima, sul finire degli anni venti, con la scena del *Convito di Erode* e le statuette delle *Virtù* e degli *Spiritelli* per il Fonte battesimale; quindi, sulla metà del secolo, con l'invio da Padova della 'prospettica' lastra sepolcrale del vescovo Giovanni Pecci destinata alla Cattedrale; infine, a giustificare l'arrivo del maestro fiorentino a Siena nell'autunno del 1457, fu la ricca e prestigiosa commissione delle porte di bronzo del Duomo. Questa impresa, per mancanza di fondi, finì tuttavia in una bolla di sapone e Donatello, certo molto insoddisfatto, rientrò a Firenze, lasciando tuttavia in città, pur in tre pezzi, un ennesimo bronzo monumentale poi ricomposto a costituire il *San Giovanni* ancora oggi conservato in Cattedrale¹⁰. In conseguenza di ciò appare evidente come l'ultima presenza di Donatello a Siena abbia giocato un ruolo decisivo nell'affermarsi di una passione per il bronzo che contagiò immediatamente l'ormai cinquantenne Vecchietta e il suo giovane allievo ventenne Francesco di Giorgio. Una passione attestata sia da opere colossali, come il ciborio e il *Redentore* fusi dal Vecchietta tra gli anni sessanta e settanta per la chiesa dell'ospedale di Santa Maria della Scala, che da bronzi di piccolo formato, per i quali molto dovevano avere contato gli esperimenti donatelliani per i mai realizzati rilievi delle porte. Si discute ancora sulla possibilità di identificare in uno di tali esperimenti il *Compianto sul Cristo morto* del Victoria and Albert Museum di Londra che, comunque sia, preannuncia le più antiche prove in bronzo di Francesco di Giorgio, tra le quali spicca, ormai negli anni settanta, una serie di quattro tondi in bronzo divisi tra la Collezione Liechtenstein a Vaduz (*Sant'Antonio Abate*), quella degli Staatlichen Museen di Berlino (*San Girolamo*) e la National Gallery of Art di Washington (*Santi Giovanni Battista e Sebastiano*)¹¹. L'originaria funzione del quartetto di placchette circolari, che misurano 20 centimetri di diametro, resta ancora ignota (forse elementi di una croce, di un reliquiario, di una coperta di libro o di un altaro). Una cosa mi pare tuttavia evidente: nel formato circolare e nel profilo, soprattutto le figure dei *Santi Girolamo* e *Antonio Abate* evocano la tipologia di una 'medaglia'. In altri termini, oggetti del genere rappresentano un significativo indizio della stretta connessione che, nella Siena postdonatelliana, poté associare la fortuna del bronzo e della tecnica della fusione con il diffondersi della medaglia umanistica per voce di Francesco di Giorgio.

E al di là del fatto che Donatello non avesse mai prodotto medaglie, a portare nuova acqua al mulino di questo *link* indiziario giunge in ultimo la scoperta di un pagamento rilasciato dall'Opera del Duomo di Siena nel febbraio del 1465 a un certo «maestro Jacopo di Feltrino da Ferrara», per avere rinettato il braccio mancante del *San Giovanni* donatelliano¹². Come ha suggerito Gabriele Donati, è verosimile che costui fosse il misterioso medaglista ferrarese uso a firmarsi «Jacobus Lixignolo»¹³, del quale restano un paio di medaglie datate 1460: l'una ritrae il signore ferrarese Borso d'Este, l'altra il profilo di una gentildonna identificata dalla didascalia in una «DIVA MARIA ANA SENENSIS», che non è certo da ritenere una beata, come invece di norma si crede, forse per la presenza nel rovescio di una scena in cui una figura si inginocchia di fronte a una seconda¹⁴. La medaglia della bella Maria Anna, che resta un personaggio da indagare, dovrebbe dunque rappresentare non solo un antefatto per l'attestazione senese del «Lixignolo», ma anche il più antico ritratto di una gentildonna senese del Quattrocento. Siamo in anticipo almeno di un decennio sulla generazione della bellissima Bianca Saracini, che Francesco di Giorgio avrebbe effigiato verso il 1473/1474 sul frontespizio del Palatino 211 della Biblioteca nazionale di Firenze, contenente le lodi in suo onore del poeta marchigiano Benedetto da Cingoli¹⁵. Su Bianca e Benedetto da Cingoli, così come su altre dame senesi celebrate dai poeti di quel tempo ha scritto Marilena Caciorgna¹⁶, ma il merito di avere posto attenzione per primo a questi argomenti va riconosciuto a Giovanni Agosti, che in un paio di pagine del memorabile epilogo del catalogo della mostra di Francesco di Giorgio scandagliava la Siena mondana del tardo Quattrocento, mettendo a punto le coordinate per avviare lo studio del ritratto senese del Rinascimento e lasciando intendere che anche le medaglie potevano essere utili a simili ricerche¹⁷.

E infatti nella medaglistica rinascimentale italiana non mancano profili di belle donne senesi, a cominciare dalla Lucrezia Malavolti che l'umanista bolognese Giovanni Sabadino degli Arienti, nella settima novella delle *Porrettane*, ambientate nel 1475 e dedicate a Ercole I d'Este, citava come «donna di bellezze, di virtù, de costumi e di sangue e liberalità insignita quanto altra de la sua città, e del valoroso conte di Caiacia, signor Roberto de Aragonia da Sancto Severino (illustre capitano de armati) magnifica consorte»¹⁸. La bella Lucrezia si trova effigiata insieme con il marito Roberto da Sanseverino nel diritto di una medaglia catalogata da Hill come cosa napoletana e che doveva celebrare il magnifico matrimonio col quale la donna si unì nel 1473 al condottiero napoletano (ormai alle sue terze nozze)¹⁹: stando alle cronache si trattò di un immancabile appuntamento mondano, che di norma si crede narrato da Sano di Pietro nella tavoletta di Biccherna dello stesso 1473²⁰. La soluzione del doppio ritratto degli sposi è significativamente simile a quella che il mantovano Sperandio adottò per la medaglia celebrativa del matrimonio tra Ercole d'Este e Eleonora d'Aragona, figlia di Ferdinando, che si tenne sempre nel 1473²¹. Questo parallelo

compositivo credo non sia altro che una conseguenza del *fil rouge* politico-matrimoniale che in quegli anni legava Napoli, Siena e Ferrara: non si dimentichi in proposito come Eleonora d'Aragona, nel viaggio che la condusse alla corte estense, avesse soggiornato proprio a Siena, dove fu oggetto di solenni e sontuosi festeggiamenti²². Deve essere nuovamente la Malavolti, anche se più avanti negli anni, la 'Lucrezia senese' (« LVCR · SENES · ») ritratta nel bronzo dal fiorentino Niccolò Spinelli²³. D'altronde, il matrimonio con il Sanseverino ne aveva diffuso la fama, rilanciata peraltro dalla cerchia umanistica del condottiero, come attesta, per esempio, l'*Epistola Lucretiae ad principem Rubertum Sanseverinum eius maritum* redatta intorno al 1487 dal poeta Iacopo Corsi²⁴. E in merito a nessi letterari aggiungo che una successiva generazione di dame senesi sarebbe stata cantata da Eurialo d'Ascoli negli *Epigrammi* date alle stampe a Siena nel 1516; tra queste vi erano la contessa senese Francesca Borghesi e Camilla Saracini Tolomei, come ricordava sul finire dell'Ottocento Alfredo Liberati, segnalandone le relative medaglie nelle collezioni civiche²⁵.

Al di là degli effetti donatelliani, il tempo di Pio II risulta importante anche per altri motivi. Nel contesto della promozione della nuova cultura artistica e umanistica incoraggiata dal pontefice, documentata al meglio dal progetto di Pienza oppure dalla grande Loggia innalzata a Siena in onore della sua famiglia, a pochi passi da Piazza del Campo, vi fu infatti spazio anche per la medaglia 'all'antica'. Rifacendosi alla consuetudine avviata da Niccolò V, Pio II volle celebrare il proprio pontificato attraverso due medaglie, eseguite entrambe dal pratese Andrea Guazzalotti, che aveva inaugurato il 'genere' per i papi sotto il Parentucelli²⁶. Al ritratto di Enea Silvio nel diritto rispondono nel rovescio l'arme piccolominea sormontata da tiara e chiavi decussate in un caso (fig. 6) e il pellicano mistico che si squarcia il petto per nutrire i figli con il proprio sangue nell'altro. In questa immagine, mutuata dalla pisanelliana medaglia di Vittorino da Feltre, è stata identificata una allusione alla disputa sul sangue di Cristo che occorre durante il Concilio di Mantova del 1459-1460 e vide infine riconosciuti il valore e l'autenticità della relativa reliquia mantovana²⁷. Le medaglie piccolominee del Guazzalotti, celebrate peraltro in versi dal fido Giovanni Antonio Campano²⁸, dovettero essere inevitabilmente ben note a Siena, dove diedero inizio ad un genere che di lì a poco si sarebbe diffuso in città. Al tempo stesso Pio II seppe trasmettere agli eminenti personaggi del suo *entourage* una nuova consapevolezza e autostima che sarebbe risultata decisiva per il futuro delle committenze senesi. Dagli anni sessanta in poi, nella repubblicana Siena, certe emergenze signorili cominciano a farsi evidenti, nell'affiorare di vere e proprie 'micro-corti' intorno ad alcuni dei più abbienti abitanti e delle loro ricche dimore. Simultaneamente la città conosce pesanti sconvolgimenti politici, culminati nel 1487 con l'affermazione del regime oligarchico del Monte dei Nove, prologo per il principato di Pandolfo Petrucci che, dissimulato ma non troppo, si sarebbe imposto nel giro di un decennio e poco più. Un personaggio che si muove

perfettamente in tale contesto, e particolarmente in veste di medaglista, è il grande Francesco di Giorgio. Che all'eclettico maestro non fosse mancata un'esperienza in questo campo lo aveva affermato Giorgio Vasari, dicendo che aveva ritratto il duca Federico da Montefeltro «e in medaglia e di pittura»²⁹. Un passo prezioso, perché permette di riconoscere a Francesco un significativo nucleo di medaglie, le quali ruotano intorno a quella che porta nel diritto un vibrante profilo del duca di Urbino (fig. 7), chiaramente derivato dal ritratto di Piero della Francesca nella pala di Brera (dove Federico è ovviamente più giovane; fig. 8) e praticamente sovrapponibile a quello delineato nella *Deposizione* bronzea dell'oratorio di Santa Croce a Urbino (ora nella chiesa del Carmine di Venezia; fig. 9). Nel rovescio è invece l'episodio mitologico di *Bellerofonte e la chimera* risolto con impetuoso dinamismo, che trova assoluta corrispondenza in una placchetta di cui restano almeno cinque esemplari, e che ebbe larga fama nel tardo Quattrocento³⁰.

Altra medaglia urbinata di Francesco di Giorgio – nota attraverso una rifusione antica giuntaci peraltro in uno stato di conservazione niente affatto felice – è quella di Guidubaldo da Montefeltro (fig. 10), realizzata certamente sul finire del 1482, quando il giovinetto di appena dieci anni successe al defunto padre Federico. Lo indicano i titoli di duca di Urbino e conte del Montefeltro e di Castel Durante, oltre che le fattezze ancora fanciullesche³¹. A tal proposito non mi pare che sia stato finora notato come questa medaglia sia una prova decisiva per riconoscere in Guidubaldo il protagonista di un ritratto tanto celebre quanto discusso della Galleria Colonna (figg. 11 e 13); tale è infatti l'identità del profilo, della lunga e liscia capigliatura e perfino del dettaglio del piccolo cappello circolare sulla sommità della testa. Guidubaldo vi appare soltanto appena più giovane, dunque anche in questo caso Francesco di Giorgio seppe fare tesoro di quanto dipinto in precedenza da altri. La tavola Colonna deve perciò risalire ai primissimi anni ottanta e una tale cronologia conduce inevitabilmente a dare ragione a Luciano Bellosi, che per primo ha riconosciuto l'autore del dipinto in Bartolomeo della Gatta e purtroppo non ha mai potuto dare conto di questa giusta attribuzione, cui credono peraltro Alessandro Angelini e Aldo Galli³². Nella carriera dell'abate di San Clemente il ritratto di Guidubaldo ben si inserisce dunque al tempo della documentata attività per la corte feltresca, che intorno al 1480 lo vide attivo come miniatore per i Corali del Duomo e per il *Petrarca* della biblioteca del duca (oggi a Madrid, Biblioteca nazionale); e infatti il limpido profilo del giovinetto annuncia certi dettagli della *Storia di Mosè* che Bartolomeo della Gatta dipinse verso il 1482 nella Cappella Sistina (fig. 12)³³.

Sul rovescio della medaglia di Guidubaldo è la figura di una donna seduta con le mani giunte e un ramo di ulivo che, essendo accompagnata dal motto «CAETERA · QVAM · RAPIANT · SOLAM · ME FATA · RELINQVVNT», sospetto sia da identificare in una allegoria della *Speranza*, quanto mai adatta alla medaglia di un bambino che all'età di dieci anni si trovò ad avere in mano le sorti

del ducato di Urbino. Alla storiografia artistica non è sfuggito che il rapporto compositivo tra iscrizione e figura ha un precedente nel rovescio della più antica tra le medaglie che si possono attribuire a Francesco di Giorgio, quella di Ambrogio Spannocchi Piccolomini, da datare entro il 1478, anno di morte del facoltoso banchiere senese, che in questo caso scelse di far accompagnare il proprio ritratto con l'immagine, quanto mai pertinente, di *Mercurio*: antico protettore dei commerci (fig. 15)³⁴. Una commissione di questo genere è da intendere come un sintomatico indizio e una diretta conseguenza dello scarto culturale occorso al tempo di Pio II. Ambrogio era stato infatti il banchiere del papa (nominato depositario della Camera apostolica, a ridosso dell'elezione del 1458), che lo aveva ricompensato aggregandolo alla sua famiglia e concedendogli così il privilegio di innalzare l'arme piccolominea. La scelta di *Mercurio* per il rovescio rientra perfettamente nelle predilezioni antiquarie emanate da quel mondo, così come la scelta di autocelebrarsi con una medaglia è perfettamente coerente con la *grandeur* di un signore che negli anni settanta voleva evidentemente stupire Siena attraverso committenze spettacolari: dal grande palazzo sulla Strada Romana (l'attuale Banchi di Sopra), del quale Giuliano da Maiano avviò la costruzione verso il 1473 (fig. 14), al piano di ristrutturazione della cappella maggiore della chiesa di San Domenico, acquisita nel 1471 e completata dopo la sua scomparsa con il monumentale ciborio di Benedetto da Maiano, ovviamente dietro finanziamento degli eredi³⁵. I figli di Ambrogio, Antonio e Giulio, ereditarono infatti dal padre non soltanto il ricchissimo banco, ma anche la passione del mecenatismo, come evidenziato da Luke Syson nella recente mostra londinese sull'arte senese del Quattrocento attraverso l'esposizione dei tre famosissimi pannelli con la *Storia di Griselda* che l'eponimo 'Maestro' (da identificare con ogni probabilità con Pietro d'Andrea da Volterra, come ipotizzato da Alessandro Angelini) eseguì per il Palazzo Spannocchi, verosimilmente in previsione delle doppie nozze che nel gennaio del 1494 unirono Antonio con la senese Alessandra Placidi e Giulio con la romana Giovanna Mellini³⁶. È da immaginare che possa legarsi ad una simile circostanza pure la medaglia realizzata da Francesco di Giorgio per Antonio Spannocchi, poiché all'elegante profilo del giovane nel diritto risponde un rovescio in cui una salamandra avvolta dalle fiamme è accompagnata dalla scritta «IGNIS IPSAM RECREAT ET ME CRVCIAT ·», e il tutto pare allusivo al fuoco della passione amorosa (fig. 16)³⁷.

Le medaglie di Francesco di Giorgio per gli Spannocchi sono un ottimo veicolo per allargarsi a quelle realizzate dal maestro per la Napoli aragonese (ricordo per tutte quella del duca di Calabria, il futuro re di Napoli Alfonso II d'Aragona), dove la potente famiglia senese aveva un banco cui dovette molta della sua fortuna³⁸. In proposito Roberto Bartolini ha scritto giustamente che le medaglie eseguite dal nostro maestro «per un manipolo di committenti altolocati, gettano un ponte tra Siena e le corti di Urbino e di Napoli, in una coincidenza assoluta coi centri di attività accertata

di Francesco di Giorgio»³⁹. E sviluppando quanto osservato in seguito da Luke Syson⁴⁰, aggiungo che la coincidenza è assoluta anche con i più fidati alleati della Siena dell'ultimo quarto del secolo. Nel 1479 i Senesi sconfissero i Fiorentini a Poggio Imperiale e i principali eroi di quella vittoria, accolti con grande gioia in città (fig. 17), sono volti ben noti alla medaglistica di Francesco di Giorgio: da Federico da Montefeltro (ritratto poco prima a Urbino e presente nel campo in veste di comandante delle truppe di Sisto IV) ad Alfonso d'Aragona (capitano generale del reggimento napoletano) e Borghese Borghesi (commissario generale dell'esercito senese). La medaglia del duca di Calabria fu chiaramente fusa per celebrare il trionfale evento bellico, come lascia intendere il rovescio, dove Alfonso è in procinto di sacrificare a Marte per festeggiare la vittoria⁴¹. Come ben noto, nel corso del 1480 la presenza in città del duca di Calabria favorì una serie di sconvolgimenti politici, che permisero alla fazione oligarchica dei Noveschi di prendere il potere, a scapito dei Riformatori. Tra i protagonisti di questa vicenda vi fu il giureconsulto Borghese Borghesi, che per avere guidato i Senesi a Poggio Imperiale era stato fatto cavaliere da Alfonso d'Aragona e aveva ricevuto l'epiteto di 'Pater Patriae'. Entrambi i titoli ricorrono nella medaglia che per lui fuse Francesco di Giorgio (fig. 18), dove sul rovescio è la figura di *Minerva* (fig. 20), adatta ad un comandante e un giurista del suo calibro. Dunque anche la medaglia di Borghese Borghesi, nota peraltro alle più antiche fonti per la storia dell'arte senese (da Sigismondo Tizio a Isidoro Ugurgieri Azzolini), deve essere stata fusa per celebrare la battaglia di Poggio Imperiale⁴². E probabilmente fu il ricordo delle sue imprese sul campo a far sì che, nel 1482, la sconfitta della fazione novesca per mano di quelle dei Popolari e dei Riformatori non avesse conseguenza alcuna per lui, mentre i leader del suo partito, da Antonio Bellanti a Placido Placidi, pagarono con la vita⁴³. Francesco di Giorgio era profondamente coinvolto nel partito novesco; nel 1480 era stato riammesso a Siena grazie a Federico da Montefeltro e con il ritorno dei Popolari nel 1482 aveva abbandonato nuovamente la città, dove sarebbe tornato soltanto dopo il 1487, una volta saliti per l'ennesima volta al potere i Noveschi⁴⁴. Ad attestare questa sua implicazione è non di meno la medaglia fusa per Giacoppo Petrucci, fratello maggiore di quel Pandolfo che aveva guidato il rientro novesco del 1487 e nel giro di una quindicina d'anni sarebbe divenuto *de facto* signore di Siena, conquistandosi una secolare avversione storiografica (fig. 19). Al ridondante profilo di Giacoppo (detto «DE RE · P[VBLICA] · B[ENE] · M[ERITVS] ·») del diritto, replica infatti nel rovescio l'aquila imperiale posta a protezione del Monte dei Nove. La cronologia della medaglia è dunque da comprendere entro il decennio che andò dal rientro novesco del 1487 alla morte dell'effigiato nel 1497⁴⁵. In quegli anni ovviamente la politica assai poco tollerante dei Noveschi obbligò molti oppositori politici ad abbandonare la città: tra questi vi fu Ludovico Luti, che fin dal 1489 si rifugiò a Firenze, dove sarebbe stato raggiunto dai sicari di Pandolfo nel giugno del 1499. Ludovico ci interessa,

perché di lui resta una medaglia, ma non del ‘novesco’ Francesco di Giorgio; la fuse invece il fiorentino Niccolò Spinelli, alternando l’elegante profilo del diritto con una figura della Fortuna, accompagnata nel rovescio da un motto allusivo alla sua scelta politica e sfortunatamente profetico: «PRIVS · MORI · QVAM TVRPARI ·»⁴⁶.

Con l’*elite* novesca Francesco di Giorgio doveva condividere una vera e propria amicizia, oltre che gli stessi gusti, in un *network* di relazioni che compresero anche partecipazioni in investimenti economici. Nel 1489 Francesco fece infatti una società con Pandolfo Petrucci, Paolo Salvetti e Paolo di Vannoccio Biringucci intesa a promuovere lo sfruttamento di ferriere. La conoscenza delle tecniche di lavorazione dei metalli e del bronzo, nello stesso momento in cui Francesco stava lavorando alla straordinaria coppia di *Angeli* per il Duomo, si rendeva utile per ottenere profitto con il mercato delle armi: la polvere da sparo aveva rivoluzionato il modo di fare la guerra e, come ha evidenziato Giuseppe Chironi, il controllo di quel mercato rappresentava allora il mezzo principale e fondamentale per assicurare all’oligarchia novesca il controllo di Siena e la sicurezza dello Stato⁴⁷. A me pare dunque che l’ulteriore specializzazione della bottega di Francesco di Giorgio nella produzione di cannoni e bombarde sia da intendere come un ennesimo paragrafo – parallelo a quelli delle medaglie, dei bronzetti e delle sculture monumentali – del lungo capitolo della passione per il bronzo, che dal tempo di Pio II si prolungò fino alla sorta di ‘principato’ che Pandolfo Petrucci riuscì a mettere in piedi in città dal 1500 alla morte, nel 1512. E in una Italia artistica che celebrava per voce di Raffaele Maffei i sepolcri pontifici fusi da Antonio del Pollaiuolo nell’Urbe e leggeva il *De sculptura* di Pomponio Gaurico (1504), si riallaccia perfettamente alla vicenda della passione per il bronzo la scelta, da parte di Pandolfo, di rapinare dall’ospedale di Santa Maria della Scala nel 1506 il colossale tabernacolo eucaristico in bronzo del Vecchietta per sostituirlo alla *Maestà* di Duccio sull’altare maggiore del Duomo. Una scelta dietro alla quale vi era un epocale piano di rinnovamento del presbiterio della Cattedrale messo a punto da Francesco di Giorgio prima della morte, nel 1501, ma che sarebbe stato concretizzato soltanto negli anni trenta con l’intervento definitivo di Baldassarre Peruzzi. Fu questo artista ad architettare il grandioso sostegno rivestito di marmi policromi, che avrebbe permesso di affiancare al ciborio del Vecchietta le coppie di *Angeli* tardoquattrocentesche di Francesco di Giorgio e Giovanni di Stefano, nel trionfo di bronzi che ancora si conserva⁴⁸.

Date queste premesse è forse opportuno chiudere questo contributo recuperando agli studi una medaglia della collezione del Museo Civico di Siena, che nel diritto mostra un profilo all’antica reso con notevole verismo, identificato dalla didascalia in «PANDVLPHVS · PETRVCCIVS ·»; nel rovescio è invece un genio alato che spegne a terra una fiaccola, tipico motivo antiquario della *Mors* o di *Tànatòs* (fig. 22). La medaglia proviene dalla collezione Petrucci di Siena, dove la registrò

Alfred Armand negli anni ottanta dell'Ottocento⁴⁹; era ormai di proprietà comunale quando fu poi esposta alla *Mostra dell'antica arte senese* del 1904⁵⁰. La sua sfortuna successiva è conseguenza del negativo giudizio di Hill, per il quale si trattava di una riproduzione derivata dalla medaglia effigiante il veneziano Antonio Bossi, un tempo attribuita addirittura ad Alessandro Vittoria⁵¹. Il rapporto tra i due pezzi è quanto mai evidente, ma a me pare piuttosto che vada invertito, e che questa medaglia di Pandolfo Petrucci altro non sia che una rifusione successiva e non particolarmente raffinata di un perduto originale da datare tra la fine del Quattrocento e gli inizi del secolo successivo. La figura del genio alato si confronta assai bene con certe prove in bronzo del tardo Francesco di Giorgio. Penso in particolare alla *Giunone* della placchetta del *Giudizio di Paride* della National Gallery of Art di Washington, della quale ripete l'elegante contrapposto pur in una resa assai meno bella, dovuta probabilmente alla scadente qualità dell'esemplare senese e alla sua evidente consunzione (fig. 23)⁵². Fa impressione anche il vivo realismo del profilo, assimilabile ancor più che a Francesco di Giorgio alla capacità di «fingere simulacra et queque alia, ut viva apparerent», che un contemporaneo come Sigismondo Tizio riconosceva al suo fedele collaboratore e successore Giacomo Cozzarelli. Infatti, con il rude ma bellissimo *San Vincenzo Ferrer* intagliato da questo artista verso il 1509 per la chiesa di Santo Spirito credo si possa bene confrontare l'effigie della medaglia (figg. 21 e 22)⁵³. Essendo morto Francesco di Giorgio nel 1501, il Cozzarelli appare in effetti come il candidato ideale per una medaglia che potrebbe celebrare la definitiva affermazione di Pandolfo⁵⁴. Provetto bronzista e costruttore di bombarde, Giacomo fu ripetutamente al servizio del 'magnifico', realizzando prima la *Pietà* per la sua cappella funebre nella chiesa dell'Osservanza e dirigendo poi i lavori di costruzione della nuova dimora di Pandolfo presso il Battistero, per la quale fuse una serie di bracciali bronzei che da secoli sono riconosciuti come un capolavoro di *design* di primo Cinquecento. Si tratta di una proposta che merita di essere ulteriormente indagata, già alla luce del fatto che la personalità del Cozzarelli resta ancora problematica, soprattutto quanto allo stretto rapporto di dipendenza e collaborazione con Francesco di Giorgio: un tema cui la medaglia di Pandolfo Petrucci certo non può sfuggire. Fu peraltro il Cozzarelli a fornire a Vasari il ritratto di Francesco di Giorgio, «il quale fece di sua mano», che fu inciso per la Giuntina (fig. 24)⁵⁵: un profilo che – è inevitabile dirlo in questo contesto – sembra nato per il diritto di una medaglia.

Didascalie Fattorini:

Fig. 1. DOMENICO DI BARTOLO, *Concessione dei privilegi di Celestino III*, affresco, particolare, 1443. Siena, Santa Maria della Scala, Pellegrinaio

Fig. 2. PISANELLO, *Giovanni VIII Paleologo e l'Imperatore a cavallo di fronte al crocifisso*, medaglia, diritto, bronzo, fusione, 102 mm, 1438-1442. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 5898 (Foto: Quattrone, Firenze. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 3. ANTONIO MARESCOTTI, *Bernardino da Siena e Monogramma bernardiniano*, medaglia, diritto, bronzo, fusione, 76,6 mm, 1444-1450. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 5926 (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 4. ANDREA MANTEGNA, *San Bernardino da Siena*, dipinto, tempera su tavola, 27,5 x 19,1 cm, ca 1450. Bergamo, Accademia Carrara, inv. n. 71

Fig. 5. STEFANO DI GIOVANNI detto il SASSETTA, *San Bernardino da Siena*, dipinto, tempera e oro su tavola, 177,5 x 52,8 cm, 1444. Siena, Pinacoteca Nazionale, inv. n. 205

Fig. 6. ANDREA GUAZZALOTTI, *Pio II e Stemma pontificio del Piccolomini*, medaglia, bronzo, fusione, 56 mm, 1460. New York, Metropolitan Museum, n. 50.58.13

Fig. 7. FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Federico da Montefeltro e Bellerofonte e la Chimera*, medaglia, bronzo, fusione, 98 mm, ca 1476. London, British Museum, inv. n. 1922-7-9-5 (Foto: © The Trustees of the British Museum)

Fig. 8. PIERO DELLA FRANCESCA, *Madonna col Bambino e Santi (Pala Montefeltro)*, dipinto, particolare del ritratto di *Federico da Montefeltro*, tempera e olio su tavola, 251 x 172 cm, 1472-1474. Milano, Pinacoteca di Brera, inv. n. Nap. 516

Fig. 9. FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Deposizione*, rilievo, particolare del ritratto di *Federico da Montefeltro*, bronzo, fusione, 86 x 75 cm, ca 1475. Venezia, Santa Maria del Carmine

Fig. 10. FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Guidubaldo da Montefeltro e Speranza (?)*, medaglia, bronzo, rifusione antica (?), 52 mm, 1482. Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett, inv. n. 131214

Fig. 11. BARTOLOMEO DELLA GATTA, *Guidubaldo da Montefeltro*, dipinto, olio su tela, 53,5 x 40,9 cm, ca 1480. Roma, Galleria Colonna, inv. Fidecommesso n. 2035

Fig. 12. BARTOLOMEO DELLA GATTA e LUCA SIGNORELLI, *Testamento e morte di Mosè*, affresco, particolare di un brano dovuto a BARTOLOMEO DELLA GATTA, 1482. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico Vaticano, Cappella Sistina

Fig. 13. FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Guidubaldo da Montefeltro e Speranza* (?), medaglia, diritto, particolare, bronzo, rifusione antica (?), 52 mm, 1482. Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett, inv. n. 131214

Fig. 14. Siena, Palazzo Spannocchi, Facciata (prima dell'intervento di Giuseppe Partini), *ante* 1882

Fig. 15. FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Ambrogio Spannocchi Piccolomini e Mercurio*, medaglia, bronzo, fusione, 44 mm, *ante* 1478. Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett, inv. n. 18245551 (Foto: Reinhard Saczewski. Su concessione del Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin)

Fig. 16. FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Antonio Spannocchi e Salamandra avvolta dalle fiamme*, medaglia, bronzo, tracce di doratura al diritto, fusione, 55 mm, ca 1494. Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett, inv. n. 18245557 (Foto: Reinhard Saczewski. Su concessione del Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin)

Fig. 17. GIOVANNI DI CRISTOFORO GHINI e FRANCESCO D'ANDREA, *Battaglia di Poggio Imperiale*, affresco, particolare, 1480. Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Mappamondo

Fig. 18. FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Borghese Borghesi 'pater patriae' e Minerva*, medaglia, bronzo, fusione, forata, 63,7 mm, 1479-1480. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 6117 (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 19. FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Giacoppo Petrucci e Aquila su monte a nove cime*, medaglia, bronzo, fusione, 54,5 mm, *post* 1487. Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. n. 6116 (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 20. FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Borghese Borghesi 'pater patriae' e Minerva*, medaglia, rovescio, particolare, bronzo, fusione, forata, 63,7 mm, 1479-1480. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 6117 (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 21. GIACOMO COZZARELLI, *San Vincenzo Ferrer*, scultura, particolare, legno intagliato e dipinto, 190 cm (altezza), ca 1509. Siena, Santo Spirito

Fig. 22. GIACOMO COZZARELLI (?), *Pandolfo Petrucci e Genio alato*, medaglia, bronzo, rifusione antica (?), 60 mm, *ante* 1512. Siena, Museo Civico, inv. 1036

Fig. 23. FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Giudizio di Paride*, placchetta, particolare, bronzo, fusione, 134 x 128 mm, 1495-1500. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, n. 1957.14.140 (Foto: Courtesy National Gallery of Art, Washington)

Fig. 24. CRISTOFORO CORIOLANO (da GIACOMO COZZARELLI?), *Ritratto di Francesco di Giorgio Martini*, incisione in GIORGIO VASARI, *Le Vite*, Firenze 1568

¹ G.F. HILL, *A Corpus of the Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930; a questo repertorio farò riferimento in seguito, di norma e per comodità, quanto alla citazione delle medaglie.

² Penso in particolare ad alcune schede di R. BARTALINI, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena, 1450-1500*, Catalogo della mostra (Siena), a cura di L. Bellosi, Milano 1993, pp. 160-1, n. 18, pp. 354-5, n. 69, pp. 358-9, n. 71, pp. 400-1, n. 83; e L. SYSON, in *Renaissance Siena Art for a City*, Exhibition catalogue, London 2007, pp. 194-6, nn. 45-6, pp. 226-7, n. 60.

³ A. LIBERATI, *Medaglie senesi*, in «Miscellanea storica senese», 5, 1898, pp. 111-21, 129-34; e 6, 1903, pp. 10-1, 28-30, 52-62, 69-80.

⁴ F. SCHARF, *Der Freskenzyklus des Pellegrinaios in S. Maria della Scala zu Siena*, Hildesheim-Zürich-New York 2001, p. 181, e le figure 59-60 a p. 369.

⁵ HILL, *A Corpus of the Italian Medals*, I, pp. 22-3, nn. 78, 84-5. Più di recente delle medaglie bernardiniane di Antonio Marescotti si è occupata PH. HELAS, *Name, Bildnis, Blut. Manifestationen Christi in der Medaille des Quattrocento*, in *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland*, hrsg. von G. Satzinger, Münster 2004, pp. 55-96, in particolare pp. 56-66, nel contesto di uno studio inteso a indagare un filone 'devozionale' della medaglistica quattrocentesca. Credo che i rapporti artistici tra Siena e Ferrara nel Quattrocento siano ancora da sondare, prendendo spunto da un'apertura di C.B. STREHLKE, *Arte e cultura nella Siena del Rinascimento*, in *La pittura senese nel Rinascimento, 1420-1500* (traduzione italiana di *Painting in Renaissance Siena: 1420-1500*), Catalogo della mostra (New York), a cura di K. Christiansen, L.B. Kanter e C.B. Strehlke, Cinisello Balsamo-Siena 1989, pp. 37-74, in particolare p. 60.

⁶ Più di recente se ne veda un esemplare schedato in J.G. POLLARD, *Renaissance Medals. Volume One. Italy, with the assistance of E. Luciano and M. Pollard*, New York 2007 (The Collections of the National Gallery of Art. Systematic catalogue), p. 71, n. 50.

⁷ K. CHRISTIANSEN, *Venetian Painting of the Early Quattrocento*, «Apollo», 125, 1987, pp. 166-77, in particolare p. 173, cui sono da aggiungere almeno S. FACCHINETTI, in *Mantegna 1431-1506*, Catalogo della mostra (Parigi), a cura di G. Agosti e D. Thiébaud, Milano 2008 (edizione italiana), pp. 76-8, n. 9 (per il dipinto mantegnresco); e R. COBIANCHI, *Fashioning the Imagery of a Franciscan Observant Preacher: Early Renaissance Portraiture of Bernardino da Siena in Northern Italy*, «I Tatti Studies», 12, 2009, pp. 55-83, in particolare pp. 70-80 (sul valore di prototipo della medaglia del Marescotti quanto alla precoce iconografia bernardiniana delle regioni padane).

⁸ Per la precoce iconografia bernardiniana senese ricordo adesso il fondamentale contributo di M. ISRAËLS, *Absence and Resemblance. Early Images of Bernardino da Siena and the Issue of Portraiture (with a New Proposal for Sassetta)*, «I Tatti Studies», 11, 2007, pp. 77-114, pure con riferimento alla medaglia ferrarese di Marescotti, alle pp. 109-10.

⁹ Su questo momento chiave ha detto R. BARTALINI, *Il tempo di Pio II*, in *Francesco di Giorgio*, pp. 92-105, e qualche anno fa è stata allestita anche una esposizione: *Pio II, la città, le arti. La 'rinascita' della scultura: ricerca e restauri*, Catalogo della mostra, a cura di L. Martini, Siena 2006.

¹⁰ Per una sintesi della vicenda donatelliana senese e relative conseguenze mi permetto di rimandare a G. FATTORINI, *Dalla «historia d'attone pel Battesimo» a «le porti di bronzo del Duomo»: Donatello e gli inizi della scultura senese del Rinascimento*, in *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di A. Angelini, Cinisello Balsamo-Siena 2005, pp. 45-81; si tratta di un argomento intorno al quale ha poi ruotato l'esposizione senese *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, Catalogo della mostra (Siena), a cura di M. Seidel *et al.*, Milano 2010: si veda, oltre alle schede nn. C.1-7 a pp. 182-95 di vari autori, in particolare la sezione a cura di F. CAGLIOTI, *Verso l'ultimo soggiorno di Donatello. Novità di Vecchietta, di Antonio Federighi e di Matteo di Giovanni*, pp. 298-355.

¹¹ Per questi quattro tondi: F. FUMI CAMBI GADO, in *Francesco di Giorgio*, pp. 200-1, n. 27 (nella stessa sede segnalo pure un scheda ancora molto utile sulla *Pietà* donatelliana londinese redatta da G. GENTILINI, *ibid.*, pp. 182-5, n. 21, schedata più di recente da L. SYSON, in *Renaissance Siena*, p. 144, n. 25).

¹² M. BUTZEK, *Chronologie*, in *Die Kirchen von Siena. 3. Der Dom S. Maria Assunta. Architektur*, a cura di W. Haas e D. von Winterfeld, 3 voll., München 2006, I, pp. 156, 157 nota 2008.

¹³ G. DONATI, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello*, pp. 336-7, n. D.15, in particolare, p. 336.

¹⁴ HILL, *A Corpus of the Italian Medals*, I, p. 26, nn. 94-5.

¹⁵ Per il codice e le miniature C. BADINI, A. DE MARCHI, in *Francesco di Giorgio*, pp. 262-5; L. SYSON, in *Renaissance Siena*, pp. 204-7, n. 50.

¹⁶ M. CACIORGNA, «*Mortalis aemulor arte deos*»: umanisti e arti figurative a Siena tra Pio II e Pio III, in *Pio II e le arti*, pp. 151-9.

¹⁷ G. AGOSTI, *Su Siena nell'Italia artistica del secondo Quattrocento (desiderata scherzi cartoline)*, in *Francesco di Giorgio*, pp. 488-509.

¹⁸ SABADINO DEGLI ARIENTI, *Le Porrettane*, a cura di G. Gambarin, Bari 1914, p. 36 (secondo l'autografo del 1478).

¹⁹ HILL, *A Corpus of the Italian Medals*, I, p. 296, n. 1139.

²⁰ La si veda schedata da M.C. PAOLUZZI, in *Le Bicchierne di Siena. Arte e Finanza all'alba dell'economia moderna*, Catalogo della mostra (Roma-Washington-Siena), Roma 2002, pp. 208-11 (con bibliografia).

²¹ POLLARD, LUCIANO, *Renaissance Medals*, p. 102, n. 85.

²² È un soggiorno ben noto agli studi; si vedano per esempio con bibliografia: M. ASCHERI, *Siena nel Quattrocento: una riconsiderazione*, in *La pittura senese nel Rinascimento*, pp. XIX-LVI, in particolare pp. LIII-LIV e la figura 28 a p. XLVIII (per la lapide commemorativa della festa che si tenne in Palazzo Pecci); A. DE MARCHI, in *Francesco di Giorgio*, p. 264.

²³ HILL, *A Corpus of the Italian Medals*, I, p. 259, n. 980.

²⁴ V. ROSSI, *Di una rimatrice e di un rimatore del secolo XV. Girolama Corsi Ramos e Jacopo Corsi* «Giornale storico della letteratura italiana», 15, 1890, pp. 183-215, in particolare pp. 203-7.

²⁵ LIBERATI, *Medaglie senesi*, 6, p. 69-72, 75-6 (pure per il riferimento a Calidonia Baldi e con la consapevolezza che le sue proposte di identificazione sono da sottoporre a verifica). La medaglia di Camilla Saracini Tolomei è ora schedata (come «Siena: medaglie anonime» e con bibliografia), in G. TODERI, F. VANNEL, *Le medaglie italiane del XVI secolo*, Firenze 2000, II, p. 635, n. 1994.

²⁶ Su Andrea Guazzalotti: L. SIMONATO, s.v. *Guazzalotti, Andrea*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 60, 2003, pp. 513-6; per le medaglie di Pio II: HILL, *A Corpus of the Italian Medals*, I, p. 194, nn. 748-9.

²⁷ Si vedano per esempio HILL, *A Corpus of the Italian Medals*, I, p. 194, n. 749; POLLARD, LUCIANO, *Renaissance Medals*, pp. 254-5, n. 235; HELAS, *Name, Bildnis, Blut*, pp. 78-82.

²⁸ Si veda HILL, *A Corpus of the Italian Medals*, I, p. 194, n. 749.

²⁹ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, Firenze 1966-, III Testo, p. 385.

³⁰ Per la medaglia di Federico da Montefeltro e la placchetta con *Bellerofonte e la chimera* si veda per tutti R. BARTALINI, in *Francesco di Giorgio*, pp. 354-7, nn. 69-70, ricordando che il riconoscimento a Francesco di Giorgio si deve a G.F. HILL, *Notes on Italian Medals. IX. Francesco di Giorgio and Federigo of Urbino*, «Burlington Magazine», 17, 1910, pp. 143-6. Per un elenco delle medaglie di Francesco di Giorgio si può ancora ricorrere a ID., *A Corpus of the Italian Medals*, I, pp. 76-9, nn. 306-17 (in particolare n. 307 per quella di Federico da Montefeltro).

³¹ *Ibid.*, I, p. 77, n. 308 (ma anche R. BARTALINI, in *Francesco di Giorgio*, p. 160).

³² Sul ritratto della Galleria Colonna rimando con bibliografia alla scheda di M. MINARDI, in *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, Catalogo della mostra (Forlì), a cura di D. Benati, M. Natale, A. Paolucci, Cinisello Balsamo 2011, pp. 203-5, n. 42 (dove porta l'attribuzione a «collaboratore di Pietro Perugino»). Finora non ci si è accorti che una ennesima versione del ritratto ricorre, pur in controparte, nella problematica lunetta in pietra calcarea del Detroit Institute of Arts, che presenta affiancati i profili di Guidubaldo e del padre Federico (la si veda schedata da A.P. DARR, in P. BARNETT, A. BOSTRÖM, A.P. DARR, *Catalogue of Italian Sculpture in the Detroit Institute of Arts*, 2 voll., Detroit-London 2002, II, pp. 223-4, n. 268, come opera già attribuita a Domenico Rosselli, ritenuta non antica e datata agli anni 1880-1910).

³³ Si veda con bibliografia l'ottimo sunto della carriera di Bartolomeo della Gatta dovuto a C. MARTELLI, *Bartolomeo della Gatta pittore fiorentino in terra d'Arezzo*, in *Arte in terra d'Arezzo*, a cura di L. Fornasari, G. Gentilini e A. Giannotti, Firenze 2008, pp. 151-70 (in particolare pp. 158, 160) e la sua recentissima monografia *Bartolomeo della Gatta: pittore e miniatore tra Arezzo, Roma e Urbino*, Firenze 2013, dove sono felice che questa mia attribuzione del ritratto della Galleria Colonna sia stata accolta (pp. 84-7).

³⁴ R. BARTALINI, in *Francesco di Giorgio*, pp. 160-1, n. 18 (con bibliografia). Per l'esemplare qui riprodotto si veda L. BÖRNER, *Bestandskataloge des Münzkabinetts Berlin: Die italienischen Medaillen der Renaissance und des Barock*, Berlin 1997, p. 41, n.105.

³⁵ Per la *grandeur* di Ambrogio Spannocchi e in particolare le commissioni maianesche: D. CARL, *Benedetto da Maiano. A Florentine Sculptor at the Threshold of the High Renaissance*, Turnhout 2006 (edizione inglese), pp. 140-5, 261-72 (ma le teste nel cornicione del palazzo in Banchi di Sopra non possono essere di Benedetto da Maiano: si veda in proposito F. CAGLIOTI, *Nuove terracotte di Benedetto da Maiano*, «Prospettiva», 126-7, 2007, p. 34 nota 8).

³⁶ L. SYSON, in *Renaissance Siena*, pp. 194-6, n. 4

³⁷ Per la medaglia di Antonio Spannocchi, oltre a BÖRNER, *Bestandskataloge des Münzkabinetts Berlin*, p. 41, n. 106, si veda in ultimo L. SYSON, in *Renaissance Siena*, pp. 230-3, nn. 62-4.

³⁸ HILL, *A Corpus of the Italian Medals*, I, pp. 78-9, nn. 311 (Alfonso d'Aragona), 312 (Federico d'Aragona), 313 (Juan de Mendoza), nonché nn. 315 e 316 (per quelle «da Francesco di Giorgio», una seconda di Federico d'Aragona e una di Agostino di Sicilia).

³⁹ R. BARTALINI, in *Francesco di Giorgio*, p. 160.

⁴⁰ L. SYSON, in *Renaissance Siena*, p. 195.

⁴¹ HILL, *A Corpus of the Italian Medals*, I, p. 78, n. 311.

⁴² Si vedano in proposito (con riferimento a fonti e bibliografia) R. BARTALINI, in *Francesco di Giorgio*, pp. 358-9, n. 71; POLLARD, LUCIANO, *Renaissance Medals*, pp. 160-1, n. 144; e L. SYSON, in *Renaissance Siena*, pp. 194-6, n. 45.

⁴³ G.A. PECCI, *Memorie storico-critiche della città di Siena che servono alla vita civile di Pandolfo Petrucci dal MCCCCLXXX al MDXII*, Parte prima, Siena 1755, pp. 27-9.

⁴⁴ Per qualche accenno ai profondi legami tra Francesco di Giorgio e i Noveschi: G. CHIRONI, *Politici e ingegneri. I Provveditori della Camera del Comune di Siena negli anni '90 del Quattrocento*, «Ricerche Storiche», 23, 1993, pp. 376-8; G. FATTORINI, *Francesco di Giorgio e la cultura urbinata nel 'giro' degli Orsini*, «Predella», 4, 2011, pp. 81-2, 94 nota 4.

⁴⁵ Per la medaglia di Giacompo Petrucci cfr. R. BARTALINI, in *Francesco di Giorgio*, pp. 400-1, n. 83; e L. SYSON, in *Renaissance Siena*, pp. 194-6, n. 46.

⁴⁶ HILL, *A Corpus of the Italian Medals*, I, p. 259, n. 981; per la vicenda di Ludovico Luti: PECCI, *Memorie storico-critiche della città di Siena*, pp. 155-6.

⁴⁷ G. CHIRONI, *Politici ed ingegneri*, pp. 375-95.

⁴⁸ Sulla passione per il bronzo della Siena artistica di primo Cinquecento rimando a G. FATTORINI, *Epilogo: Siena e la scultura 'all'antica' oltre il tempo di Pio III*, in *Pio II e le arti*, pp. 555-83, in particolare pp. 555-7.

⁴⁹ A. ARMAND, *Les médailleurs italiens de quinzième siècles*, 3 voll. Paris 1883-87, III, p. 172.

⁵⁰ *Mostra dell'antica arte senese*, Catalogo generale illustrato, Siena 1904, p. 156, n. 11/3.

⁵¹ HILL, *A Corpus of the Italian Medals*, I, p. 312, n. 1302. In tempi più vicini a noi, la medaglia è stata riprodotta a corredo del saggio storico di ASCHERI, *Siena nel Quattrocento: la figura* 34 a p. LIII. A rifiutare l'attribuzione a Vittoria è stato recentemente PH. ATTWOOD, *Italian Medals (c. 1530-1600) in British Public Collections*, London 2003, I p. 239, n. 448.

⁵² Per il *Giudizio di Paride* di Washington rinvio alla scheda di F. FUMI CAMBI GADO, in *Francesco di Giorgio*, pp. 406-7, n. 85.

⁵³ In assenza di approfondimenti recenti, su Giacomo Cozzarelli ricordo il profilo di C. SISI, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, Catalogo della mostra (Siena), Milano 1990, pp. 540-3, in particolare p. 540 per la citazione da Tizio, nonché pp. 544-7, n. 189 per il *San Vincenzo Ferrer*.

⁵⁴ Lucia Simonato mi segnala l'esistenza al Museo nazionale del Bargello di un'altra versione di questa medaglia di Pandolfo Petrucci, che è stata schedata come «rifacimento» (G. TODERI, F. VANNEL, *Medaglie italiane del Museo nazionale del Bargello di Firenze*, 4 voll., Firenze 2003-2007, III, Firenze 2006, p. 139, n. 920) e credo vada a confermare l'antichità del prototipo. Di un secondo tipo di medaglia di Pandolfo Petrucci rimane invece per il momento il ricordo di S. TONCI, *Del Collegio Petroniano delle Balie latine e del solenne suo aprimento in quest'anno 1719 in Siena per dote e istituto del cardinale Riccardo Petroni a beneficio di tutta la nazione italiana*, Siena 1719, p. 20; descrivendo gli apparati eretti da casa Petrucci per festeggiare l'inaugurazione del Collegio Petroniano delle Balie latine di Siena, costui registrava la presenza di cinque statue dei Petrucci che furono signori di Siena «e questi erano Pandolfo, che fu il primo di loro, il quale pose alla Patria uno specioso giogo con pretesto di ritenerla dal correre al suo precipizio, dove la guidavano i suoi fazionari, e sanguinari cittadini; e sotto il piedestallo dello stesso Pandolfo vedeasi la sua celebre medaglia, quale si conserva nel museo del reverendissimo padre procurator generale de' Certosini di Santa Maria degli Angeli in Roma, e nella Galleria Sani di Siena, cioè un Cavallo col freno (quale appunto Pisistrato tiranno d'Atene avea fatto scolpire nel suo conio, per purgarsi dall'invidia della tirannia) e colle parole dal Petrucci aggiunte: "Ne ruat in praeceps"». Il riferimento a una medaglia di Pandolfo Petrucci, valutata insieme con altra di Scipione

Maffei, si trova pure tra le spese registrate nel marzo 1780 dal collezionista fiorentino Gabriello Riccardi (*Nota di spese di Gabbriello Riccardi* [1780-1793], Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 3589, c. 21v, trascritto e pubblicato online nella sezione dedicata al collezionismo riccardiano in <www.memofonte.it>). Merita infine sottolineare che il profilo della nostra medaglia rappresenta un'alternativa alla più tradizionale iconografia di Pandolfo, che ha i suoi capisaldi nel prototipo che fa riferimento al ritratto appartenuto alla raccolta 'gioviana' (noto attraverso la versione di Cristofano dell'Altissimo nel Corridoio della Galleria degli Uffizi, Inventario 1880-1882, n. 949; l'incisione di Tobias Stimmer per P. GIOVIO, *Vitae illustrium virorum*, Basel 1578; e almeno un paio di ulteriori dipinti passati sul mercato antiquario nell'ultimo decennio: FARSETTI ARTE, *Importanti arredi, dipinti, sculture, argenti antichi provenienti da una importante raccolta senese e altre prestigiose committenze private*, Prato, 12-3 novembre 2004, lotto 709; PANDOLFINI, *Mobili, oggetti d'arte, arredi e dipinti antichi*, Firenze, 11 ottobre 2005, lotto 505) e in quello inciso da Francesco Maria Visconti per il frontespizio di G.A. PECCI, *Memorie storico critiche della città di Siena che servono alla vita di Pandolfo Petrucci*, Siena 1755, e che in realtà è tratto dal disegno di un *Ritratto virile* della Collezione Chigi Saracini di Siena che si assegna a Bartolomeo Neroni detto il Riccio (M. CIAMPOLINI, *Drawing in Renaissance and Baroque Siena: 16th and 17th-Century Drawings from Sienese Collections*, Exhibition catalogue [Athens, Georgia-Gainesville, Florida-Siena 2002-2003], Athens 2002, pp. 62-5; G. FATTORINI, *La passione erudita di Giovanni Antonio Pecci per le «cose notabili» della città di Siena*, in *Giovanni Antonio Pecci. Un accademico senese nella società e nella cultura del XVIII secolo*, atti del convegno a cura di E. Pellegrini, Siena 2004, pp. 193-4). È certamente d'invenzione il ritratto di Pandolfo facente parte di una serie di tondi petrucciani settecenteschi assegnati ad Antonio Montauti e per i quali rimando a P. PERTICI, *Rinascimento ritrovato I ritratti di casa Petrucci*, «Fontes», 14, 2011, 27-8, pp. 121-32.

⁵⁵ VASARI, *Le vite*, III Testo, pp. 385-6 («da lui [Giacomo Cozzarelli] si ebbe il ritratto di Francesco sopradetto, il quale fece di sua mano»; una frase ambigua da cui è difficile intendere se il ritratto fu realizzato da Giacomo o da Francesco), e p. 382 (per l'incisione).

THE MEDALLIC EVENT

Michael W. Cole

If we were to assemble the visual culture of political ‘resistance’ in the Renaissance, what objects would it include? In Northern Europe, the chief material would be prints: the relatively cheap, sometimes clandestine single-leaf woodcuts or engravings that skewered the powerful, often with vicious humor. Renaissance Italy, which had no equivalents to the popular presses of Antwerp and Nuremberg, produced nothing quite like this, nor did the Reformation in Italy generate anything parallel to the polemical imagery that accompanied religious change in and beyond the Alps¹. But what Italy did have, in a form sometimes different from that of the North, was the medal.

Most Renaissance medals are ‘images of the illustrious’; they promote the fame of the individuals they depict². But the conventional form of the Northern medal before about 1570, with a reverse containing nothing other than a coat-of-arms, an inscription, or, occasionally, an allegory, helps to make visible the difference in one small group of Italian objects produced around the same time³. Every portrait medal lifts its subject outside of history, perpetuating a profile, but the Italian medals in question not only depend on but also point to particular moments of conflict. While many medals can reasonably be regarded as siblings of the monument, enduring venerations of power, the medals considered here instead convey a condition of impermanence and instability, the possibility of dominion coming to an end.

These medals also form a series, in the sense that early objects open up distinct new possibilities for later ones and that later ones respond to what had come before. That series in many ways begins with the medal that Lorenzo the Magnificent de’ Medici appears to have commissioned in 1478, following the conspiracy, led by Francesco and Iacopo de’ Pazzi, that resulted in the murder of Lorenzo’s brother Giuliano⁴. Like earlier medals, this one includes a portrait of its patron on the obverse. More unusual is the inclusion of a second portrait, that of the dead Giuliano, on the reverse (Fig. 1). And unlike anything before is the format, which combines these portraits with depictions of the assault in Florence Cathedral that took Giuliano’s life. Typically, Italian medals used the reverse to illustrate the virtues of their portrait subjects, either emblematically or with a second likeness (equestrian, for example). This convention has made it tempting to look for abstractions on the Pazzi medal, too, figures that might personify the two Latin inscriptions, «SALVS / PVBLICA» on the side with Lorenzo, «LVCTVS /

PVBLCVS» on that with Giuliano⁵. Yet the overwhelming impression here is less symbolic than documentary: so descriptive is the medal of a setting that it has been used by architectural historians as evidence for the appearance of the subsequently replaced wood screen that Brunelleschi had designed for the Cathedral's choir⁶.

The assassination took place on April 26th. The medal is generally thought to count among the four that, according to a letter of September 11th from that same year, Andrea Guazzalotti cast («trayetate») for Lorenzo; the letter specifies that one Bertoldo, presumably Bertoldo di Giovanni, was responsible for the medals' original form («prima impronta»)⁷. Wilhelm von Bode took this language to mean that Bertoldo provided a model for the medal, a suggestion that has generally been accepted ever since⁸. If it is correct, as James David Draper has observed, the medal would be the first work of any kind that Bertoldo is documented to have made for Lorenzo. Still, Lorenzo's patronage of Bertoldo may date much earlier, to the time of the artist's first known medal. Minimally, Lorenzo must have been familiar with this work, which portrayed Holy Roman Emperor Frederick III on the obverse, and, on the reverse, the emperor Pope Paul II in the company of a number of other small figures on the Ponte Sant'Angelo (Fig. 2)⁹. The scene, confined to the upper half of the field, essentially illustrates the large inscription across the medal's diameter, «CXXII EQVITES – CREAT[I] KALEN / DI[S] IANVARI[IS] MCCCCLXIX («he created 122 knights on January 1, 1469»; Fig. 3). What we have here, in other words, is a dated object in which the date denotes something other than it would on a painting or a sculpture or a drawing, referring not to the moment of the work's own making, but to that of the occasion it depicts. The Frederick medal is commemorative, and yet it represents not the eternal qualities of its protagonist but a singular *event*¹⁰. Nine years later, the Lorenzo and Giuliano medal proposed that an event, rather than an individual, could be a medal's primary subject. The awkward fit between the cathedral interior and the heads that float above this suggests the novelty of the idea: Bode described the profiles as «Kolossalbüsten», but this is true only if we read them against the scale of the depicted architecture. It would in a way be more accurate to say that the portraits have been *diminished* to make room for the event, as though the artist and patron were prepared to marginalize but not quite to abandon the fundamental motif on all earlier Renaissance medals, as though in 1478 the idea of a medal without a portrait was still too radical.

George Francis Hill, the greatest twentieth-century historian of the Renaissance medal, observed that the Pazzi piece exists in «a very large number of specimens of varying quality», implying that it was widely distributed (Fig. 1)¹¹. Its innovations were known in many distant centers, and those novelties presented subsequent artists and patrons with a choice. When in 1479 Alfonso II of Aragon, Duke of

Calabria, defeated the Florentines at Poggio Imperiale – an episode in the war that resulted from the Pazzi conspiracy – he commissioned a portrait medal from Francesco di Giorgio with an obverse showing a sacrifice to Mars¹². Only the adept would have known what this medal was about. Three years later, after driving the Turks from the city of Otranto, Alfonso had Andrea Guazzalotti – the caster of the Pazzi medal – take a more direct approach. The obverse of the medal made in that year shows the triumphal procession that entered Naples on October 25th, 1481 (Figs. 4 and 5)¹³.

When Paolo Fregoso ceded control of Genoa to Ludovico Maria Sforza in 1488, Ludovico had Cristoforo Foppa, known as Caradosso, cast a medal showing the Genoese council recognizing the sovereignty of the young Duke Gian Galeazzo Maria Sforza – again, an *event* (Figs. 6 and 7)¹⁴. Seven years later, when a treaty with the French gave Ludovico control of Novara, he commissioned a portrait medal showing an armed figure seizing a fleeing woman by the hair (Fig. 8). The border of the reverse is inscribed «NOVARIA», and Hill proposed that the woman might be *Novara* herself. This seems unlikely: the woman grasped by the hair was a standard Renaissance personification of *Fortuna*, and a closely related motif appears on the reverse of a medal that Danese Cattaneo made for Pietro Maria Rossi in Venice in the 1540s. (Figs. 9 and 10). The point of the earlier image was probably just to suggest that in acquiring Novara, the Duke had seized an opportunity, and to portray a historical nonevent in the most dramatic possible fashion¹⁵.

Ludovico himself was then driven from power in 1500 by King Louis XII of France, who had recently begun to circulate tokens that the French called *pièces à plaisirs*. Robert W. Scheller, who has studied this genre of objects, writes that these «were either manufactured for presentation to the king on festive occasions, or were struck at the king's command to be distributed to others or to mark a political event»¹⁶. He suggests that one from 1500, designed by Michel Colombe and bearing an inscription that refers to King Louis XII as «VICTOR» and «TRIVMPHATOR», alludes to the King's conquest of Milan. Yet what differentiates such medals from our Italian examples – or perhaps better, what differentiates one series of Italian medals against the prevailing tendencies in the North – is the absence of anything on the medal itself that «marks a political event». The *pièce à plaisir* bears a portrait on the obverse and an emblematic representation of the king in the form of a crowned porcupine on the reverse; even the description of the king as a «TRIVMPHATOR» seems more to align him with rival potentates than to single out the importance of a particular moment or military action. Five years earlier, the French King Charles VIII, Louis's predecessor, had lost Naples to the Aragonese; Louis must have known that the Spanish rulers he could never quite put down had used the title *Triumphator* on their own tokens.

The medals just mentioned all celebrate conquerors, but the Pazzi medal was circulated by the victims. What are its sequels in this sense? The question is difficult to answer, for the agents behind such objects can often be identified only through circumstantial evidence. With a small group of medals from the end of the century portraying Lorenzo the Magnificent, for example, it is the very absence of the medal's standard elements that is remarkable. Though derived from a ca 1490 model by Niccolò Fiorentino (Fig. 11), the medals in question omit Niccolò's original reverse, with its labeled personification of Florence and its inscription «TVTELA · – · PATRIE · / FLORENTIA» («for the protection of the fatherland, Florence»), a pairing of word and image that would no longer have been apt after Lorenzo's death in 1492 and his family's expulsion from the city two years later¹⁷. Niccolò's medal is ca 88 mm in diameter, but our anonymous derivations are all less than half that, and the version in Berlin just 35 mm¹⁸. The version in Washington (Fig. 12), moreover, does not simply reduce all the elements from Niccolò's original to fit onto the smaller surface: it completely eliminates the inscription on the obverse, making it one of the only medals of the entire century not to name the sitter it depicts¹⁹. This can not have been a matter merely of limitations in the format: the medals in London and Berlin, which are otherwise identical to the one in Washington, include the words «MAGNVS · LAVRENTIVS · MEDICES». The omission is fitting, since the medal is decidedly not magnificent. But could it not also be that in a period when Medici partisans risked prison or death, it was safer to lend the image a certain anonymity? Before the Pazzi conspiracy, it was possible for Lorenzo to promote the idea that Florence was experiencing a Golden Age, a time of peace and cultivation that restored a mythical past. The Pazzi medals broke this spell, not only by showing a 'now', but also by dividing Florence into an 'us' and a 'them'. As an important book by Ulrich Pfisterer has demonstrated, late Quattrocento medals were often used as tokens of friendship and love; the possession of a medal could mark membership in a specific social circle²⁰. Where the Medici were concerned, particularly after 1478, medals must also have represented alliance. The Laurentian pieces might well be compared to the posthumous portrait of Cosimo de' Medici, Lorenzo's grandfather, that an unidentified sitter holds in the Botticelli portrait in the Uffizi (Fig. 13). The painting is generally dated on stylistic grounds to around 1475, but if it were just three years later, postdating the Pazzi conspiracy, the sentiment behind it would look quite different.

The fall of the Medici in the 1490s enabled the rise of Savonarola. The change in government brought with it a shift in monumental patronage, from the competitive building of private palaces over the previous half century to the new focus on the Palazzo della Signoria and its council hall. Now we see the relevance of scale: when the Medici were no longer in a position to promote grand undertakings in

their city, smaller medals celebrating the family constituted a rare art form that continued to flourish: such medals would not only have been cheaper to produce but also easier to conceal on one's person. And for all of Savonarola's opposition to the Medici, the medals cast by and for his adherents appear to follow a comparable pattern²¹. The Dominican friar famously preached against the practice of commissioning portraits in chapels. Yet he consented to having numerous medals made with his own likeness. After Savonarola's execution in 1498, such images faced the same kind of proscription that the medals of Lorenzo the Magnificent had seen during the preceding four years, and with an apparently similar result: after 1498, a group of smaller, lower quality medals of the friar began to circulate (Fig. 14). In the case of the Savonarola medals, moreover, we have evidence not only of alliance but also of enmity: one of the larger medals with his portrait, a bronze piece now in the National Gallery of Art in Washington (Fig. 15), shows gouges across the obverse, an act of iconoclasm carried out with some sharp pointed object²². Stephen J. Campbell has aptly remarked that the defacement is «all the more startling given that the reverse shows a hand holding a dagger poised to deliver stab wounds over a map of Italy»²³. That image, in fact, represents a vision Savonarola had had in 1492, accompanied by the motto that the medal's reverse also includes: «GLADIVS · DOMINI · SVP[ER] · TERAM [sic] · CITO ET VELOCITER» («Behold the sword of the Lord will descend suddenly and quickly upon the earth»). The attack, that is, was a kind of ironic reversal, with the would-be prophet now subject to the punishments he foresaw; if the damage to the medal's face happened after 1498, it might also be compared to public desecration of Savonarola's body in the Piazza della Signoria. Either way, the medal is a kind of counterpart to the one in Botticelli's portrait; the affective bonds it represented are precisely what made it an attractive target for destruction.

The densest episode of medallic production around figures of political resistance was the one that followed the assassination of Alessandro de' Medici, the first Duke of Florence, in 1537. Alessandro's opponents celebrated his assassin Lorenzino as a new Brutus, and a medal portraying him picked up this comparison (Fig. 16)²⁴. Its obverse shows Lorenzino with a short beard and an abbreviated toga (Fig. 18). The reverse makes the parallel still more explicit, adapting the emblem of a *Cap of Liberty Between two Daggers* from an ancient Roman denarius portraying *Brutus*. The reverse also contains a date, «VIII ID[VS] IAN[VARIAE]», a way of rendering the actual date on which the assassination took place – January 6th, 1537 – so as to align with its prototype from the Ides of March²⁵. If this medal conveys the virtues of its subject, it does so not through abstraction but through analogy. Though it features a portrait, one could well regard it, like the Bertoldo from sixty years before, as being less about a person than an event, this now elevated to mythical status through its antique inflection.

As with the late Lorenzo the Magnificent and Savonarola medals, we are dealing here with a small object, 37 mm across. It is not quite as tiny as the ancient denarius, but it is fair to describe the medal as coin-like in scale. Like the Lorenzo and Savonarola relics, moreover, the Lorenzino can be placed within a history of what we might term ‘counter-medals’. A document seems to establish that the medal was in circulation by 1541; in or around that same year, the Florentine state issued a medal of almost exactly the same size with Duke Alessandro and his successor Cosimo I on its two faces (Fig. 17)²⁶. As the patrons of the Lorenzino wished to rejoice that the Medici autocracy had been brought to an end, the new Florentine state sought to assure its public of the continuity of Medici rule. Lorenzino’s faction was certainly aware that Alessandro himself had wished loyal citizens to carry portraits on their persons: he had introduced the first-ever Florentine coin to include the ruler’s profile, and Cosimo followed this example²⁷. Some contemporaries may even have recognized that the Lorenzino medal referred back intentionally to older family devices. Three manuscript versions of Alessandro Segni’s collection of early Medici *imprese* list among Lorenzo the Magnificent’s emblems «un cappello in mezzo a due pugnali», apparently accompanied by the phrase «Salus pubblica»²⁸. In all three cases, this emblem was followed by one of a «pompa funerale», joined to the phrase «Luctus publicus». Draper, who recognized that this must have something to do with the Pazzi medal, speculated that the *impresa* featured «Lorenzo’s hat»²⁹. But surely this was rather the *pileus*, whose connotations Il Magnifico himself already embraced: Vincenzo Cartari used something very close to Segni’s formulation, «un cappello fra due pugnali», in his own description of the denarius a century later³⁰. What should we make of the connection? Could it be that Lorenzo the Magnificent initially associated himself, by way of the hat and the daggers and the motto «Salus pubblica», with the Republican figure Brutus, but had to reconceive the emblem when history unexpectedly cast him in the role not of Brutus but of Brutus’s victim Caesar? Could it be that Lorenzino or members of the circle meant to compare him to the earlier Lorenzo de’ Medici, so as to associate his act not with Medici opponents but with an earlier Medicean promotion of Republican government?

What is certain is that the Lorenzino medals came to belong to a wider community of objects. In the months after the assassination, Lorenzino traveled to Venice with another Florentine exile and Medici opponent, Pietro Strozzi. The two became close: they are recorded together frequently in 1542 and after, working with support from King Francis I of France against Duke Cosimo³¹. And, in the manner of a friend and ally, Pietro owned the Lorenzino medal – owned it, in fact, in enough copies that he could be asked for examples to distribute to others. In this same period, Pietro commissioned his own portrait medal, significantly larger than either Lorenzino’s or Duke Alessandro’s, with a reverse

showing a pacing horse (Fig. 20)³². This recalls the numerous reverses of earlier medals portraying mounted rulers: the point, which can only be understood by those who recognize the reference to a visual tradition, is that this animal has been freed from its master. Its inscription «O · QVAM · DVLCIS EXEMPTO · LIBERTAS» («Oh how sweet is liberty to the deprived»), its specific link to Pietro notwithstanding, must have captured a shared experience and desire, and indeed another medal from the same years, that of Giovanni Lodovico Battaglia, reused this very motif (Fig. 21)³³.

John Graham Pollard believed the Strozzi medal to have been made in Florence, but this seems unlikely, given Pietro's outlaw status there. Could it not rather have been cast in Venice, where its reverse was then copied for another patron? Little is known about Battaglia, though his father's brother (Ludovico Battaglia, or Battagin) was a soldier who had fought against imperial troops, so his sympathies may well have been with the Florentine *fuorusciti*. On the obverse of the medal, the portrait of Battaglia shows him wearing the kind of ancient costume that in the case of Lorenzino connoted an alignment with the Republic. Nor is its relevance limited to medallic productions. As has often been observed, Michelangelo's *Brutus* (Fig. 19), itself probably made in the 1540s, bears some connection to the Lorenzino medal; the togate costume with its medal-like clasp shows that minimally, it treats the same idea, celebrating the Medici tyrannicide, and it may even derive from that more humble source, monumentalizing the Lorenzino medal's motif³⁴. The period during which Michelangelo made the *Brutus* was also that in which the artist gave two marble *Slaves* to Roberto Strozzi, Pietro's brother³⁵. The motto on the Pietro medal perfectly captures the sentiment of the gift: «O how sweet is liberty to the deprived». Years later, when Duke Cosimo's son Ferdinando conceived a colossal sculpture commemorating Pietro Strozzi's final defeat, he did so in the form of an equestrian monument (Fig. 23)³⁶. The statue, which Giambologna preceded with models and statuettes of the horse alone (Fig. 22), could well allude to the Pietro medal, now the reverse: in this monumental public work, Duke Cosimo dramatically re-bridles the horse of state.

This array of objects gives some sense of the remarkable place medals occupied in Florentine visual politics across more than a century. Florence was not unique, however: among the most interesting comparative cases is that of Parma. There, one decade after the killing of Duke Alessandro in Florence, a group of rebels assassinated Duke Pier Luigi Farnese. Among the collaborators was a soldier named Giovanni Alvisi Confalonieri; he commissioned a medal from Pietro Paolo Galeotti pairing his portrait with a reverse showing a ship threatened by a storm, accompanied by the legend «DOCE – ME – DOMINE» («Teach Me, O Lord»)³⁷. This is undated: it may refer to tribulations that preceded the murder or to something else entirely, though in the wake of the assassination it would have been

difficult not to see it also in connection to the difficulties Confalonieri faced after the event. A second, more unusual object, moreover, certainly postdates 1547. Confalonieri was married to a woman named Elisabetta Scotti, and a double medal represents the two of them, a portrait on each face. Following the assassination, someone decided to duplicate the original medal but to eliminate the husband in the process – a modeler pressed the original medal’s face into wax, then scraped or rubbed away the portrait before casting the object anew (Fig. 24)³⁸. Anyone looking carefully at what resulted – at least two examples of which survive – could have seen that it alluded to a longer history, that the oddity of the object was intentional. After all, it would have been easier technically simply to make a one-sided medal. What now seems to be the reverse is not quite blank; rather, it preserves the inscription of the missing subject’s name.

This medal, in other words, was not, or not necessarily, political by design. Rather, a portrait of a husband was transformed into the erased portrait of a rebel by one of his enemies. Yet once history made the Scotti medals into images of resistance, they would also have made vivid the dynamic relationship between medal and monument. Confalonieri’s victim, Pier Luigi Farnese, had also distributed a medal, which like Confalonieri’s portrayed its subject in armor (Fig. 25)³⁹. Its reverse, though, showed not an emblem or a second portrait but rather the enormous citadel that Piero Luigi began to build on the periphery of Piacenza in 1547⁴⁰. As various sources attest, the building of this fortress was widely viewed as an architectural manifestation of oppressive Farnese rule. The project was a primary motivation behind the conspiracy against the Duke; after his assassination, Ferrante Gonzaga’s strategy for bringing peace to the city included a promise to tear the fortress down⁴¹. The very image that offended local nobles like Confalonieri was one that Piero Luigi had elected to place on his medals. To murder him was also to attack a certain idea of the ruler, an idea that a medal had helped to define.

Captions Cole:

Fig. 1. BERTOLDO DI GIOVANNI, *Pazzi Conspiracy*, medal, bronze, cast, 66 mm, 1478. London, British Museum, inv. no. 1896,1106.1 (Photo: © The Trustees of the British Museum)

Fig. 2. BERTOLDO DI GIOVANNI, *Frederick III and Creation of Knights on the Ponte Sant’Angelo*, medal, bronze, cast, 56.3 mm, 1469. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. no. 1957.14.843.b (Photo: Courtesy National Gallery of Art, Washington)

Fig. 3. BERTOLDO DI GIOVANNI, *Frederick III and Creation of Knights on the Ponte Sant'Angelo*, medal, reverse, detail, bronze, cast, 56.3 mm, 1469. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. no. 1957.14.843.b (Photo: Courtesy National Gallery of Art, Washington)

Fig. 4. ANDREA GUAZZALOTTI, *Alfonso II of Aragon, Duke of Calabria, and Triumphal Entry into Naples*, medal, bronze, cast, 61.1 mm, 1481. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. no. 5944 (Photo: Giandonato Tartarelli, SNS. Courtesy of the Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 5. ANDREA GUAZZALOTTI, *Alfonso II of Aragon, Duke of Calabria, and Triumphal Entry into Naples*, medal, reverse, detail, bronze, cast, 61.1 mm, 1481. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. no. 5944 (Photo: Giandonato Tartarelli, SNS. Courtesy of the Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 6. CARADOSSO, *Ludovico Maria Sforza, il Moro, and Gian Galeazzo Sforza, Duke of Milan, Receiving the Genoese Delegation*, medal, bronze, cast, 41 mm, 1488. London, British Museum, inv. no. M.33 (Photo: © The Trustees of the British Museum)

Fig. 7. CARADOSSO, *Ludovico Maria Sforza, il Moro, and Gian Galeazzo Sforza, Duke of Milan, Receiving the Genoese Delegation*, medal, reverse, detail, bronze, cast, 41 mm, 1488. London, British Museum, inv. no. M.33 (Photo: © The Trustees of the British Museum)

Fig. 8. ANONYMOUS, *Ludovico Sforza and Fortuna*, medal, bronze, cast, 34 mm, 1495. Milano, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere, inv. no. 648

Fig. 9. DANESE CATTANEO, *Pietro Maria Rossi, and Rossi Seizing of Fortuna*, medal, gilt bronze, cast, 53 mm, 1540. Milano, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere, inv. no. 4024

Fig. 10. DANESE CATTANEO, *Pietro Maria Rossi, and Rossi Seizing of Fortuna*, medal, reverse, detail, gilt bronze, cast, 53 mm, 1540. Milano, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere, inv. no. 4024

Fig. 11. NICCOLÒ FIORENTINO, *Lorenzo the Magnificent and Florence under a Laurel*, medal, bronze, cast, 88 mm, 1490. Washington, National Gallery of Art, Gift of The Circle of the National Gallery of Art, inv. no. 1987.34.2 (Photo: Courtesy National Gallery of Art, Washington)

Fig. 12. ANONYMOUS, *Lorenzo the Magnificent*, reduction after NICCOLÒ FIORENTINO's medal, obverse, bronze, cast, 35.9 mm, ca 1500. Washington, National Gallery of Art, inv. no. 1959.14.865 (Photo: Courtesy National Gallery of Art, Washington)

Fig. 13. SANDRO BOTTICELLI, *Florentine Man with a Medal*, ca 1475, Firenze, Uffizi

Fig. 14. FOLLOWER OF NICCOLÒ FIORENTINO, *Savonarola and Faith*, posthumous medal, bronze, cast, 32.8 mm, 1498 or after. Washington, National Gallery of Art, Gift of Lisa and Leonard Baskin, inv. no. 1992.55.4 (Photo: Courtesy National Gallery of Art, Washington)

Fig. 15. FOLLOWING OF NICCOLÒ FIORENTINO, *Savonarola (defaced) and Map of Italy Threatened by a Dagger*, medal, bronze, 94.4 mm, ca 1497. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. no. 1957.14.876 (Photo: Courtesy National Gallery of Art, Washington)

Fig. 16. ANONYMOUS, *Lorenzino de' Medici and Cap of Liberty Between Daggers*, medal, bronze, cast, 37.4 mm, after 1537 and before 1541. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. no. 6570 (Photo: Giandonato Tartarelli, SNS. Courtesy of the Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 17. DOMENICO DI POLO DE' VETRI, *Alessandro I de' Medici and Cosimo I de' Medici*, double portrait medal, silver, struck, 36 mm, ca 1541. London, British Museum, inv. no. M.152 (Photo: © The Trustees of the British Museum)

Fig. 18. ANONYMOUS, *Lorenzino de' Medici and Cap of Liberty Between Daggers*, medal, obverse, detail, bronze, cast, 37.4 mm, after 1537 and before 1541. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. no. 6570 (Photo: Giandonato Tartarelli, SNS. Courtesy of the Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 19. MICHELANGELO, *Brutus*, bust, marble, probably early 1540s. Firenze, Museo nazionale del Bargello

Fig. 20. ANONYMOUS (VENETIAN MEDALLIST?), *Pietro Strozzi and Riderless Horse*, medal, bronze, cast, 51 mm, ca 1545. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. no. 6594 (Photo: Giandonato Tartarelli, SNS. Courtesy of the Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 21. DANESE CATTANEO (attrib.), *Giovanni Lodovico Battaglia and Riderless Horse*, medal, reverse, bronze, cast, 48.6 mm, ca 1550. Washington, National Gallery of Art, Edward E. MacCrone Fund, inv. no. 1992.39.2 (Photo: Courtesy National Gallery of Art, Washington)

Fig. 22. GIAMBOLOGNA (after a model by), *Pacing Horse*, bronze, probably 1570s or 80s. New York, Metropolitan Museum of Art, Accession Number 24.212.23

Fig. 23. GIAMBOLOGNA, *Cosimo I*, equestrian monument, completed 1594. Firenze, Piazza della Signoria

Fig. 24. PIETRO PAOLO GALEOTTI, *Elisabetta Scotti and Giovanni Alvisi Confalonieri (Showing Damnatio Memoriae)*, double portrait medal, bronze, cast, 40.7 mm, after 1552. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. no. 1957.14.951 (Photo: Courtesy National Gallery of Art, Washington)

Fig. 25. GIOVAN FEDERICO BONZAGNI, *Duke Pier Luigi Farnese and Fortress at Piacenza*, medal, bronze, struck, 39.5 mm, ca 1547. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. no. 6324 (Photo: Giandonato Tartarelli, SNS. Courtesy of the Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

I owe thanks to Stefano Dall'Aglia, who read and offered most helpful comments on an earlier draft of this essay.

¹ For an introduction to these northern print traditions, see K. MOXEY, *Peasants, Warriors, and Wives: Popular Imagery in the Reformation*, Chicago 1989, and R. SCRIBNER, *For the Sake of Simple Folk: Popular Propaganda for the German Reformation*, Oxford 1994.

² I allude, of course, to J. CUNNALLY, *Images of the Illustrious: The Numismatic Presence in the Renaissance*, Princeton 1999). Also important on the topic is S.K. SCHER's exhibition catalogue (New York-Washington), *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance*, New York 1994.

³ For an excellent new survey of German Renaissance medals see *Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance*, Katalog der Ausstellung (München-Wien-Dresden), hrsg. von W. Cupperi, M. Hirsch, A. Kranz und U. Pfisterer, Berlin 2013.

⁴ For the most recent discussion, with further references, see the entry by J.L. VALIELA in *Gesichter der Renaissance: Meisterwerke Italienischer Portrait-Kunst*, hrsg. von K. Christiansen und S. Weppelmann, München 2011, 178-9.

⁵ W. VON BODE, *Bertoldo und Lorenzo dei Medici: Die Kunstpolitik des Lorenzo il Magnifico im Spiegel der Werke seines Libelingskünstlers Bertoldo di Giovanni*, Freiburg im Breisgau 1925, pp. 26-8, took two of these to be personifications of *Salus Publica* and *Luctus Publicus*. J.D. DRAPER, *Bertoldo di Giovanni: Sculptor of the Medici Household*, Columbia-London 1992, raises reasonable doubts about this reading, maintaining nevertheless that they are «allegorical figures».

⁶ G. POGGI, *Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile tratti dall'Archivio dell'Opera*, Berlino 1909, p. 120; and DRAPER, *Bertoldo di Giovanni*, p. 88; C. SMITH et al., *Retrospection: Baccio Bandinelli and the Choir of Florence Cathedral*, Cambridge 1997, p. 29; and, for the most thorough and attentive discussion L. WALDMAN, *Dal Medioevo alla Controriforma: i Cori di Santa Maria del Fiore*, in *Sotto il cielo della cupola. Il Coro di Santa Maria del Fiore dal Rinascimento al 2000*, a cura di T. Verdon, Milano 1997, pp. 43-5.

⁷ The letter, first published by Cesare Guasti in 1859, is now most conveniently available in DRAPER, *Bertoldo di Giovanni*, p. 271.

⁸ BODE, *Bertoldo*, pp. 27-8. DRAPER, *Bertoldo di Giovanni*, p. 7, renders the Italian «quattro medaglie, le quali ò trayetate con li mei mano, che Bertoldo à facta la prima impronta» as «four medals which I cast with my own hands after the first proof that Bertoldo made». Lucia Simonato has kindly referred me to a group of documents in the Archivio di Stato in Florence connecting Guazzalotti with the practice of *trayectare* even before his collaboration with Bertoldo: Florence, Archivio di Stato, Mediceo avanti il Principato, filza XXXVI, doc. 128, c. 129 («quando vi sarra comodo averia a charo di trayectare qualche medaglia delle vostre»; letter by Guazzalotti to Lorenzo the Magnificent, February 6th 1478); doc. 178, c. 197 («mandovi cinque bambini di octone che ho trayetati[:] fumi donati in piombo et vene da Bressa[:]) o li trayetati et per il

presente lucha vostro ve li mando»; letter by Guazzalotti to Lorenzo the Magnificent, February 16th 1478). The second is cited but not completely transcribed in DRAPER, *Bertoldo di Giovanni*, p. 7. See also Simonato's entry on Guazzalotti in the *Dizionario biografico degli italiani*, 60, 2003, pp. 513-6.

⁹ See esp. the discussion in BODE, *Bertoldo*, pp. 35-8, who attempts to connect the medal to Lorenzo, and DRAPER, *Bertoldo di Giovanni*, pp. 79-81, who gives further bibliography.

¹⁰ This was an aspect of the Italian medal from the beginning. Pisanello, for example, based the equestrian image on the reverse of his ca 1438-1443 *Portrait Medal of Emperor John VIII Paleologus* on drawings he had made during the Council of Ferrara in 1438, and the medals were presumably cast in part to commemorate that meeting. Luke Syson and Dillian Gordon, notably, read the image of the cross before which John prays as «a symbol of the attempt to unite the Greek and Latin Churches». See *Pisanello. Painter to the Renaissance Court*, Exhibition catalogue, ed. by D. Gordon and L. Syson, London 2001, p. 113.

¹¹ G.F. HILL, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930, I, p. 214.

¹² George Hersey believed the battle to be that of Castellina; see G.L. HERSEY, *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples, 1485-1495*, New Haven-London 1969, p. 4. On the circumstances of the making of this medal see here also the text of Gabriele Fattorini.

¹³ U. MIDDELDORF, D. STIEBRAL, *Renaissance Medals and Plaquettes*, Florence 1983, p. XIV. See also G. TODERI, F. VANNEL, *Medaglie italiane del Museo nazionale del Bargello di Firenze*, 4 voll., Firenze 2003-2007, I, Firenze 2003, p. 22, no. 172.

¹⁴ HILL, *A Corpus of the Italian Medals*, I, p. 169, no. 654; see, more recently, G. TODERI, F. VANNEL, *Le medaglie italiane del XVI secolo*, Firenze 2000, I, p. 33, no. 2, and J.G. POLLARD, *Renaissance Medals. Volume One. Italy*, with the assistance of E. Luciano and M. Pollard, New York 2007 (The Collections of the National Gallery of Art. Systematic catalogue), p. 232, no. 216 (with this interpretation of the reverse).

¹⁵ For the Novara medal, see HILL, *A Corpus of the Italian Medals*, I, p. 167, no. 644; for the Cattaneo D. GASPAROTTO, *La barba di Bembo*, in *Studi in onore del Kunsthistorisches Institut in Florenze per il suo centenario (1897-1997)*, Pisa 1996, pp. 183-206, esp. p. 205 note 93, and TODERI, VANNEL, *Le medaglie*, I, pp. 239-40, no. 644.

¹⁶ R.W. SCHELLER, *Ensigns of Authority: French Royal Symbolism in the Age of Louis XII*, «Simiolus», 13, 1983, pp. 75-141, here p. 83.

¹⁷ This is the period from which John Graham Pollard believed the medals to date: see POLLARD, LUCIANO, *Renaissance Medals*, p. 325, no. 308.

¹⁸ HILL, *A Corpus of the Italian Medals*, I, p. 260, nos. 987-8.

¹⁹ See POLLARD, LUCIANO, *Renaissance Medals*, p. 325, no. 308

²⁰ U. PFISTERER, *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008.

²¹ For these, and more generally for the material culture around Savonarola, see *Savonarola e le sue 'reliquie' a San Marco*, Catalogo della mostra, a cura di M. Scudieri e G. Rosario, Firenze 1998, and L. SEBREGONDI, *Iconografia di Girolamo Savonarola, 1495-1998*, Firenze 2011.

²² POLLARD, LUCIANO, *Renaissance Medals*, I, pp. 352-3, no. 335.

²³ S.J. CAMPBELL, review of POLLARD, LUCIANO, *Renaissance Medals*, in «Art Bulletin», 93, 2011, 1, pp. 105-8.

²⁴ For the medal, see K. LANGEDIJK, *The Portraits of the Medici*, Florence 1981-87, II, pp. 1135-6; TODERI, VANNEL, *Medaglie italiane [...] del Bargello*, I, p. 66, no. 567 (as Venetian), and POLLARD, LUCIANO, *Renaissance Medals*, pp. 570-1, no. 570. For the assassination, see the fundamental revisionist history by S. DALL'AGLIO, *L'assassino del Duca: esilio e morte di Lorenzino de' Medici*, Firenze 2011. For the reception of this iconography in Northern Europe – which largely dissociates it from any event – see the recent essay by V.-S. SCHULZ, *Vom Tyrannenmörder zum Souverän: Umdeutungen des Brutuskultes im 16. Jahrhundert*, in *Translatio Nummorum. Römische Kaiser in der Renaissance*, hrsg. von U. Peter and B. Weisser, Wiesbaden 2013, pp. 327-44.

²⁵ A forthcoming article by Stefano Dall'Aglia establishes that the assassination probably took place after midnight on the 6th, thus in fact on the 7th of January. Because of a false version of the story put into circulation by Benedetto Varchi, scholars had previously believed it to have happened on the night of the 5th.

²⁶ See the document in DALL'AGLIO, *L'assassino del Duca*, p. 89, n. 428: «Io chiegio al signor Piero 3 medaglie di messer Lorenzo de' Medici per il Giannotto, et ne vorrei una per me. Ma perché pesono, non le mettete in le lettere; fatele consegnare al corriere a parte ben aconcie, ché nel venire non si guastino» (Florence, Archivio di Stato, Carte Stroziane, ms V, 1210, ins. 10, n. 60; letter by Luigi Del Riccio to Roberto Strozzi, April 24th 1541). As Dall'Aglia observes (private correspondence), this presumably establishes a *terminus ante quem* for the Lorenzino medal. For the Cosimo/Alessandro medal and its dating, see POLLARD, LUCIANO, *Renaissance Medals*, p. 379, no. 361.

²⁷ See M.W. COLE, *Münzen als Medaillen unter den ersten Medici-Herzögen*, in *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland*, hrsg. von G. Satzinger, Münster 2004, pp. 195-212, and for the broader history to which this belongs, L. SYSON, *Circulating a Likeness? Coin Portraits in Late Fifteenth-Century Italy*, in *The Image of the Individual: Portraits in the Renaissance*, ed. by N. Mann and L. Syson, London 1998, pp. 113-25.

²⁸ F. AMES-LEWIS, *The Library and Manuscripts of Piero di Cosimo de' Medici*, New York 1984, pp. 422, 425 and 428.

²⁹ DRAPER, *Bertoldo di Giovanni*, p. 95.

³⁰ V. CARTARI, *Le imagini con la spositione de i dei de gli antichi*, Venezia 1556, p. 33.

³¹ DALL'AGLIO, *L'assassino del Duca*, p. 92.

³² TODERI, VANNEL, *Medaglie italiane [...] del Bargello*, I, p. 116, no. 1072 (as Sienese school).

³³ G.F. HILL, *A Group of Venetian Medals*, «Archiv für Medaillen- und Plakatten-Kunde», 1914, 3 (April), pp. 122-6, esp. p. 124, first noticed the connection; PH. ATTWOOD, *Italian Medals (c. 1530-1600) in British Public Collections*, London 2003, I, p. 171, no. 224, ascribes the Battaglia medal to Danese Cattaneo. See also POLLARD, LUCIANO, *Renaissance Medals*, p. 484, no. 483.

³⁴ The document cited above in note 26 suggests that Donato Giannotti had come into possession of the Lorenzino/Brutus medal in 1541. Vasari names Giannotti as the patron of the *Brutus*. The date of the marble is debated, and made more complicated still by the fact that it seems to have been recarved after it left Michelangelo's workshop. See the recent survey of the problem in C. ACIDINI LUCHINAT, *Michelangelo scultore*, Milano 2010.

³⁵ D. SUMMERS drew attention to Michelangelo's connection to the Strozzi in *Michelangelo's 'Battle of Cascina', Pomponius Gauricus, and the Invention of a gran maniera in Italian Painting*, in «Artibus et historiae», 28, 2007, pp. 165-

76. A forthcoming article in *Renaissance Quarterly* by Maria Ruvolt dates the gift to around 1546, which would be one year after the date Pollard proposed for the Pietro Strozzi medal.

³⁶ For the politics of the monument and specifically for the argument that it was conceived in antagonism to Pietro Strozzi, see M.W. COLE, *Ambitious Form: Giambologna, Ammanati, and Danti in Florence*, Princeton 2011, pp. 244-82, with further references.

³⁷ See A. ARMAND, *Les médailleurs italiens des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles*, 3 voll., Paris 1883-87, II, p. 229; and L. BÖRNER, *Bestandskataloge des Münzkabinetts Berlin: Die italienischen Medaillen der Renaissance und des Barock*, Berlin 1997, p. 186, no. 804. A derivation, cast in lead and showing only the portrait, not the reverse, is in the British Museum; see ATTWOOD, *Italian Medals*, I, p. 359, no. 872, who initiated the attribution to Pietro Paolo Galeotti.

³⁸ See G.F. HILL, *Eight Italian Medals*, «Burlington Magazine», 13, 1909, pp. 216-7, and POLLARD, LUCIANO, *Renaissance Medals*, p. 419, no. 409. A version of the double portrait survives in the British Museum: see ATTWOOD, *Italian Medals*, I, pp. 358-9, no. 871, who gives the name as Giovanni Alvise Gonfalonieri.

³⁹ TODERI, VANNEL, *Medaglie italiane [...] del Bargello*, I, p. 124, no. 1148, and POLLARD, LUCIANO, *Renaissance Medals*, p. 440, no. 431.

⁴⁰ See the discussion in D. GASPAROTTO, *La Cittadella di Piacenza in una medaglia di Gianfederico Bonzagna*, in *Studi in onore di Alberto Spigaroli*, a cura di V. Anelli, Piacenza 2007, pp. 169-77.

⁴¹ Giovanni Anguissola, one of the conspirators, later declared that the group had killed the duke because Pier Luigi «moltiplicavano gli horribili eccessi et modi suoi et cominziò a fare il Castello». See F. GIARELLI, *Storia di Piacenza dalle origini ai nostri giorni*, Piacenza 1889, I, pp. 392-3.

«LAVORA IN ZECCA DI CONIO»: CAMELIO, LE OSELLE E LA CIRCOLAZIONE DI TEMI E STILI DENTRO E FUORI LA SERENISSIMA NEL PRIMO CINQUECENTO

Giulia Zaccariotto

La produzione dello scultore veneziano Vittore Gambello, detto Camelio (1455/60-1537), merita un'attenzione particolare per la sua poliedricità. Dopo un probabile apprendistato lavorando la pietra, condivise con i fratelli gioiellieri la pratica dei metalli, dedicandosi, per l'arco di tutta la vita, alla creazione di medaglie e di sculture in bronzo, e conducendo contemporaneamente una fortunata carriera nella Zecca della Serenissima, dove fu assunto nel 1484, al termine di una formazione avvenuta nel cantiere del padre, capo architetto della chiesa di San Zaccaria. L'incarico di responsabile dei conî nella Zecca veneziana non solo gli permise di sovrintendere alla produzione di alcune delle monete lagunari più belle del Rinascimento, ma lo portò anche ad interloquire con le massime cariche dello Stato¹.

Direttamente coinvolti nel controllo della produzione monetale e in alcuni casi persino effigiati sulle monete, non sorprende che i dogi si rivolgessero agli stessi incisori attivi in Zecca anche per la creazione delle proprie medaglie personali². La produzione veneziana di Camelio si articolò pertanto secondo una trama tessuta da fili di committenza diversi, ma ben intrecciati tra loro: la committenza statale nell'istituzione della Zecca e quella promossa 'privatamente' dai dogi (Agostino Barbarigo, Antonio Grimani e Andrea Gritti), da eminenti personaggi della politica lagunare (Daniele Bragadin e Francesco Faseolo), da uomini di cultura (Cornelio Castaldi e Antonio Vinciguerra) e da artisti del calibro di Gentile e Giovanni Bellini. Inoltre, spinto a trasferirsi a Roma dalle critiche condizione economiche e dalle incertezze politiche della Serenissima, a seguito della disfatta di Agnadello (1509), Camelio ebbe modo di lavorare anche nella Zecca pontificia sotto Leone X e, per l'arco di un paio d'anni (1515-17), poté restare a stretto contatto con il classicismo degli artisti della corte papale, maturando una consapevolezza che, come verrà evidenziato anche nel corso di questo contributo, di fatto influenzerà il suo stile. Infine, proprio grazie all'esperienza nella pratica monetale, Camelio fu anche fra i primi a sviluppare la pratica della coniazione applicata all'arte della medaglia (ovvero l'incisione di matrici in 'cavo', per imprimere il rilievo desiderato sul metallo delle medaglie tanto al diritto quanto al rovescio, senza limitarsi alla sola fusione)³, dando così il via a quella rivoluzione non solo tecnica, ma anche di 'statuto', che avrebbe aperto la strada ai grandi protagonisti rinascimentali dell'intaglio dell'acciaio, quali Valerio Belli, Benvenuto Cellini e Leone Leoni.

Tra le produzioni monetali che il Camelio si trovò ad affrontare nel corso della sua lunga carriera ci furono anche le cosiddette 'oselle'. A partire dal 1521, sotto il dogado di Antonio Grimani, con il termine 'osella' iniziò ad essere indicata una moneta in argento, emessa dalla Zecca della Serenissima e distribuita ad alcune famiglie nobili veneziane durante il mese di dicembre, in sostituzione dell'antico e tradizionale donativo di cinque anatre dai piedi rossi (dette «oselle» in dialetto veneto)⁴. Proprio per la sua caratteristica funzione, questa moneta, del valore di un quarto di ducato⁵, era contraddistinta da una qualificante valenza commemorativa nei confronti del doge che la commissionava, senza per questo perdere mai valore nei secoli come denaro circolante. Dopo un iniziale processo di normalizzazione tipologica, dal 1523 fino all'ultima coniazione avvenuta nel 1796, le oselle mantennero un assetto iconografico ed anche una tecnica di realizzazione costanti⁶, finendo per rappresentare una serie assolutamente omogenea di 257 esemplari, all'interno della quale è possibile, fin dai suoi esordi, tanto misurare la fortuna di certi temi e stili quanto, considerando la sua natura di multiplo, apprezzarne la primaria importanza nella diffusione a Venezia di linguaggi anche innovativi. Le oselle che si prenderanno in considerazione in questo saggio saranno quelle relative ai dogadi Grimani (1521-23) e Gritti (1523-38): un arco cronologico durante il quale Vittore Gambello prestò servizio in Zecca come incisore di conî, risultando così inescindibilmente legato anche alla nascita di questa particolare moneta.

L'osella del doge Grimani: assimilazione di iconografie cameliane e diffusione di temi romani

Il doge Antonio Grimani ebbe la massima libertà nella scelta del soggetto da porre sulla prima osella. La «moneta dela forma [che] parerà alla signoria nostra»⁷, coniata per il suo primo Natale, presenta infatti un'iconografia che ha strettissimi legami tanto al diritto quanto al rovescio con la sua storia personale e con il suo rapporto con Roma (fig. 1). Grimani, prima del soglio dogale, era stato Capitano da mar e nel 1499, nelle acque dello Zonchio (nei pressi di Navarino), aveva perso una fondamentale battaglia contro i turchi. Rientrato a Venezia in catene, fu giudicato e condannato all'esilio nell'isola di Cherso. Fuggito quindi dalla sua prigionia, raggiunse a Roma il figlio, il cardinale Domenico Grimani⁸, e lì rimase per nove anni⁹. Trovandosi nella città pontificia tra il 1500 e il 1509, ebbe modo così di frequentare la corte papale durante il regno di Giulio II (1503-13). Solo alla fine di questo lungo esilio poté rientrare a Venezia, dove gli furono riconosciuti i meriti di guerra, la città lo riaccolse positivamente e non solo la sentenza fu revocata, ma il suo nome addirittura fu proposto nella rosa dei candidati al dogado, tanto che il 6 luglio del 1521 ricevette il corno.

Il *recto* dell'osella Grimani presenta Cristo su un trono con le lettere «XC» e, davanti a lui, san Marco (identificato dalle iniziali «SM» nel campo) in piedi che porge al doge genuflesso il vessillo

della Serenissima; nel giro corre il motto «BENEDIC · POPVLVM · TVVM · DNE ·», e nell'esergo «· ANT · GRIM · / · DVX ·». Nel verso dell'osella sono raffigurate le personificazioni di *Pace e Giustizia*, circondate dalla legenda «IVSTITIA · ET · PAX · OSCVLATAE / SVNT ·», che ne definisce il messaggio visivo¹⁰. L'autore del conio di questo oggetto non è certo. Per quanto il dato 'stilistico' permetta di escludere decisamente la mano del Camelio che, a questa altezza cronologica, aveva già firmato molte medaglie dando prova di una diversa e più alta qualità artistica, il diritto dell'osella Grimani presenta però il medesimo schema iconografico che si ritrova al rovescio di una piccola medaglia coniata dal medaglista veneziano per Giulio II (fig. 2)¹¹.

In questo oggetto sono assimilate iconografie provenienti da fonti molteplici: il ritratto del papa deriva dalla famosa medaglia di Caradosso (fig. 3) per la nuova basilica di San Pietro (nella variante con piviale e senza camauro)¹², di cui ripropone un'effigie semplificata, quasi idealizzata, con un taglio del busto ridotto rispetto al modello, pur evocato però nella decorazione dello stolone del piviale (soprattutto per il particolare delle figure appaiate, presente in entrambi i diritti)¹³. Un altro interessante punto di contatto tra i due oggetti è offerto dalla data nella legenda che corre attorno al busto del Della Rovere: la piccola medaglia di Camelio riprende il «MCCCCCVI» dell'esemplare romano, per forma e posizione, quasi a volerne sottolineare la diretta discendenza. Al verso, con la medesima orchestrazione spaziale delle monete in argento da 4 e 16 soldi coniate sotto il doge Leonardo Loredan (1501-21; fig. 4), quindi sotto la direzione di Camelio, il medaglista raffigurò a sinistra Cristo in trono in atto di benedire la consegna delle chiavi da san Pietro al papa (nel rovescio monetale lo schema è semplificato: il doge si genuflette direttamente davanti a Cristo, dal quale riceve il vessillo della Serenissima). La medaglia di Camelio è quindi un oggetto di destinazione romana, ma giocato su un'impostazione compositiva tipicamente veneziana.

Inoltre, come ha notato Weiss¹⁴, l'anno sulla medaglia, dal momento che ricalca quello sul diritto di Caradosso, non dovrebbe essere preso alla lettera: anzi, proprio questa coincidenza potrebbe autorizzare ad immaginare una cronologia leggermente posteriore per l'esemplare di Camelio. Si tratterebbe, in altri termini, di un esemplare pensato dall'artista per essere inviato al papa come autopromozione, ovvero per esibire (proprio a partire da un importante modello già fuso) le proprie doti di incisore di conî, le potenzialità della nuova tecnica e l'alta qualità e maggiore nitidezza delle medaglie così prodotte, allo stesso modo di quanto avevano fatto intorno al 1506 anche altri medaglisti al servizio di Giulio II, tra i quali Gian Cristoforo Romano e Pier Maria Serbaldi da Pescia (ca 1455-post 1527)¹⁵. Se l'anno della morte del pontefice (1513) costituisce un sicuro *ante quem* per la medaglia di Gambello, l'operazione potrebbe essere stata condotta dopo il 1510, ovvero in un momento in cui gli stipendi nella Zecca veneziana erano stati fortemente ridotti a causa della crisi economica della Serenissima¹⁶. In ogni caso, l'assunzione di Camelio nella Zecca pontificia

non avverrà sotto il papa Della Rovere, ma solo sotto il suo successore Leone X a partire dal 1515¹⁷.

Questo modo di procedere potremmo addirittura supporre che sia stato alla base anche di un'altra medaglia, finora ritenuta coeva all'effigiato, Sisto IV (1471-1484)¹⁸, ma che potrebbe essere stata semplicemente 'restituita' da Camelio al primo pontefice Della Rovere come omaggio al nipote Giulio II (quindi tra il 1510 e il 1513), anche se in questo caso con la tecnica della fusione e non della coniazione, realizzando un esemplare di medio-grande modulo (ca 50/51 mm di diametro). Altre prassi però sembrano confermate: il ritratto, pur avendo punti di contatto con alcune medaglie dello stesso papa, mostra tratti somatici quasi stilizzati e, con una licenza iconografica altrimenti difficilmente spiegabile, dalla tiara (frintesa nella sua decorazione e priva addirittura di infule) esce ad incorniciarne il volto un panno pressoché identico a quello che i dogi erano soliti portare sotto il corno; il modello per il verso è, invece, rintracciabile nella medaglia fusa da Cristoforo di Geremia per Paolo II Barbo¹⁹: una medaglia romana per un papa veneziano, che dovette circolare ampiamente in Laguna²⁰. Questa adesione iconografica potrebbe spiegarsi bene ancora una volta come un'autonoma intraprendenza del Camelio, tesa a mettere in luce le proprie capacità anche in assenza di una specifica commissione e senza un nuovo programma prescritto dal pontefice.

Confrontando la medaglia per Giulio II di Camelio con l'osella Grimani è evidente come le mani siano molto diverse (figg. 5 e 6). Il tipo stilistico di quest'ultima, così grafico e dai panneggi marcati, si ritrova spesso nella moneta veneziana corrente di quegli anni e potrebbe essere per questo riconducibile a quel Pietro di Pasquale Benintendi, costantemente nominato nei documenti della Zecca dal 1506 al 1526 ed attivo al fianco di Camelio come secondo maestro dei con²¹. L'ideazione dello schema compositivo del dritto, con le tre figure in scala di importanza, deriva però indubbiamente dalla medaglia per Giulio II firmata da Gambello, dimostrandone così la sostanziale centralità nell'attività della Zecca e il contributo rilevante anche nella genesi della prima osella.

Il verso di questa moneta allude invece alla vicenda personale del doge Antonio Grimani: vestite all'antica, si stringono la mano destra due figure femminili, la Pace e la Giustizia, a simboleggiare forse la nuova pace instaurata con l'elezione del doge, libero grazie a una ritrovata giustizia. Si tratta evidentemente di un'iconografia d'ascendenza più romana che veneziana, in debito addirittura con la monetazione imperiale. Le due allegorie che si stringono la mano destra evocano infatti il tema della *Concordia*, secondo alcune specifiche declinazioni presenti nella numismatica antica (fig. 7)²², non senza però probabilmente richiamarsi anche a più prossimi modelli pontifici di epoca rinascimentale. La medaglia di Sisto IV attribuita ad Andrea Guazzalotti²³ presenta al *recto* l'effigie del papa, al verso due figure vestite all'antica che si stringono la mano: un imperatore e la

personificazione della Chiesa, mutate da un esemplare di Cristoforo di Geremia (fig. 8)²⁴. Un esempio addirittura coincidente con la cronologia romana del Grimani è la medaglia per Giulio II di Gian Cristoforo Romano, probabilmente del 1507, che al *verso*, in una scena dalle valenze narrative più articolate, mostra comunque due figure all'antica, la Pace e la Fede, che si stringono la mano destra (fig. 9)²⁵. Esiste poi una seconda medaglia attribuita allo stesso Gian Cristoforo. Forse coniata già nel 1506 e nota in diverse varianti (sebbene non tutte cinquecentesche e alcune riferite in precedenza anche al Serbaldi)²⁶, questa medaglia presenta al *recto* il busto del papa Della Rovere con un taglio che forse fu di modello per la medaglia cameliana effigiante lo stesso pontefice, e al *verso* la medesima iconografia dell'osella Grimani, ovvero due figure femminili identificabili dagli attributi come la Pace (per il ramo d'ulivo) e la Giustizia (per cornucopia) che si stringono la mano, e in esergo la legenda «OSCVLATE SVNT».

Se il richiamo ad un'iconografia romana ben si lega con la passione della famiglia Grimani per l'Antico – come è noto, il cardinale Domenico raccolse una cospicua collezione di statue classiche, che donò alla Serenissima, seguito da suo nipote Giovanni, patriarca di Aquileia, la cui raccolta andò a formare il primo nucleo del moderno Museo archeologico nazionale di Venezia –, è il rimando più o meno esplicito ad un'iconografia legata a papa Giulio II che merita attenzione. Probabilmente il periodo trascorso alla corte pontificia e il contatto con la magnificenza di un personaggio come il Della Rovere avevano fatto scaturire nel veneziano un desiderio di emulazione. D'altra parte, l'elezione alla più alta carica della Serenissima poteva ben essere celebrata con un tema iconografico ammiccante alla più alta carica della Cristianità. Si consideri inoltre che questo programma non solo poteva essere speso in funzione della prestigiosa istituzione veneziana, ma anche in una chiave personalistica, soprattutto alla luce delle disavventure, nelle quali era incorso il Grimani in precedenza, e di tutti gli espedienti messi in campo già da prima di ottenere la carica per riabilitare il nome della famiglia, in una città ancora parzialmente ostile ad essa.

Potrebbe infine costituire addirittura un primissimo episodio di fortuna visiva dell'osella Grimani un esemplare ancora poco conosciuto, che merita di essere introdotto in questa sede. Si tratta di una piccola medaglia lasciata senza attribuzione nel *Corpus* di Hill (e così ancora nel catalogo della National Gallery di Washington edito da John Graham Pollard e Eleonora Luciano nel 2007) e presentata solo con un riferimento generico a 'scuola veneziana' e una datazione al principio degli anni venti del Cinquecento (fig. 10)²⁷. Al *recto* mostra il busto del Grimani rivolto a sinistra, con il corno e il mantello dogale (attorno il motto: «ANT · GRIMANVS DVX – VENETIAR ·»; fig. 11). Il *verso* coincide invece con l'osella Grimani appena descritta, sia per iconografia che per legenda (figg. 12 e 13): nel campo due figure panneggiate all'antica si stringono la mano, con intorno l'iscrizione «IVSTITIA ET PAX – OSCVLATE SVNT». Da un punto di vista stilistico mi sembra

però difficile accettare una datazione al principio degli anni venti, ovvero in corrispondenza degli anni del Grimani al soglio dogale (1521-23), dal momento che a quell'altezza cronologica si fatica a individuare un medaglista della cosiddetta 'scuola veneziana' in grado di muoversi con tale disinvoltura tra panneggi all'antica sollevati dal vento e corpi lasciati tanto realisticamente intravedere al di sotto delle vesti. Il rovescio della piccola medaglia parla un dialetto centro-italiano, in cui è già filtrato quel classicismo che si è evoluto nei primi vent'anni del Cinquecento tra Roma e la Toscana: quel classicismo raffaellesco che partendo dalle fonti antiche gonfia i panneggi ed equilibra pieni e vuoti.

L'oggetto è conosciuto in almeno una dozzina di esemplari (un paio dei quali rintracciati nel corso della preparazione di questo contributo)²⁸ e presenta una dimensione costante di ca 32 mm, ovvero la stessa di un'osella, per quanto vada escluso che si tratti di questo tipo monetale, visto che tutte le varianti note sono in bronzo e non in argento, come era prescritto dalle leggi del Senato. Si deve quindi ipotizzare che la medaglia non sia altro che un oggetto commemorativo in onore del doge, per ragioni stilistiche evidentemente condotto *post mortem*, e che dell'osella Grimani riprenda volutamente, migliorandolo, il *verso*. I Grimani, anche dopo la morte del doge Antonio, furono a lungo impegnati nella progressiva riabilitazione del proprio casato, malvisto dalla nobiltà veneziana. Suggestiva e non da escludersi *a priori* è dunque l'ipotesi che questa medaglia possa far parte di quella più ampia committenza promossa per commemorare l'avo da parte dei suoi discendenti durante la seconda metà degli anni venti, nell'ambito delle celebrazioni in onore dei defunti Antonio e Domenico (morti nello stesso 1523), proprio nel momento in cui si stava discutendo in merito alla donazione alla Serenissima della collezione di antichità dell'alto prelato²⁹. E proprio le relazioni centro-italiane dei Grimani, enclave filo-toscana in Laguna, autorizzano ad ipotizzare per questo oggetto un artista non veneziano: ci sarebbero infatti gli estremi per avanzare il nome di Leone Leoni (1509-1590), considerando ad esempio che è documentato un passaggio dalla Serenissima di Pietro Aretino attorno al 1526 e data la sua parentela con questo scultore di grande talento e il 'protettorato' da lui esercitato nei suoi confronti. Una precoce formazione romana nell'alveo del classicismo di inizio Cinquecento³⁰, un viaggio veneziano al seguito del parente letterato nel periodo del fervore per l'allestimento della donazione Grimani e, soprattutto, le tangenze stilistiche con medaglie più tarde ma con soggetti affini, sono elementi che possono essere spesi a supporto della paternità dell'opera ad un Leoni tanto giovane quanto geniale³¹.

Antonio Grimani, nonostante le due ricorrenze natalizie occorse durante il suo dogado (1521 e 1522), emise solamente un'osella, o meglio, coniò solo un tipo di osella: considerando il grande numero di oselle Grimani ancora oggi conservate, è molto probabile infatti che lo stesso tipo di moneta fosse stata battuta per entrambi gli anni di donativo. Inoltre, l'abitudine di incidere sulle

matrici l'anno di dogado cominciò solo con il suo successore Andrea Gritti. L'inizio di una tradizione di conio non è mai un percorso lineare e, in più, in questo caso al principe era stata data la massima libertà iconografica: il tipo dell'osella Grimani, se nel suo *recto* non venne più replicata (il Cristo in trono scomparve per lasciare posto al solo san Marco), nel *verso* suggerì un modello celebrativo di fatto assimilato solo nel medio Cinquecento, quando, dal settimo anno di dogado di Alvise I Mocenigo (1576), le oselle iniziarono a raffigurare prevalentemente un avvenimento legato alle imprese del «principe», un santo a lui particolarmente caro, un edificio da lui commissionato o un'immagine allegorica connessa alla sua famiglia. Le vicende connesse alla genesi della prima osella d'altra parte dimostrano chiaramente come la Zecca della Serenissima fosse un luogo di incontro oltremodo vivace, sia per tradizioni iconografiche diverse, sia per la 'fusione' di temi e culture figurative. E, se anche nell'esordio di questa produzione non è accertato un ruolo diretto del Camelio quale incisore di conî, come sarà invece per il successivo dogato, è evidente quanto la sua influenza in Zecca fosse assoluta già solo considerando la fortuna dei suoi modelli iconografici nella produzione degli altri medaglisti attivi in Laguna.

L'osella Gritti bocciata: Camelio e i nuovi modelli stilistici romani

La coniazione della moneta al posto del donativo in natura si istituzionalizzò ulteriormente nella successiva vacanza dogale, tra il 7 maggio 1523 (morte di Antonio Grimani) e il 20 maggio (elezione di Andrea Gritti), quando venne stabilito l'ammontare dell'indennità da versare al doge per le spese sostenute per la produzione delle oselle³², lasciandogli comunque la libertà di decidere il soggetto da raffigurare. Il successore del Grimani, il superbo ed energico Andrea Gritti, fece coniare ben sedici 'annate' di oselle, dal 1523 al 1538, tutte molto simili tra loro, ma ben diverse dalla moneta del suo predecessore (fig. 14). Le oselle Gritti rispettano un canone preciso: al *recto* presentano il doge inginocchiato di fronte a san Marco che gli porge il vessillo della Serenissima (con il motto che descrive i personaggi: « S · M · VENET · » o «VENETI» e «AND GRITI»; con un punto all'esergo e «DVX» lungo l'asta del vessillo), con la raffigurazione del santo inizialmente in piedi e dal 1527 seduto su un trono squisitamente rinascimentale. Il primo tipo di *recto* è mutuato dalla monetazione corrente, ovvero dal ducato d'oro della Serenissima che, a partire dal dogado di Enrico Dandolo (1192-1205) fino alla fine della Repubblica (figg. 15 e 16), mostra sempre la stessa l'iconografia con san Marco in piedi e il doge genuflesso, secondo il concetto che la costanza nella raffigurazione monetale fosse garanzia di valore: una caratteristica fondamentale per una valuta che aveva amplissima circolazione, data la natura prettamente commerciale della Serenissima³³.

Al *verso* l'osella Gritti mostra invece un campo liscio con l'iscrizione «AND / GRITI / PRINCIPIS / MVNVS / ANNO» e l'indicazione dell'anno di dogado (dal 1529 arricchito da tralci di vite con

grappoli): tanto il diritto riprese una tradizione consolidata, quanto questa soluzione al rovescio fu del tutto originale ed inaugurò una tradizione destinata a durare fino al 1576, continuando a tornare in uso saltuariamente anche negli anni successivi, fino al 1796. Ma per quanto ‘nuova’ rispetto al panorama monetale della Serenissima, la scelta di riempire il campo con un verso epigrafico risulta del tutto impersonale se paragonata alla soluzione iconografica che era stata adottata al verso dell’osella Grimani e, soprattutto, se rapportata alla personalità di Andrea Gritti, che nei tre lustri di dogado si spese perché la sua immagine fosse ripetutamente raffigurata e ben conosciuta³⁴. Le ragioni di una scelta così poco consona alla politica del doge si spiegano però bene grazie ad un documento trascritto in parte da Marin Sanudo nei suoi *Diari*, alla data del 9 dicembre 1523, dove veniva specificata l’iconografia da apporre sulla moneta commemorativa:

che da una parte de tal moneda sia stampita la imagine de missier san Marco in piedi, cum la figura del serenissimo principe inzenochiado davanti cum el stendardo in mano et cum le lettere intorno che ha el ducato; da l’altra parte veramente siano scritte queste parolle, *Andree Gritti Principis munus anno primo*³⁵.

Sanudo precisa anche quale ruolo avrebbe avuto il Camelio nell’ideazione di questa osella:

9 dicembre 1523. Nota. È da saper: in questi giorni dovendo il doxe nostro dar a li zentilhomeni per queste feste la moneda d’ariento, et havendo fato far una medaia a Vettor Gambello lavora in Zecha di conio, da una banda la sua testa con lettere atorno «Andreas Gritti dux Venetiarum» [fig. 17], e da l’altra uno san Marco in piedi con il Principe in zenocchioni davanti con el stendardo in mano etc.; et perché ha molti non pareva tal cossa si potesse far in ariento, atentò missier Nicolò Trun doxe fe’ bater una moneda dove era la sua testa suso, si spendeva soldi 20 chiamata Truni, unde il 1474 fu preso nel Conseio di X passati suspese in Zecha non si batesse tal medaia; et sier Andrea Mudazo, è Proveditor sora la Zecha, con quelli di le Raxon Vechie che a questo cargo di dar tal presenti, solicitando la resolution, li Consieri terminarono che tal medaia con la testa non si dovesse far, ma si facesse da una banda san Marco con il Didoxe in zenochioni davanti, e lettere atorno «Andreas Gritti S. M. Veneti» e dall’altra lettere in mezzo che dixesse: «Andreae Gritti Principis Munus Anno I». La qual moneda o presente fò comenzà a dar da di 15 in drio, et è bruta moneda.³⁶

È chiaro quello che aveva ordinato Gritti appena salito al soglio dogale il 20 maggio del 1523: aveva richiesto a Camelio, a quell’altezza cronologica incisore capo alla Zecca, di creare un’osella in forma di vera e propria medaglia commemorativa, con il suo busto al diritto, secondo la più canonica tradizione della medaglistica rinascimentale veneziana: una soluzione iconografica di grande prestigio, che giustificava pienamente la commissione diretta dell’opera al miglior incisore attivo in quel momento in Zecca, il quale, peraltro, aveva il merito di aver già realizzato (e firmato) una piccola medaglia ‘coniata’ in onore di uno dei predecessori di Gritti nell’alto ufficio, ovvero Agostino Barbadigo³⁷. Se non fosse che, perfettamente in linea con la politica lagunare, secondo cui

il doge non era altro che un suddito della Repubblica devota a san Marco e non era permesso alcun culto della personalità, il Maggior Consiglio aveva deciso che l'effigie di Gritti dovesse essere sostituita da un'immagine dello stesso, ma inginocchiato di fronte al santo protettore³⁸. Il caso precedente era stato quello del doge Niccolò Tron (1471-73) descritto dal Sanudo: il patrizio veneziano dal 1472 aveva dato inizio alla coniazione del 'trono', una moneta in argento con il suo ritratto al *recto* e un leone araldico al *verso*, scatenando immediate proteste e portando alla legge del 1474, menzionata del cronachista³⁹.

Ad ogni modo, Sanudo riportò una descrizione errata dell'osella 'bocciata' e la stessa lettura approssimativa venne ripetuta dal bibliotecario della Marciana Jacopo Morelli, sulla base del resoconto del diarista, negli apparati dell'edizione della *Notizia d'opere di disegno* di Marcantonio Michiel, dove per la prima volta, nel 1800, fu accolta la notizia relativa all'attribuzione a Camelio di questa osella. Anche se questo errore continuò a rimbalzare nella letteratura numismatica di tardo Ottocento⁴⁰, una descrizione *de visu* dell'oggetto è possibile già rintracciarla nel volume di Leonardo Manin edito nel 1834:

la medaglia di Andrea Gritti, rarissima medaglia, annoverata fra quelle del museo Pinelli, nella quale evvi il diritto con la testa di lui e con la iscrizione «Andreas Griti Dux Venet». Nel rovescio poi san Marco sedente, che scrive il Vangelo sopra un leggio, ed all'intorno: «Munus datum nobilibus Venet. S.M.V.», di quarta grandezza⁴¹.

Di questa moneta rimangono un esemplare in argento conservato all'American Numismatic Society di New York (con aspetto lanato, seppure leggibile) (fig. 17) e una copia in piombo nel Museo civico Correr di Venezia, già nota a Hill, di qualità molto scadente (fig. 19)⁴²; inoltre è disponibile la documentazione fotografica (pubblicata nel 1912) relativa ad un altro dei pochi pezzi in argento che vennero conati: un esemplare che era conservato nella collezione Jesurum (fig. 18)⁴³.

A partire dall'esemplare americano e dalla riproduzione fotografica dell'esemplare Jesurum si può analizzare il dato stilistico. L'osella bocciata presenta al *recto* il busto del doge Gritti (fig. 20), volto a sinistra, con corno e manto dogale, e circondato dalla legenda «ANDREAS GRITI DVX VENET», completata da una foglia sotto la troncatura del busto; al *verso* invece *San Marco seduto* verso destra, nell'atto di scrivere il Vangelo con intorno il motto «MVNVS DATVM NOBILIB VENET», e nell'esergo «· S · M · V ·». Il profilo del doge al diritto, pur nella sua semplificazione, mostra comunque alcuni particolari degni di un abile incisore: la bordura del corno dogale è rifinita con un motivo geometrico a croci, la lanuginosa barba del doge è descritta nei dettagli e la veste è chiusa da quattro bottoncini.

Meritano particolare attenzione, nell'osella, soprattutto le lettere che corrono all'interno del bordo perlinato: l'ordine della loro disposizione, così come la sapiente gestione dei pieni e dei vuoti

tradiscono l'intervento sulla matrice monetale di un incisore abile e dotato di una serie di punzoni alfabetici di qualità. Esattamente in corrispondenza del taglio del busto corre poi un racemo, con una foglia e due piccolissime volute, quasi come se, laddove le lettere sarebbero state schiacciate dalla figura e non avrebbero potuto mantenere il loro equilibrio, il medaglista avesse scelto intelligentemente di introdurre un riempitivo floreale per ovviare al problema. È un dato importante, che merita di essere tenuto in considerazione, così come deve essere tenuta in considerazione la natura funzionale dell'oggetto che, decisamente più piccolo rispetto ad una coeva medaglia, doveva circolare ed aveva corso. Per quanto, dunque, il diritto dell'osella non raggiunga certamente i livelli dei ritratti in medaglia di Camelio, è possibile però contestualizzare questo scarto qualitativo e mantenere il legame diretto tra lo scultore e l'osella proposto da Sanudo, che nell'analisi del rovescio è invece assolutamente evidente.

Se il *recto* della moneta ha un sapore ancora quattrocentesco, è nel *verso* che si percepisce un deciso scatto in avanti di qualità (fig. 21). In uno studiolo immaginato, il cui il piano di calpestio è dato dalla linea dell'esergo, seduto su uno scranno, san Marco è intento a scrivere il Vangelo e ai suoi piedi, quasi come un gatto domestico, è accovacciato un leone, la cui testa sbuca dal bordo della moneta. Immediatamente spicca, per il gusto antiquario e per la filologia con cui è descritto, lo scranno su cui siede il santo: un'antica seggiola romana uscita da quel repertorio di oggetti classici che il Camelio utilizza spesso nelle sue medaglie, forse tratto da qualche moneta romana di epoca imperiale⁴⁴. La seduta del santo non ha alcun precedente nella monetazione veneziana: il san Marco della moneta argentea da 16 soldi coniata sotto il Grimani e il Gritti è altresì seduto su una sorta di trono, ma coperto dal panneggio e senza velleità di descrizione antiquaria. Anche su questa faccia dell'osella Gritti colpisce l'equilibrio con cui sono disposte le lettere: partono dalla seggiola del santo per finire sprofondando nella criniera del leone, con la T finale di «VENET» quasi fusa con l'animale, che poggia la zampa anteriore sinistra sulla linea dell'esergo come a completarla. Va notato come anche in questo caso le lettere siano tutte molto calibrate ed eleganti, tutte aggraziate e mai sovrapposte l'una all'altra.

Un discorso a parte va dedicato alla figura del santo che, se nell'esemplare in piombo del Correr risulta quasi illeggibile, nell'esemplare in argento della collezione dell'American Numismatic Society e in quello Jesurum (almeno stando alla sua riproduzione fotografica) riempie con i suoi panneggi la scena e tradisce un'aria davvero poco veneziana. Il classicismo che si percepisce guardando questa figura rimanda piuttosto a modelli romani: ad una cultura raffaellesca che, alle date in cui il Camelio era a Roma (1515-17), aveva già raggiunto il suo apice. Senza volere per forza recuperare un modello iconografico diretto per questo *San Marco*, un riferimento potrebbe però essere stato il *Pitagora* della Scuola di Atene (fig. 22): un affresco che il Gambello ebbe

probabilmente facilità a vedere, essendo stato al servizio del pontefice, e che era stato riprodotto, a partire proprio dal 1523, anche in un'incisione di Agostino Veneziano⁴⁵. Il panneggio, che sovrabbonda sulla schiena formando un'ansa profonda sullo scranno e ricade morbido sulla coscia destra, mentre viene tirato dalla sinistra quasi non bastasse, non ha un riscontro diretto nelle medaglie dello scultore, per quanto sia possibile segnalare alcune similitudini proprio con un rovescio risalente agli anni romani dello scultore: l'esemplare fuso da Camelio per il cardinale Domenico Grimani. In questo oggetto, al *verso*, la Filosofia seduta a terra è così minutamente descritta che si intravedono sotto le vesti entrambe le ginocchia e il panneggio è definito da pieghe tubolari parallele, forse retaggio di schemi lombardeschi (fig. 23)⁴⁶. Per contrasto, proprio la medaglia realizzata per Giulio II, descritta poco sopra (fig. 2), e contraddistinta ancora da più rigidi stilemi quattrocenteschi, permette, pur a parità di attenzione per le vesti, di misurare la successiva assimilazione da parte dello scultore degli ariosi modelli del classicismo romano, così vibranti nel rovescio dell'osella 'bocciata'.

Conclusione

Quanto fosse articolata l'officina della Zecca e di che portata fosse la coraltà nel lavoro degli incisori attivi al suo interno emerge con chiarezza anche da un breve e conclusivo accenno che è possibile fare alle oselle che vennero prodotte subito dopo la bocciatura della prima moneta Gritti. Sospeso il conio inciso da Camelio, in Zecca arrivarono ordini precisi sull'iconografia che avrebbe dovuto avere la nuova emissione: un *recto* che riprendesse pedissequamente quello del circolante ducato d'oro e un *verso* altrettanto impersonale, contraddistinto solamente da una scritta che ne sottolineasse la funzione di dono dogale. Ma, nonostante un'iconografia ormai standardizzata, la prima osella autorizzata ed 'ufficiale' del dogado Gritti venne comunque sviluppata in due tipi differenti (figg. 24 e 25): affini per legenda⁴⁷ e soggetto, ma diversi nella loro esecuzione, tanto da poter essere ascritti a due distinti incisori. Se per il primo dei due tipi (fig. 24), il cui *recto* ha un evidente debito con il conio per il contemporaneo ducato d'oro (fig. 15), alcune abbreviature formali supportano senza difficoltà l'attribuzione della matrice al già citato Benintendi (o comunque all'autore dall'osella Grimani), problematica resta l'individuazione dell'altro incisore, di più alte capacità. Questo secondo tipo è noto ad oggi solamente in due esemplari: uno nella collezione della Banca Popolare di Vicenza conservata a Palazzo Thiene (fig. 25)⁴⁸ e l'altro nelle collezioni del Kunsthistorisches Museum di Vienna⁴⁹, a margine invece di un'amplissima diffusione della prima variante. I documenti della Zecca non attestano altri maestri di conio attivi in questo periodo a Venezia, limitandosi a ricordare solo l'ormai anziano Camelio e il più giovane Benintendi. Un confronto stilistico non può, però, che allontanare l'attribuzione del secondo tipo sia

dall'uno che dall'altro incisore. Infine, se restano del tutto da chiarire le motivazioni che portarono ad assicurare una maggiore diffusione al primo tipo rispetto al secondo, quest'ultima variante dell'osella Gritti non solo mostra una maggiore definizione dei panneggi e una cura più attenta persino nei punzoni alfabetici (figg. 26 e 27), ma addirittura un'impaginazione vagamente belliniana, forse intesa come una soluzione formale adatta per ovviare all'obbligo di attenersi forzatamente ad un'iconografia tanto tradizionale quale quella imposta dalla nuova legge della Serenissima⁵⁰.

Anche però prescindendo dalle singole motivazioni, quello che mi sembra emerga piuttosto chiaramente dallo studio di questi piccoli oggetti e dalla loro contestualizzazione all'interno di un più ampio orizzonte storico artistico è quanto l'universo della Zecca veneziana, durante il primo Cinquecento, fosse dinamico e sfaccettato: un ambiente di circolazione di stili e iconografie mutate dalle fonti più diverse, nel quale il Camelio ebbe un ruolo fondamentale durante i lunghi anni della sua direzione. Tutto questo in un contesto che prevedeva, nonostante la Serenissima fosse in aperto conflitto con Roma, continui e proficui scambi tra la città dei dogi e la città dei papi, grazie ai viaggi degli artisti e dei committenti e grazie alla facile circolazione di medaglie e monete. Proprio questi oggetti attestano infatti quanto alta fosse l'attenzione da parte del neonato potere dogale nei confronti di modelli iconografici mutuati dall'ambiente papale e svolsero anche per questo un ruolo importante nell'assestarsi delle prime avvisaglie del classicismo romano in Laguna, in anticipo (per quanto leggero) rispetto al suo dirompente affermarsi qualche anno più tardi con l'arrivo di Iacopo Sansovino.

Didascalie Zaccariotto:

Fig. 1. PIETRO DI PASQUALE BENINTENDI (?), *Cristo benedice la consegna delle insegne della Repubblica da san Marco al doge Antonio Grimani* e *La Pace e la Giustizia si stringono la mano*, osella (Grimani), argento, coniazione, 29 mm, ca 1521-1522. Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, inv. n. Os 1.

Fig. 2. VITTORE GAMBELLO DETTO CAMELIO, *Giulio II e Cristo benedice Pietro che consegna al pontefice le chiavi*, medaglia, bronzo, coniata, 34 mm, ca post 1510-ante 1513. Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett, inv. n. 18245538 (Foto: Reinhard Saczewski. Su concessione del Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin)

Fig. 3. CARADOSSO, *Giulio II e San Pietro in Vaticano (progetto per la nuova basilica)*, medaglia, bronzo, fusione, 56 mm, 1506. Milano Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere, inv. n. 77

Fig. 4. INCISORE DELLA ZECCA VENEZIANA, *San Marco consegna il vessillo della Serenissima al doge Leonardo Lorendan e Cristo in trono*, moneta da 16 soldi, argento, coniazione, 26 mm, 1501-1521. Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, inv. n. C 160

Fig. 5. PIETRO DI PASQUALE BENINTENDI (?), *Cristo benedice la consegna delle insegne della Repubblica da san Marco al doge Antonio Grimani e La Pace e la Giustizia si stringono la mano*, osella (Grimani), diritto, particolare, argento, coniazione, 29 mm, ca 1521-1522. Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, inv. n. Os 1.

Fig. 6. VITTORE GAMBELLO DETTO CAMELIO, *Giulio II e Cristo benedice Pietro che consegna al pontefice le chiavi*, medaglia, rovescio, particolare, bronzo, coniata, 34 mm, ca post 1510-ante 1513. Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett, inv. n. 18245538 (Foto: Reinhard Saczewski. Su concessione del Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin)

Fig. 7. ARTE ROMANA D'ETÀ IMPERIALE, *Claudio e L'imperatore stringe la mano ad un soldato*, moneta, oro, coniazione, 20 mm, 44-45 d.C. London, British Museum, inv. n. R. 6485 (Foto: © The Trustees of the British Museum)

Fig. 8. CRISTOFORO DI GEREMIA, *Constantino e L'imperatore e la Chiesa si stringono la mano*, medaglia, rovescio, bronzo, fusione, 73 mm, ca 1468. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. n. 1957.14.805 (Foto: Courtesy National Gallery of Art, Washington)

Fig. 9. GIAN CRISTOFORO ROMANO, *Giulio II e La Pace e la Giustizia si stringono la mano*, medaglia, bronzo, fusione, 47 mm, 1506. Milano, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere, inv. n. 447

Fig. 10. LEONE LEONI (attr.), *Antonio Grimani e La Pace e la Giustizia si stringono la mano*, medaglia, bronzo, fusione, 32 mm, ca 1526. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 11982 (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 11. LEONE LEONI (attr.), *Antonio Grimani e La Pace e la Giustizia si stringono la mano*, medaglia, diritto, particolare, bronzo, fusione, 32 mm, ca 1526. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 11982 (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 12. PIETRO DI PASQUALE BENINTENDI (?), *Cristo benedice la consegna delle insegne della Repubblica da san Marco al doge Antonio Grimani e La Pace e la Giustizia si stringono la mano*,

osella (Grimani), rovescio, particolare, argento, coniazione, 29 mm, ca 1521-1522. Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, inv. n. Os 1.

Fig. 13. LEONE LEONI (attr.), *Antonio Grimani e La Pace e la Giustizia si stringono la mano*, medaglia, rovescio, particolare, bronzo, fusione, 32 mm, ca 1526. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 11982 (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 14. PIETRO DI PASQUALE BENINTENDI (?), *San Marco consegna le insegne della Repubblica al doge Andrea Gritti e Iscrizione del secondo anno di dogado*, osella (Gritti), argento, coniazione, 31 mm, 1524. Vicenza, Palazzo Thiene, Collezione della Banca popolare di Vicenza

Fig. 15. PIETRO DI PASQUALE BENINTENDI (?), *San Marco consegna le insegne della Repubblica al doge Andrea Gritti e Cristo in maestà*, ducato veneziano, oro, coniazione, 19 mm, 1523-1538, Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, inv. n. C 175

Fig. 16. PIETRO DI PASQUALE BENINTENDI (?), *San Marco consegna le insegne della Repubblica al doge Andrea Gritti e Cristo in maestà*, ducato veneziano, diritto, particolare, oro, coniazione, 19 mm, 1523-1538, Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, inv. n. C 175

Fig. 17. VITTORE GAMBELLO DETTO CAMELIO, *Andrea Gritti e San Marco*, osella (Gritti, bocciata), argento, coniazione, 28 mm, 1523. New York, American Numismatic Society, inv. n. 1960.111.63

Fig. 18. VITTORE GAMBELLO DETTO CAMELIO, *Andrea Gritti e San Marco*, osella (Gritti, bocciata), argento, coniazione, 28 mm, 1523. Già collezione Aldo Jesurum

Fig. 19. VITTORE GAMBELLO DETTO CAMELIO, *Andrea Gritti e San Marco*, osella (Gritti, bocciata), prova in piombo, coniazione, 33 mm, 1523. Venezia, Museo Correr, inv. n. 413

Fig. 20. VITTORE GAMBELLO DETTO CAMELIO, *Andrea Gritti e San Marco*, osella (Gritti, bocciata), diritto, particolare con il *Busto del doge*, argento, coniazione, 28 mm, 1523. New York, American Numismatic Society, inv. n. 1960.111.63

Fig. 21. VITTORE GAMBELLO DETTO CAMELIO, *Andrea Gritti e San Marco*, osella (Gritti, bocciata), rovescio, particolare con il *San Marco*, argento, coniazione, 28 mm, 1523. New York, American Numismatic Society, inv. n. 1960.111.63

Fig. 22. RAFFAELLO SANZIO, *Scuola di Atene*, affresco, particolare con *Pitagora*, 1509-1510. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico Vaticano, Stanza della Segnatura (Foto: © Musei Vaticani)

Fig. 23. VITTORE GAMBELLO DETTO CAMELIO, *Domenico Grimani e Teologia e Filosofia*, medaglia, rovescio, particolare, bronzo, fusione, 56 mm, ca 1515-17. Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, inv. ME122

Fig. 24. PIETRO DI PASQUALE BENINTENDI (?), *San Marco consegna le insegne della Repubblica al doge Andrea Gritti e Iscrizione del primo anno di dogado*, osella (Gritti, primo tipo), argento, coniazione, 28 mm, 1523. Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, inv. n. Os 2

Fig. 25. INCISORE DELLA ZECCA DI VENEZIA, *San Marco consegna le insegne della Repubblica al doge Andrea Gritti e Iscrizione del primo anno di dogado*, osella (Gritti, secondo tipo), argento, coniazione, 31 mm, 1523. Vicenza, Palazzo Thiene, Collezione della Banca popolare di Vicenza.

Fig. 26. PIETRO DI PASQUALE BENINTENDI (?), *San Marco consegna le insegne della Repubblica al doge Andrea Gritti e Iscrizione del primo anno di dogado*, osella (Gritti, primo tipo), diritto, particolare, argento, coniazione, 28 mm, 1523. Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, inv. n. Os 2

Fig. 27. INCISORE DELLA ZECCA DI VENEZIA, *San Marco consegna le insegne della Repubblica al doge Andrea Gritti e Iscrizione del primo anno di dogado*, osella (Gritti, secondo tipo), diritto, particolare, argento, coniazione, 31 mm, 1523. Vicenza, Palazzo Thiene, Collezione della Banca popolare di Vicenza.

Per i consigli, i suggerimenti e le indicazioni ottenuti nel corso della redazione di questo testo sono riconoscente nei confronti di Gianfranco Adornato, Patrizio Aiello, Andrea Bacchi, Claudia Cremonini, Cristina Crisafulli, Massimo Ferretti, Linda Frusi, Francesco Guzzetti, Enrico Noè, Luigino Rancan, Rodolfo Martini ed Elena Stolyarik.

¹ Una prima ricostruzione biografica dello scultore si legge in R. WEISS, *Vittore Camelio e la medaglia veneziana del Rinascimento*, in *Rinascimento europeo e Rinascimento veneziano*, a cura di V. Branca, Firenze 1967, pp. 327-37; si veda inoltre A.M. SCHULZ, s.v. *Gambello, Vittore*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 52, 1999, pp. 90-3, con bibliografia precedente; per un approfondimento sulla produzione 'antiquaria' dello scultore, con alcune novità documentarie, mi permetto di rimandare anche a G. ZACCARIOTTO, «A misser Pier Mateo Jordano amico suo»: una lettera autografa del Camelio, «Prospettiva», 139-140, 2010 [ma 2012], pp. 131-4. Nello specifico, per l'assunzione in Zecca cfr. Venezia, Archivio di Stato (d'ora in poi ASVe), Consiglio di Dieci, Misti, reg. 22, c. 67v, citato la prima volta in N. PAPADOPOLI, *Alcune notizie sugli intagliatori della Zecca di Venezia*, «Archivio Veneto», 35, 1888, pp. 271-6.

² Per le dinamiche interne alla Zecca si veda tra tutti A.M. STAHL, *Zecca. La Zecca di Venezia nell'età medioevale*, Roma 2008, e in particolare pp. 483 e 504, dove viene fatto diretto riferimento all'importanza del doge nella decisione dell'aspetto delle monete. Sulla monetazione veneziana si veda inoltre N. PAPADOPOLI, *Le monete di Venezia*, 3 voll., Venezia 1893-1919.

³ Sugli esordi della coniazione cfr. A.M. STAHL, *Mint and Medal in the Renaissance*, in *Perspectives on the Renaissance Medal*, ed. by S.K. Scher, New York 2000, pp. 137-47, e più di recente C. CRISAFULLI, L. MEZZAROBÀ, *Le medaglie rinascimentali di scuola veneziana nelle collezioni dei Musei civici veneziani*, «Bollettino dei Musei civici veneziani», 4, 2009, pp. 7-15.

⁴ M. SANUDO, *I diarii*, 58 voll., edizione a cura di F. Stefani, G. Berchet, N. Barozzi *et al.*, Venezia 1879-1903, XIX [1888], p. 323, il 17 dicembre 1514 indica come ragione di questa nuova emissione l'occupazione (avvenuta già l'anno precedente da parte delle truppe imperiali di Cristoforo Frangipane) della fortezza di Marano, dominante su quella laguna abitualmente usata come bacino della rituale caccia natalizia dei dogi, che permetteva di procacciarsi le anatre dai piedi rossi e quindi di donarle ai nobili che ne avevano diritto. Per la storia della nascita delle oselle e la ricostruzione della loro serie si segnalano L. MANIN, *Illustrazione delle medaglie dei dogi di Venezia*, Venezia 1834 (riedito nel 1847); G. WERDNIG, *Die Osellen, oder Münz-Medaillen der Republik Venedig*, Wien 1889 (ora in edizione italiana: ID., *Le oselle: monete medaglie della Repubblica di Venezia*, a cura di E. Winsemann Falghera, Trieste 1983, con un ottimo apparato fotografico); e A. JESURUM, *Cronistoria delle oselle di Venezia*, Venezia 1912, con un'accurata descrizione della raccolta dell'autore, noto collezionista di monete e medaglie. In quest'opera sono riportate interessanti notizie su raccolte numismatiche d'inizio Novecento, tanto italiane (molte delle quali private e oggi disperse, ad esempio di: Antonio de Lazara Pisani a Padova, Mariano Mariani a Pavia, Gaddo Vimercati a Crema, Celestino Piva a Valdobbiadene, Niccolò e Francesco Zoppola a Udine), quanto straniere (a Londra, quella del British Museum e di mr. Benjamin Newgass, quindi le raccolte dei Musei civici di Trento e di Trieste, e dell'American Numismatic Society di New York), così come informazioni sulla pubblicazione di G. Werdnig, condotta a partire da esemplari conservati sia nel Cabinet des Médailles della Bibliothèque nationale di Parigi, sia nella collezione dell'autore viennese, acquistata nel 1894 dal Museo nazionale croato di Zagabria. Aldo Jesurum riferì inoltre che nel 1912 i punzoni per le oselle erano conservati all'Archivio di Stato di Venezia, dove però oggi, ad una prima verifica (come mi ha comunicato la responsabile Paola Benussi), non è stato possibile rintracciarli. Tra i contributi più recenti cfr. M. DAL BORGO, *Nuovi documenti per la storia delle oselle veneziane*, in *Contributi per la storia dell'oreficeria, argenteria e gioielleria*, a cura di P. Pazzi, 2 voll., Venezia 1996-1997, II, pp. 139-51; e B. MARTIN, *Dall'anatra all'osella*, *ibid.*, pp. 152-3. Si vedano inoltre i due cataloghi della raccolta completa di oselle della Banca popolare di Vicenza: L. RANCAN, *Oselle veneziane. La raccolta della Banca popolare di Vicenza*, Vicenza 2007, e A. ZORZI, *Il dono dei Dogi. La raccolta di oselle dogali della Banca popolare di Vicenza*, Vicenza 2009.

⁵ La prima osella (Grimani, 1521) ha un diametro di 28/33 mm a seconda dei diversi esemplari, un peso di 180 grani (9,30 gr) ed è in una lega composta principalmente di argento, ma con una piccola percentuale di un metallo più scadente (dei 1152 carati, 1092 in argento e 60 «di peggio», ovvero di metallo di inferiore qualità). Il valore effettivo della moneta, all'incirca un quarto di ducato, era di una lira, 12 soldi e 6 piccoli, ovvero di 33 soldi. Nella seconda osella (Gritti, 1523) si registrano alcune minime differenze: la dimensione delle monete varia da 28 a 35 mm, il valore di corso aumenta ad una lira e 16 soldi, ovvero 36 soldi, e il peso della moneta aumenta fino a raggiungere i 189 grani (9,80 gr). Per questi dati cfr. WERDNIG, *Le oselle*, pp. 16-7.

⁶ Sul metodo di coniazione, prima a martello (1521-1760) poi a torchio (*post* 1760), si veda DAL BORGO, *Nuovi documenti*, p. 146, doc. 23.

⁷ ASVe, Maggior Consiglio, Deliberazioni, Deda, c. 182: in DAL BORGO, *Nuovi documenti*, p. 141, doc. 1.

⁸ Camelio fuse una medaglia con il ritratto del cardinale Domenico Grimani di alta qualità (fig. 23). L'oggetto, siglato «V · C · F ·», secondo George Francis Hill risalirebbe al periodo romano dello scultore (G. HILL, *A Corpus of the Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930, I, p. 117, n. 443) e servì da modello per l'effigie del cardinale sulla legatura in argento dorato del Breviario Grimani conservato alla Biblioteca Marciana (in merito si veda G. COGGIOLA, *Il breviario Grimani della Biblioteca Marciana di Venezia: ricerche storiche e artistiche*, 3 voll, Leida 1908, I, pp. 5-6). Cfr. inoltre, con bibliografia precedente, L. BÖRNER, *Bestandskataloge des Münzkabinetts Berlin: Die*

italienischen Medaillen der Renaissance und des Barock, Berlin 1997, p. 56, n.167; P. VOLTOLINA, *La storia di Venezia attraverso le medaglie*, 3 voll., Venezia 1998, I, p. 200, n. 162; e CRISAFULLI, MEZZAROBÀ, *Le medaglie rinascimentali*, p. 35, n. 37.

⁹ Per le vicende dei dogi, ancora fondamentale, A. DA MOSTO, *I dogi di Venezia nella vita pubblica e privata*, Milano 1960, in particolare pp. 227-35 su Antonio Grimani.

¹⁰ L'iscrizione è da Ps 84, 11 «Misericordia et veritas obviaverunt sibi, / Iustitia et pax osculatae sunt». Il motto coincide («si baceranno») dunque solo in parte con l'iconografia dell'esemplare, sulla quale, come vedremo, prevale il modello antico.

¹¹ Su questa medaglia di Camelio per Giulio II cfr. HILL, *A Corpus of the Italian Medals*, I, pp. 117-8, n. 445; BÖRNER, *Bestandskataloge des Münzkabinetts Berlin*, p. 56, n. 168; G. TODERI, F. VANNEL, *Le medaglie italiane del XVI secolo*, 3 voll., Firenze 2000, I, p. 225, n. 604; e A. MODESTI, *Corpus numismatum omnium Romanorum Pontificum*, 4 voll., Roma 2002-2006, I, p. 463, n. 189.

¹² Per la medaglia di Caradosso del 1506 si vedano HILL, *A Corpus of the Italian Medals*, I, p. 171, n. 659; BÖRNER, *Bestandskataloge des Münzkabinetts Berlin*, p. 73, n. 249; C. JOHNSON, R. MARTINI, *Milano. Civiche raccolte numismatiche. Catalogo delle medaglie. II. Secolo XVI*, «Bollettino di Numismatica», 1986, p. 19, n. 77; J.G. POLLARD, *Renaissance Medals. Volume One. Italy*, with the assistance of E. Luciano and M. Pollard, New York 2007 (The Collections of the National Gallery of Art. Systematic catalogue), p. 235, n. 219.

¹³ Il conio inciso da Camelio per ottenere il diritto della medaglia per Giulio II è di dimensioni più piccole rispetto al recto di quella di Caradosso, che venne riprodotta tagliando il busto del pontefice sotto lo stolone del piviale, con un'inquadratura addirittura più stretta di quella adottata nella matrice intagliata da Gian Cristoforo Romano con il ritratto di Giulio II, adoperata in tre medaglie coniate tra il 1506 e il 1509: cfr. MODESTI, *Corpus numismatum*, I, pp. 465, 469-487, nn. 190, 192 e 201, con bibliografia precedente (e una affidabile distinzione dei tipi medaglistici).

¹⁴ R. WEISS, *The Medals of Pope Julius II (1503-1513)*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 28, 1965, pp. 163-182, in particolare pp. 171-2.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 169-79. Lo stato degli studi sulla figura di Serbaldi è ancora acerbo: per le informazioni più aggiornate si veda la scheda di M. CERIANA in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Catalogo della mostra, a cura di G. Beltrami, D. Gasparotto e A. Tura, Padova 2013, pp. 256-7, n. 4.11. Lo scultore toscano venne assunto nel 1499 come incisore capo alla Zecca di Roma, tra i documenti della quale figura ancora nel 1515, riconfermato nel ruolo di «cursor zechae» assieme a Camelio (cfr. G. AMATI, *Notizia di alcuni manoscritti dell'Archivio segreto vaticano*, «Archivio storico italiano», 3, 1866, pp. 166-222, in particolare p. 221).

¹⁶ ASVe, Zecca e banco giro, reg. 5, c. 83: il documento è stato pubblicato per la prima volta in E.A. CICOGLIA, *Delle iscrizioni veneziane*, 6 voll., Venezia 1824-1853, II, p. 297 nota 1.

¹⁷ Cfr. AMATI, *Notizia*, p. 221.

¹⁸ La medaglia mostra al recto il busto di Sisto IV rivolto a sinistra, con piviale e tiara, e motto intorno «SIXTVS · IIII · PONTIFEX MAXIMVS · VRBE · RESTAVRATA»; al verso il papa in trono, che dà udienza ad alcuni pellegrini, firmata in esergo «· OP · · VICTORIS · · CAMELIO · · VE ·». La destinazione romana dell'oggetto è supportata anche dalla presenza delle iniziali «VE[NETI]», a sottolineare la provenienza geografica dell'incisore. Cfr. HILL, *A Corpus of the Italian Medals*, I, p. 116, n. 437; BÖRNER, *Bestandskataloge des Münzkabinetts Berlin*, p. 55, n. 165; TODERI, VANNEL, *Le medaglie italiane del XVI secolo*, I, p. 224, n. 595; e POLLARD, LUCIANO, *Renaissance Medals*, p. 188, n. 167: in tutti con una datazione concordante intorno al 1482.

¹⁹ Sulla medaglia per Paolo II di Cristoforo di Geremia: HILL, *A Corpus of the Italian Medals*, I, p. 199, n. 765; G. TODERI, F. VANNEL, *Medaglie italiane del Museo nazionale del Bargello di Firenze*, 4 voll., Firenze 2003-2007, I, p. 25, n. 208; e MODESTI, *Corpus numismatum*, I, p. 299, n. 112, con bibliografia precedente.

²⁰ La medaglia del Camelio mostra un ulteriore e interessante legame con l'esemplare papale, ovvero la riproposizione di una quinta architettonica sullo sfondo della scena rappresentata al rovescio: un *unicum* nella produzione medagliistica dell'artista veneziano, a sottolinearne la derivazione dal modello precedente.

²¹ Di questo incisore non ci sono altre notizie se non quelle fornite da PAPADOPOLI, *Le monete*, II, pp. 89-91.

²² Nella monetazione di età imperiale l'iconografia della *Concordia* è rappresentata come una donna, in piedi o seduta su un trono, che tiene nelle mani una o più cornucopie. L'immagine delle due figure togate che si stringono la mano coincide con connotazioni di *Concordia* più specifiche, come la *Concordia felix*, la *Concordia militum* e la *Concordia augusta*. I diretti riferimenti alla monetazione romana imperiale si vedano in H. MATTINGLY, E.A. SYDENHAM, *The Roman Imperial Coinage*, London 1923, I: un sesterzio di Vespasiano con Tito e Domiziano che si scambiano una sfera (p. 128, n. 98, tav. 4, figura 59) e un denario di Claudio, con l'imperatore che stringe la mano ad un soldato (p. 126, n. 39, tav. 5, figura 89).

²³ Per la bibliografia su Guazzalotti si veda L. SIMONATO, s.v. *Guazzalotti, Andrea*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 60, 2003, pp. 513-6. Per la medaglia, con al diritto il busto del papa rivolto a sinistra, con tiara e piviale, e motto intorno «SIXTVS · PP · IIII · – VRBIS · RENOVATOR» (con punti triangolari); al rovescio la personificazione della Chiesa e un imperatore nell'atto di stringersi la mano, con legenda nel giro «CONCOR ET AMOR – PA – CI – PON · MAX · PPP ·» e «ECCLESIA» in esergo, cfr. HILL, *A Corpus of the Italian Medals*, I, p. 195, n. 753; TODERI, VANNEL, *Medaglie italiane [...] del Bargello*, I, p. 24, n. 184; e MODESTI, *Corpus numismatum*, I, p. 351, n. 137.

²⁴ Secondo una pratica frequente nella produzione di Guazzalotti, il verso di questa medaglia è stato modellato a partire da quello dell'esemplare con l'imperatore Costantino di Cristoforo di Geremia, dove le figure al rovescio, Costantino (con caduceo) e la Chiesa (con cornucopia), sono circondate dalla legenda «CONCOR – DIA AVG» e «S C» in esergo (nel cui rilievo è iscritta la firma del medagliista), riprendendo esattamente la monetazione romana imperiale: cfr. HILL, *A Corpus of the Italian Medals*, I, p. 197, n. 755; BÖRNER, *Bestandskataloge des Münzkabinetts Berlin*, p. 80, n. 280; TODERI, VANNEL, *Medaglie italiane [...] del Bargello*, I, p. 24, n. 186; e POLLARD, LUCIANO, *Renaissance Medals*, p. 261, n. 241. Si veda anche J. POPE-HENNESSY, J. WYNDHAM, *Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection*, London 1965, n. 54, per una placchetta identica al rovescio della medaglia di Cristoforo, a riprova della sua diffusione.

²⁵ Questa medaglia fusa di Gian Cristoforo Romano, con un diametro di ca 46 mm, mostra al *recto* il busto del papa rivolto a destra con mozzetta e camauro e legenda nel giro «IVLIVS II LIGVR AN PONT MAX», e al *verso* le due figure panneggiate che si stringono la mano, separate da un'ara a tripode su cui arde una fiamma, con motto intorno e nell'esergo «IVSTITIAE – PACIS FIDEIQ RECVPERATOR». Cfr. HILL, *A Corpus of the Italian Medals*, I, p. 56, n. 222; A.S. NORRIS, *Gian Cristoforo Romano. The Courtier as Medalist*, in *Italian Medals*, ed. by J.G. Pollard, Washington 1987 (Studies in the History of Art, 21), pp. 131-41, in particolare pp. 136-7; BÖRNER, *Bestandskataloge des Münzkabinetts Berlin*, p. 35, n. 79; JOHNSON, MARTINI, *Milano [...] Secolo XVI*, p. 100, n. 447; e MODESTI, *Corpus numismatum*, I, p. 479, n. 197.

²⁶ Per una contestualizzazione storica della medaglia coniata da Gian Cristoforo probabilmente già nel 1506, con legenda al diritto intorno al busto del pontefice «IVLIVS · II · LIGVR P · M ·», si vedano le importanti pagine di WEISS, *The Medals*, pp. 168-9. Per una proposta di distinzione, sulla base in particolare del diritto, tra esemplari di

primo Cinquecento e riconiazioni successive probabilmente seicentesche, cfr. MODESTI, *Corpus numismatum*, I, pp. 465-8, nn. 190-1. Per la prima attribuzione a Serbaldi di una variante di questo tipo medaglistico cfr. A. ARMAND, *Les médailleurs italiens des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles*, 3 voll., Paris 1883-87, II, p. 112, n. 19; da HILL, *A Corpus of the Italian Medals*, I, p. 227, n. 877.

²⁷ *Ibid.*, I, p. 132, n. 507 e POLLARD, LUCIANO, *Renaissance Medals*, p. 205, n. 186, con bibliografia precedente.

²⁸ Dall'elenco delle collocazioni riferito da Hill risultano esemplari a Berlino, Brescia, Firenze (Museo nazionale del Bargello), Francoforte sul Meno, Londra (British Museum e Victoria & Albert Museum), Milano (al Gabinetto numismatico del Castello Sforzesco sono conservati due esemplari), Parigi e Vienna. Un esemplare in ottimo stato di conservazione fa parte del medagliere della National Gallery of Art di Washington; un altro degno di nota nelle collezioni di medaglie della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro (in fase di riordino).

²⁹ Per la questione delle donazioni Grimani alla Serenissima (sia della collezione di Domenico che di Giovanni) si veda in primis M. PERRY, *Cardinal Domenico Grimani's Legacy of Ancient Art to Venice*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 41, 1978, pp. 215-44, e D. FERRARA, *Il busto in bronzo di Antonio Grimani. Ipotesi sull'attribuzione e sui contesti*, in *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, Atti del convegno internazionale di studi (2007), a cura di M. Ceriana e V. Avery, Venezia 2008, pp. 157-78, con la bibliografia relativa.

³⁰ In merito si veda il recente saggio di A. BACCHI, *Leone Leoni and Benvenuto Cellini*, in *Marks of Identity. New Perspectives on Sixteenth-century Italian Sculpture*, a cura di D. Zikos, Boston 2012, pp. 28-41.

³¹ L'oggetto è tuttora in fase di studio e mi riservo di approfondire in altra sede le ragioni e il contesto della sua produzione. In questa mi limiterò a suggerire il confronto tra il verso della medaglia Grimani con quelli degli esemplari di Leoni per Ippolita Gonzaga del 1550, per la stessa del 1551 e infine per Michelangelo Buonarroti del 1561 (POLLARD, LUCIANO, *Renaissance Medals*, pp. 495, 497 e 501, nn. 494, 496 e 500, con bibliografia precedente).

³² ASVe, Maggior Consiglio, Diana, c. 20: già in DAL BORGO, *Nuovi documenti*, p. 142, doc. 2.

³³ All'epoca di Dandolo era il 'grosso' (anche detto 'matapan'), poi divenne il 'ducato': in merito si veda sempre STAHL, *Zecca*, pp. 65-70.

³⁴ Cfr. L. PUPPI, *Iconografia di Andrea Gritti*, in *Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*, a cura di M. Tafuri, Roma 1984, pp. 216-35.

³⁵ ASVe, Collegio Notatorio, reg. 19, c. 133v: anche in DAL BORGO, *Nuovi documenti*, p. 142, doc. 3.

³⁶ SANUDO, *I diarii*, XXXV, pp. 268-9, citato per primo da PAPADOPOLI, *Le monete*, II, pp. 144-5.

³⁷ Cfr. HILL, *A Corpus of the Italian Medals*, I, p. 117, n. 444 (Agostino Barbadigo, 1486-1501), e STAHL, *Mint and Medal*, p. 139.

³⁸ ASVe, Maggior Consiglio, Deliberazioni, Regina, c. 121, già in PAPADOPOLI, *Le monete*, II, p. 24.

³⁹ Cfr. STAHL, *Mint and Medal*, p. 139, con bibliografia precedente.

⁴⁰ Non sono noti esemplari che rechino al rovescio il doge inginocchiato davanti a san Marco e al diritto il ritratto di Gritti, come vorrebbe Sanudo. D'altra parte, oltre a Morelli nella sua edizione di M. MICHIEL, *Notizia d'opere di disegno*, Bassano del Grappa 1800, p. 246 nota 153, anche J. FRIEDLÄNDER, *Die italienischen Schaumünzen des fünfzehnten Jahrhunderts (1430-1530): Ein Beitrag zur Kunstgeschichte*, Berlin 1882, p. 97, n. 3, pur accorgendosi della natura non medaglistica di questo oggetto dalle piccole dimensioni, ripeté il medesimo errore iconografico, riproposto anche cinque anni dopo (nel volume dedicato a Venezia, pubblicato nel 1887) da A. HEISS, *Les médailleurs de la Renaissance*, Paris 1881-1892, VIII, p. 126, il quale aggiunse che un esemplare con queste caratteristiche si

sarebbe addirittura trovato nella collezione Alfred Armand. Si consideri però che nel primo volume di ARMAND, *Les médailleurs italiens*, dato alle stampe appena nel 1883, lo stesso fraintendimento aveva trovato da poco spazio (p. 117: «au revers: le doge à genoux devant saint Marc. Pièce faite en 1523»). È presto quindi spiegato come nell'arco di pochi anni, in questi testi, da un errore si finisse per inventare una moneta mai esistita: Friedländer prese l'informazione errata forse direttamente da Sanudo o da Morelli che citava il diarista, Armand dall'autore tedesco e Heiss dal numismatico francese, aggiungendo *sua sponte* l'indicazione che la moneta si sarebbe trovata nella collezione di quest'ultimo: moneta che, è bene ripeterlo, non è mai esistita.

⁴¹ MANIN, *Illustrazione*, p. 10.

⁴² Si veda HILL, *A Corpus of the Italian Medals*, I, p. 121, n. 461, e CRISAFULLI, MEZZAROA, *Medaglie rinascimentali*, pp. 39-40, n. 62.

⁴³ Jesurum possedeva questa osella e le dedicò uno spazio a parte nel suo trattato (*Cronistoria delle oselle*, pp. 329-31: *La prova della prima osella del doge Andrea Gritti*), concludendo che, oltre al suo esemplare (e a quello in piombo del Museo Correr di Venezia), ne esisteva un secondo in argento al «Museo imperiale di Vienna» (dato peraltro registrato ancora nel 1930 da HILL, *A Corpus of the Italian Medals*, I, p. 121, n. 461). L'esemplare non figura però attualmente nelle collezioni del Kunsthistorisches Museum di Vienna (devo la notizia alla cortese comunicazione dei curatori Heinz Winter e Denk Roswitha). Un'ulteriore considerazione sulla collocazione ottocentesca della bocciata osella Gritti: il primo a scriverne, MANIN, *Illustrazione*, p. 10, cita il «museo Maffio Pinelli», del quale si riescono a ricostruire solamente alcuni tasselli. Maffio (o Maffeo) Pinelli fu un bibliografo e stampatore veneziano (1736-85) che possedette una straordinaria biblioteca, catalogata proprio dal già citato abate Morelli. Alla morte i libri furono acquistati dal libraio inglese James Edwards e poi dispersi all'asta. Per quanto riguarda il resto della collezione, è noto che Morelli curò nel 1785 il *Catalogo di quadri posti in vendita in Venezia* (G. AGOSTI, *Su Mantegna I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano 2005, p. 330 nota 32), mentre sulla raccolta di scultura e numismatica non ci sono ulteriori informazioni: è quindi difficile capire se l'esemplare di osella 'bocciata' di cui scrive Manin sia quella poi entrata, nei primi anni del Novecento, nella collezione Jesurum o nella collezione americana.

⁴⁴ Frequentissime, già a partire dalla monetazione coniata sotto Augusto, sono le emissioni che al verso presentano figure, soprattutto femminili, sedute su troni o seggiole: fra tutte l'aureo di Ottaviano (cfr. A. SAVIO, *Monete romane*, Roma 2001, p. 151), il sesterzio di Tiberio (*ibid.*, p. 152), il quinario argenteo di Vespasiano (*ibid.*, p. 156) e il sesterzio di Tito (*ibid.*, p. 193).

⁴⁵ Per la stampa di Agostino Veneziano si veda G. BERNINI PEZZINI, S. MASSARI, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Raphael invenit*, Roma 1985, p. 39, n. 5.

⁴⁶ Sulla datazione di questa medaglia, proposta da HILL, *A Corpus of the Italian Medals*, I, p. 117, n. 443, si veda *supra* in nota.

⁴⁷ Al recto «· S · M · VENET · AND GRITI», un punto all'esergo e «DVX» in verticale lungo l'asta del vessillo; al verso «AND / GRITI / PRINCIPIS / MVNVS / ANNO / I».

⁴⁸ Solo nel 2009 la Banca popolare di Vicenza ha completato la sua collezione, comprando all'asta la rara moneta del 1523. Questa è la prima collezione di oselle che sia stata descritta monograficamente in tempi recenti (RANCAN, *Oselle veneziane*, e ZORZI, *Il dono dei Dogi*), oltre ad essere stata anche esposta in una mostra alla Biblioteca nazionale Marciana nel 2010 (marzo-aprile), riportando così le monete nella loro sede d'origine, per quanto in modo temporaneo.

⁴⁹ Questo esemplare viennese (inv. n. MK 007138ba) mi è stato segnalato da Luigino Rancan, curatore delle collezioni vicentine.

⁵⁰ Si consideri ad esempio la somiglianza, per la resa del panneggio e per la pienezza del corpo del santo, con l'Evangelista nella pala Barbarigo di Giovanni Bellini, datata 1488.

«IL MODO DI FAR MEDAGLIE PER STAMPARE IN ACCIAIO, E COSÌ IL
MODO DELLO STAMPAR MONETE». APPUNTI DI TECNICA SUGLI SCRITTI
DI BENVENUTO CELLINI

Rosa Maria Villani

È ben noto il contesto in cui compose e pubblicò il *Trattato dell'oreficeria* Benvenuto Cellini (1500-1571), l'«orafo» fiorentino dedito all'arte della medaglia (e della moneta), non meno che alla scultura monumentale in marmo e in bronzo. All'interno dell'importante manoscritto dell'opera, conservato nella Biblioteca nazionale marciana (edito da Carlo Milanese a metà Ottocento), alla coniazione delle medaglie e delle monete vennero dedicati quattro paragrafi, gli stessi che furono riproposti (con le medesime suddivisioni tematiche, introdotte però da titoli più illustrativi) ancora nella redazione definitiva, data alle stampe insieme con il *Trattato della scultura* nel 1568 (ovvero lo stesso anno della pubblicazione della Giuntina¹:

Manoscritto marciano

Edizione a stampa del 1568

Cap. XIV, *Il modo di far medaglie per stampare in acciaio, e così il modo dello stampar monete*

Dell'arte di lavorare di cavo in acciaio le stampe delle monete, dove si tratta del far le pile e torselli, et le madri o punzoni per incavar dette stampe, et della difficoltà che in ciò hebbero gl'antichi non havendo trovato l'invenzione che i moderni hanno intorno a dett'arte

Cap. XV, *Delle medaglie*

Del modo che tennero gl'antichi artefici nel far le stampe delle medaglie, di quello che fra' moderni s'usa et come si faccino i tasselli di dette medaglie

Cap. XVI, *Come si debbono stampare le dette medaglie*

Del modo di stampar le medaglie a conio et delle misure delle staffe et de' conij

Cap. XVII, *Altro modo da stampar medaglie con la vite².*

Dello stampare le medaglie a vite et de' masti delle chiochie, et de' pani di esse vite³.

La rilevanza concessa alla 'coniazione' nel *Trattato dell'oreficeria* è diretta conseguenza dell'interesse nutrito da Cellini per questa tecnica, ovvero della sua orgogliosa consapevolezza di essere stato diretto testimone dell'affermarsi di nuovi ed importanti procedimenti d'arte⁴, come

emerge in modo inequivocabile da diversi episodi ricordati anche nella sua autobiografia (1558-1566), la cui composizione iniziò l'indomani dell'uscita della *Torrentiniana* nel 1550, per vedere la luce però solo nel 1728: dalla sfida con Giovanni Bernardi da Castelbolognese («molto valentuomo per far medaglie, di quella sorte che io facevo in acciaio»)⁵, all'ammirazione per Caradosso («questo uomo lavorava solamente di medagliette cesellate fatte di piastra [...] e di lui più che di nessuno altro avevo invidia»)⁶ fino alla descrizione (famosissima) della presentazione a Clemente VII non solo delle nuove medaglie che aveva coniato in suo onore, ma addirittura delle matrici in acciaio che aveva inciso per realizzarle (figg. 15-18), accompagnata dall'affermazione compiaciuta: «gli antichi non furono mai sì ben forniti di medaglie»⁷.

Che d'altra parte si tratti di una consapevolezza 'extraindividuale', ovvero non del solo Cellini, ma propria di tutto un secolo, è ampiamente provato da un confronto con le *Vite* vasariane, le cui fasi editoriali, come abbiamo accennato, vennero ad intrecciarsi con i tempi di stesura e/o pubblicazione delle opere letterarie di Benvenuto. Grazie alle integrazioni alla biografia di Valerio Belli, finalmente aperta ad un ampio *excursus* sui principali artisti cinquecenteschi che si erano contraddistinti nella glittica, nella numismatica e nella medaglistica, e grazie ad esempio anche alla biografia (scritta *ex novo* nel 1568) di Leone Leoni⁸, sarà soprattutto nella Giuntina che l'incisione delle matrici in acciaio acquisterà un peso rilevante all'interno della parte propriamente 'storica' del testo vasariano. Fin dalla *Torrentiniana*, però, la coniazione occupava già un ruolo di primo piano nelle *Teoriche*, dove Vasari le aveva dedicato, all'interno di una trattazione sulle tecniche artistiche assai più sistematica rispetto a quella che avrebbe prodotto Cellini qualche lustro più tardi, un apposito capitolo (il dodicesimo), intitolato *De' conii d'acciaio per far le medaglie di bronzo o d'altri metalli, e come elle si fanno di essi metalli, di pietre orientali e di cammei*⁹.

Nell'introduzione alle *Vite* la medaglia è considerata una parte integrante della scultura, perché Vasari percepisce (e quindi presenta) questi oggetti come dei veri e propri rilievi scultorei, ben inquadrabili nella classificazione illustrata nel capitolo *De' bassi e de' mezzi rilievi; la difficoltà del fargli et in che consista il condurgli a perfezione*¹⁰. Dopo il mezzorilievo (caratterizzato da una tridimensionalità dimezzata rispetto al 'tuttotondo' e funzionale soprattutto alla decorazione architettonica) e il bassorilievo (a sua volta dimezzato rispetto al mezzorilievo), Vasari introduceva in questa sezione, come è noto, anche una terza (e ultima in termini di oggetto) «specie» di rilievo, ovvero il cosiddetto «stiacciato». In questo caso il modellato è costruito sulla base di un accurato disegno che definisce i piani prevedendo variazioni di altezze lievissime, così da creare l'illusione della profondità attraverso un rilievo che «intaglia» solo leggermente la superficie: un modellato, inoltre, che deve i suoi effetti a differenze di profondità e a depressioni appena accennate («ammaccato»), già di per sé responsabile della creazione di un'immagine tridimensionale, senza

rendere necessario il lavoro di ‘sottosquadro’. Si trattava di una lettura che poteva applicarsi senza difficoltà anche all’incisione dei «conii [moderni] da stampare le cose di bronzo per le medaglie, e similmente nelle monete», visto che,

se [le medaglie e monete] fossero state troppe di rilievo, non avrebbero potuto coniarle, ch’al colpo del martello non sarebbero venute l’impronte, dovendosi imprimere i conii nella materia gittata, la quale quando è bassa dura poca fatica a riempire i cavi del conio¹¹.

Obbligato a presentare spigoli di rilievi con angoli pari ai 90°, o meglio ancora leggermente ottusi, per permettere la corretta impressione del conio sul metallo¹², il rilievo medaglistico (ovvero la medaglia) usciva dalle *Teoriche* vasariane come perfettamente legittimato, anzi addirittura accomunato ad una delle invenzioni formali (donatelliane) di maggior prestigio nella storia della scultura italiana del Rinascimento.

Innalzata a scultura e posta a diretto confronto con l’Antico, la medaglia è presentata con una complessità di approcci in questo passo dell’aretino, tanto in termini di teoria dell’arte quanto in termini di problema di gusto e percezione artistica, che non sembrano a prima vista riscontrabili nel *Trattato dell’oreficeria*, dove Cellini appare attento innanzitutto a sviluppare un ‘racconto tecnico’ non privo di note su procedure sussidiarie, come la realizzazione di strumenti d’uso, o di approfondimenti sulla materia da adoperare e il modo di prepararla. Assecondando la primaria natura del testo di Benvenuto, non senza procedere ad una costante parallelo con il contemporaneo esempio vasariano, si cercherà dunque di offrire nel presente contributo una lettura di questi capitoli celliniani alla luce di una verifica ‘esperienziale’ in grado di rivelare incongruenze, omissioni e forzature descrittive dell’orafo fiorentino e, quando possibile, il loro significato alla luce di un più ampio contesto culturale¹³.

Coni per monete

Il primo dei quattro capitoli sull’arte dell’intaglio dei coni nel *Trattato* celliniano è dedicato in modo puntuale allo «stampar monete» (e non medaglie)¹⁴, ovvero alla descrizione del processo di realizzazione delle ‘matrici’ impiegate per battere le monete, essendo queste, secondo l’autore (che poteva vantare un’attività tanto alla Zecca di Firenze sotto Alessandro I de’ Medici, figg. 1 e 2, quanto a Roma per Clemente VII)¹⁵, «la prima disciplina, la quale insegna meglio il far da poi quelle che sono state domandate medaglie»¹⁶. Di fatto affini nella tecnica di incisione, i coni monetali e quelli per medaglie presentavano però tipologie differenti, indagate all’interno del *Trattato* da Cellini a partire dalla considerazione che differente era la valenza funzionale delle monete (al pari delle antiche, fatte «per necessità») rispetto alle medaglie, e dunque che peculiari

dovevano essere le loro caratteristiche, tanto nella forma (moduli ridotti, rilievi più bassi), quanto nei processi produttivi (ad esempio, una coniazione più rapida).

La tipologia di matrici monetali che Cellini descrive è quella della pila e del torsello: due «ferri», il primo dei quali presentava una forma abitualmente quadrangolare e veniva innestato in un'incudine o in un cippo di legno («è in forma d'una ancudinetta, in su la quale s'intaglia quel che tu vuoi che la moneta getti») e, per questo, è detto anche 'conio d'incudine' (fig. 4); il secondo «è cinque dita alto, et è della grossezza, in nella testa sua, che ha da essere la moneta che tu vuoi stampare» (fig. 3)¹⁷. Dalla descrizione si comprende facilmente come sottintesa sia una procedura di coniazione manuale 'a martello', condotta cioè senza ricorrere all'ausilio di strumenti o macchine. Di forma cilindrica, dall'altezza variabile e, secondo la nota celliniana, di un diametro corrispondente al diametro della moneta da coniare (realizzato, come avrebbe suggerito poco oltre «con la lima», per dare «quella forma che [...] deve avere la grandezza della moneta, che gli vuole stampare»¹⁸), il torsello, o 'conio di martello', veniva impugnato dall'operario preposto alla battitura (così da imprimere la figurazione sull'altro verso del tondello rispetto a quello su cui agiva la pila, statica) e aveva una valenza mobile (fig. 5)¹⁹.

Particolarmente interessanti si rivelano quindi le notizie (per quanto in apparenza poco attinenti al soggetto specifico dell'incisione delle matrici monetali) sul metallo con cui dovevano essere realizzati i conî e i trattamenti termici a cui dovevano essere sottoposti questi strumenti. Soggetti innanzitutto ad un lavoro d'incisione, ma anche e specialmente a notevoli sollecitazioni meccaniche durante le fasi di coniazione, la pila e il torsello ricevevano trattamenti termici, tanto di tempra quanto di cementazione, per rendere il metallo resistente e adatto all'uso. Nella storia della metallurgia i metodi di indurimento del metallo e il trattamento delle leghe ferrose erano aspetti strettamente connessi allo sviluppo degli utensili e delle operazioni meccaniche. Anche per questo risulta di grande importanza, soprattutto considerando che è presentata da un artista, la notifica celliniana secondo cui entrambi i conî dovevano essere di «ferro stietto», ovvero di un metallo derivato da un buon processo estrattivo e, grazie ad un'accurata forgiatura, di buona 'purificazione', «salvo che in su le lor teste vi si attacca la grossezza di un dito di finissimo acciaio», dove veniva incisa l'immagine da imprimere sul tondello. Si tratta di una nota, quest'ultima, sull'inserimento di un «tassello» (per la parte incisa) formato da un ferro 'migliore' rispetto a quello impiegato nel gambo del conio, che non trova riscontro diretto in «pile» e «torselli» cinquecenteschi ancora oggi conservati, e che risulta nel suo complesso di non chiara decifrazione, sottintendendo probabilmente la necessità di processi metallurgici più accurati in quella particolare porzione del conio (figg. 3 e 4), in modo da permettere una 'produzione' di monete più cospicua²⁰. Al processo di cementazione e ricottura della testa del conio non a caso è dedicata in modo specifico la continuazione del

capitolo celliniano, dove viene presentato un impasto denominato «loto» (simile a quello descritto da Vannoccio Biringucci nella sua *Pirotechnia* a proposito dei trattamenti tecnici per indurire il ferro, per spade ed altro)²¹, composto da creta («terra»), «vetro pesto», fuliggine di legno combusto («filiggine di camino»), un'argilla siliceo-cretosa con alta percentuale di ossidi di ferro («terra di bolo armenio»)²², sterco di cavallo, il tutto mescolato con ammoniaca («l'orina d'uomo»). «Come la pasta da fare il pane», questo «loto» doveva essere steso sulla superficie («su le teste [...] grosse come un buon dito») del conio, il quale veniva quindi fatto riscaldare nel fuoco fino a diventare rosso, in modo tale che il ferro acquisisse carbonio (ovvero si 'acciaiasse'). In seguito le «pile» e i «torselli» dovevano essere lasciati raffreddare lentamente, realizzando un processo termico di rinvenimento anche detto 'ricottura'²³.

Nel conio la qualità del metallo è un fattore fondamentale, perché influenza direttamente i metodi di tempra e cementazione, definendone l'indurimento e la resistenza all'azione meccanica, e in questo modo determinando anche l'evoluzione delle tecniche di coniazione e, con loro, la possibilità di ottenere un maggior o un minore numero di multipli. Questi aspetti metallurgici erano tanto fondamentali nella creazione delle monete, che non mancano nel Cinquecento episodi di patenti apposite rilasciate a maestri della Zecca per garantire la ricerca di metalli sempre più resistenti, ovvero migliori qualità di 'acciaio'²⁴, parola sulla quale merita di essere aperta una piccola parentesi linguistica. Nella moderna accezione, per 'acciaio' si intende una lega di ferro e carbonio (con il carbonio al 2%), di fatto ottenuta però solo a partire dalla Rivoluzione Industriale. Fino all'Ottocento con lo stesso termine veniva invece indicato (come si è visto tanto nei capitoli celliniani, quanto poi in modo diffuso per tutto il Sei e Settecento)²⁵ il ferro carburato per cementazione, contenente una quantità di carbonio ridotta e poco omogenea. Come già accennato, l'acquisizione del carbonio avveniva grazie a trattamenti termici nei quali aveva corso la combustione di diversi elementi, ovvero principalmente del carbone (Cellini cita in modo specifico la «filiggine di camino»), e durante i quali, con sistemi empirici non sempre facilmente controllabili, si cercava tramite vari espedienti di far penetrare il carbonio in profondità e non solo sugli strati superficiali.

Prima di passare alla parte successiva del capitolo, dedicata specificatamente all'incisione delle immagini sul conio, si considerino però due punti: il primo riguarda le conseguenze 'in negativo' che potevano derivare da questo procedimento, ovvero il fatto che spesso dopo questi trattamenti il livello superficiale poteva risultare troppo duro e di conseguenza molto fragile, tanto da fratturare con facilità alla sollecitazione meccanica della coniazione. Il secondo è una nota esperienziale. La successione di procedure presentata da Cellini è quanto meno problematica, dal momento che nel testo cinquecentesco il processo di cementazione viene descritto come una fase precedente

l'incisione dei conî, mentre dovrebbe, logicamente, essere successivo a questa. Quanto effettivamente Cellini conducesse in prima persona (all'interno della complessa articolazione della Zecca) le fasi più propriamente tecniche della realizzazione degli strumenti necessari alla coniazione è un dato che, in altri termini, è lasciato intendere dall'autore nel *Trattato*, ma alla luce di questo e di altri dettagli che verremo a sottolineare nel corso della lettura, appare, in fin dei conti, se non altro dubitabile²⁶.

Dopo aver dato la forma al conio per monete con la lima, lasciando un piccolo spazio sovrabbondante sul bordo esterno («mezza costa di coltello») e dopo aver rifinito perfettamente la superficie con l'ausilio di una pietra abrasiva («facendo che detta pietra sia gentile, perché non vuole restare nessuna impulizia su dette pile e torsello»), la matrice era pronta per essere incisa. Con un compasso a due punte («le seste») veniva segnato il cerchio del diametro e i segni in cui sarebbe stata realizzata la cornice perlinata della moneta (la «granitura»; figg. 8 e 10). A seguire, venivano iscritti nel campo altri cerchi concentrici destinati a delimitare e a indirizzare la composizione delle lettere della legenda 'nel giro' («le lettere, che vanno intorno alle monete»)²⁷. Finite queste «diligenzie», il conio doveva essere bloccato «in un grosso tassello di piombo» per evitare che si spostasse nel corso delle successive fasi di lavoro, coincidenti, stando al *Trattato dell'oreficeria*, con la creazione dell'immagine monetale attraverso l'impressione di punzoni sulla sua «testa»²⁸.

Numerose sono le raccomandazioni dell'autore nel corso del capitolo, perché non si ricorresse ad un'incisione per taglio diretto della superficie del conio monetale e non si adoperassero assolutamente bulini o altri simili attrezzi, ma solo utensili (che risulteranno, come vedremo, di primaria importanza anche per la realizzazione dei conî per medaglie) indicati nel loro complesso come «ferruzzi», o appunto, «punzoni» (figg. 6 e 7). Tra questi, un posto di primo piano veniva riservato alle «madri», ovvero a quei «ferretti» che «sono le madri che partoriscono quelle opere di figure, e d'ogni altra cosa che tu vuoi intagliare nelle stampe delle tue monete»²⁹: sostanzialmente i punzoni figurati di maggiori dimensioni. Secondo la descrizione di Cellini, le due immagini che si volevano raffigurare rispettivamente al dritto e al rovescio della moneta venivano idealmente 'spezzettate' in parti, riprodotte in tante piccole matrici a rilievo (una parte per ogni matrice), così che:

volendo fare una testa la fara'la di dua pezzi; e volendo fare un reverso poi alla tua moneta, dove vadino le figure, queste si fanno di molti pezzi, secondo il buon giudizio di quello che opera, perché sono stati alcuni che l'hanno fatte di pochi pezzi³⁰.

«Di acciaio finissimo», sbazzati a scalpello e quindi incisi, questi punzoni in rilievo dovevano essere battuti sulla superficie del conio, ponendo particolare attenzione soprattutto ai casi «più

difficili [...], dove se le sono di più pezzi», per i quali era necessario «avere grandissima avvertenza a commetterle bene»³¹. Prima di temprare i punzoni (un processo termico assolutamente necessario, ma non notificato da Cellini) e quindi di usarli in maniera definitiva sulla superficie dei conî, l'autore consigliava di verificare la buona riuscita del rilievo su di un metallo morbido («uno stagno pulito»³²). Oltre che dalla forma di ogni singolo punzone, era però soprattutto dall'abilità manuale dell'incisore che sarebbe dipesa la 'bellezza' finale della moneta, perché solo un colpo di martello rapido e netto avrebbe permesso di evitare il rischio di dover ribattere il punzone sul conio (fig. 19a), provocando, nell'inevitabile spostamento anche minimo che sarebbe seguito tra le due impressioni, un tratto finale impreciso e sdoppiato:

Piglierai le tue madri, o punzoni che noi diciamo, e perché sempre in queste dette pile s'intaglia le teste di quel principe, come di sopra ti dissi, piglierai la tua testa, cioè i primi pezzi che tu vuoi commettere, et avendola situata al suo luogo, darai un colpo con il martello; et avvertisci che con quella prestezza che tu hai dato col tuo martello in su detta madre, con quella prestezza e destrezza subito solleva la mano et il ferro, cioè la tua madre, perché ogni poso che la ribattessi, quello che tu vuoi fare ti verrebbe macchiato, e farebbe brutta la tua opera³³.

Cerchiamo di riflettere su cosa significasse tecnicamente l'impiego dei punzoni: in primo luogo permetteva all'artista di lavorare in rilievo (e non in cavo) e su un'immagine positiva (e non al negativo, ovvero con parametri visivi e plastici invertiti). Ma soprattutto gli stessi punzoni potevano essere adoperati anche su più «pile» e «torselli»: non solo per realizzare monete di titoli differenti, ma soprattutto per realizzare più conî relativi ad una stessa tipologia di moneta, da impiegarsi poi contemporaneamente per mano di più lavoranti della Zecca, per snellire i tempi di produzione (figg. 7 e 8). I punzoni e la loro attenta 'battitura' garantivano in questo caso che l'impronta, per quanto non assolutamente identica da un conio all'altro, potesse però essere duplicata in modo controllato e costante sul tondello, arginando così il più possibile il rischio di contraffazioni.

Nella descrizione di questo procedere dalla figura più complessa (scolpita nelle «madri»; fig. 6) fino al «granito» (lo strumento per incidere la cornice puntinata che doveva delimitare il campo della moneta), passando per varie «manine» e «testoline», affascina soprattutto l'uso dell'appellativo «bellissime» in relazione all'«alfabeto di lettere» che Cellini consigliava ad ogni 'collega' di possedere («tuo»)³⁴. In altri termini, l'incisore doveva approntare una (o più, di differenti moduli di grandezza) serie di punzoni riproducenti tutte le lettere dell'alfabeto, per usarle sia nelle legende (imprimendo un segno grafico alla volta nei segni circolari che già in precedenza erano stati segnati su entrambi i conî per delineare lo spazio compositivo), sia occasionalmente all'interno del campo nel caso di rovesci epigrafici. Essendo ovviamente adoperato su più matrici, questo alfabeto non solo finiva per diventare un determinante strumento di qualificazione dell'artista (e addirittura di

identificazione della Zecca in certe cronologie), ma rappresentava soprattutto uno dei principali motivi sui quali poteva essere valutata la finale qualità estetica della moneta. Infine, l'adozione sistematica di questi punzoni alfabetici consentiva di instaurare un parallelo con gli antichi, tutto a vantaggio dei «moderni ingegni», tanto nel caso delle monete quanto in quello delle medaglie, dal momento che, come avrebbe illustrato nel capitolo successivo lo stesso Cellini, gli antichi facevano le lettere «con le ciappolette e con i bulini, di modo che io non viddi mai in nessuna medaglia degli antichi lettere che fussino belle: gli è bene il ver che se n'è viste di quelle che sono manco peggio fatte l'una che l'altra»³⁵. Per quanto suggestiva, si tratta (è bene sottolinearlo da subito) di un'evidente forzatura: ampi sono i riscontri in base ai quali oggi sappiamo che i punzoni alfabetici venivano adoperati anche in coniazioni monetali precedenti all'età moderna³⁶.

L'intreccio dei temi diventa a questo punto complesso e richiede una lettura in parallelo del testo vasariano. Tanto Cellini, che sottolineava come gli antichi avessero usato solo «ciappolette» e «bulini», quanto Vasari, che nella *Vita di Lione Lioni* avrebbe elogiato particolarmente Pietro Paolo Galeotti (peraltro allievo di Benvenuto) per le medaglie da lui coniate per il duca Cosimo I de' Medici (figg. 9 e 10), identificavano nell'impiego dei punzoni (soprattutto quelli alfabetici) un punto di distinzione e di progresso rispetto agli antichi, tanto più importante in quanto condotto in seno ad una tecnica già *grossomodo* adottata nell'antichità e soprattutto ancora misurabile visivamente a partire da concrete sopravvivenze materiali (i *numismata* romani e greci circolanti nel Cinquecento), come rilevava specificatamente l'aretino: «io credo che si possa con verità affermare i moderni ingegni avere operato quanto già facessero gl'antichi Romani nella bontà delle figure, e che nelle lettere et altre parti gl'abbiano superato»³⁷. Considerando dunque quanto la coniazione, al pari della marmoraria e al contrario della pittura, avesse finito per assumere nel corso del secolo (a differenza della medaglistica fusa) un ruolo di primo piano nella dialettica tra Antico e Moderno³⁸, forse non sorprende che proprio su questo punto nel suo *Trattato* Cellini avesse finito per calcare la mano, raccomandando di usare per le monete solo i punzoni e in nessun caso l'incisione a taglio diretto. Ancora oggi, che si può ricorrere a tecniche in assoluto più sofisticate e precise rispetto ai punzoni, come le riduzioni meccaniche e digitali, resta in ogni caso impensabile che non si ricorra al bulino per rifinire, ritoccare e raccordare le immagini, prima di adoperare i conî per emettere le monete.

All'esposizione del processo di tempra e della successiva attenta pulitura dei conî dall'ossido di ferro, che si formava durante il trattamento termico (nelle fasi di riscaldamento e di rapido raffreddamento), è infine dedicata la conclusione del capitolo. Responsabile in prima persona della 'creazione' delle pile e dei torselli, l'artista poteva quindi lasciarne l'utilizzo (per battere i singoli esemplari monetali) ad altri lavoranti: «e così è finita, e puossi dare allo stampatore alla Zecca»³⁹.

Coni per medaglie

Sempre sotto l'egida del costante confronto tra Antico e Moderno si apre il capitolo successivo (il quindicesimo secondo il manoscritto marciano), intitolato *Delle medaglie* e dedicato alla realizzazione dei coni necessari a produrle⁴⁰, dove viene introdotto il tema dei modelli in cera «bianca, di quel basso rilievo che tu vuoi che la sia, e della grandezza appunto che ha da essere la tua opera»⁴¹. Considerando che molti di questi modelli sono sopravvissuti e sono stati pubblicati e studiati⁴², non è il caso di ripercorrere analiticamente questa parte del *Trattato*, se non per sottolineare quanto puntuali siano in questo caso le note celliniane sulla composizione materica (cera vergine d'api purificata, fusa a 'bagnomaria' e addizionata a caldo con biacca e trementina)⁴³ di questi modelli e sulla loro realizzazione, attraverso stecche di legno, su un tondo di ardesia («di pietra»), «d'osso o di vetro nero», secondo un metodo abitualmente in uso fino alla fine dell'Ottocento (fig. 11) e ancora adesso adottato alla Scuola dell'Arte della Medaglia di Roma. D'altra parte, come suggerisce un aneddoto nella *Vita* secondo il quale, per il rovescio di una medaglia richiesto da un committente, Cellini sarebbe entrato in gara con lo stesso Michelangelo realizzando «un poco di modellino di cera, inmentre che quel mirabile uomo gli aveva promesso di fargli un poco di disegno», questi modelli non solo servivano per esibire il 'progetto' che si stava andando a realizzare in metallo, ma innanzitutto costituivano un primario strumento di elaborazione creativa e di studio per la successiva incisione del conio⁴⁴. E anche alla luce di ciò trova una spiegazione forse la singolare scelta di illustrare questa prassi nel capitolo dedicato alle medaglie (oggetti secondo la distinzione già antica, fatti per «pompa», e dunque con uno statuto artistico più elevato) e non in quello sulle monete (oggetti fatti «per necessità»), nonostante anche per queste l'artista dovesse abitualmente approntare un modello in cera, prima di scolpire i punzoni e procedere alla realizzazione delle pile e dei torselli.

È dunque nella forma, nella materia e nell'uso dei coni che la produzione di una medaglia e quella di una moneta trovavano davvero un momento di differenziazione, come veniva a illustrare poco oltre il testo celliniano. Con un procedimento già descritto nel capitolo sui *Suggelli cardinaleschi*, l'autore prescriveva di procedere dal modello in cera alla formazione di un più solido modello in gesso, e sulla base di questo di avviare il lavoro di incisione dei «tasselli», ovvero dei coni («e ferri che si stampano medaglie»), non distinti più (come per le monete) per il diritto e il rovescio, ma connotati tutti dalla stessa «forma quadra, et uguali l'un all'altra un medesimo modo» (figg. 16 e 18)⁴⁵. Restavano invece identiche le modalità di preparazione del piano d'incisione (lavoro di lima, diametro abbondante e rifinitura a 'specchio' con pietra abrasiva), compresa la preparazione del diametro con un compasso a due punte per la cornice perlinata (figg. 15 e 17)⁴⁶. Dopo di che:

di poi con le tue ciappole, con bellissima avvertenza si comincia a lavorare, levando dello acciario che per far la forma della testa, secondo che ti mostra la forma che tu arai fatta di gesso in su la cera; e così pian piano incavando con i detti ferri, guardandosi che il manco che sia possibile si adoperi ceselletti da ammaccare, perché questo modo farebbe indurire l'acciaio, e non potresti poi levarne con i ferri da tagliare⁴⁷.

In altri termini, l'artista doveva a questo punto procedere ad un'incisione della superficie del conio a taglio diretto (fig. 19b), utilizzando il modello plastico in gesso («secondo che ti mostra la forma che tu arai fatta di gesso in su la cera»)⁴⁸ come riferimento, ma lavorando in cavo e in negativo rispetto al modello, con parametri tanto visivi quanto plastici invertiti, che necessitavano di essere costantemente verificati nel corso dell'incisione. Due sono al riguardo le procedure suggerite: durante le fasi intermedie del lavoro si poteva agire con delle impressioni su «cera nera, perché meglio si vede quel che l'uomo fa» (oggi sostituita abitualmente dalla plastilina; fig. 19c); a lavoro concluso, invece, con un'impressione in piombo, «acciò che tu vegga il tutto insieme, e così lo potrai meglio correggere tante volte, quanto ti farà il bisogno»⁴⁹. Cellini quindi concludeva il capitolo prescrivendo il processo metallurgico di tempra, tramite il raffreddamento rapido del conio arroventato, immergendolo in acqua.

In relazione alla lavorazione delle matrici per medaglie descritta da Cellini alcuni aspetti meritano d'altra parte di essere sottolineati. Innanzitutto, che si trattasse di un'operazione realmente eseguita dall'autore è dimostrato da un'osservazione esperienziale molto rilevante: l'artista esorta a utilizzare piccoli scalpelli e bulini (ovvero i cosiddetti utensili per asportazione di truciolo), ma a limitare l'impiego dei ceselli, ovvero di utensili che, agendo a percussione sulla superficie del conio, potevano determinare un incrudimento del metallo e dunque rendere la successiva azione dei bulini molto difficoltosa. Inoltre, per quanto nella descrizione successiva delle due medaglie coniate per Clemente VII Cellini riferisca di aver adoperato la «madre con tutti e suoi punzonetti» (e quindi anche lo suggerisca come metodo di lavoro; fig. 12), quello che viene rimarcato in questo capitolo non è l'uso dei punzoni, ai quali soli (stando a quanto prescritto nella parte precedente) era interamente affidato il compito di generare il 'cavo' nelle matrici monetali, ma innanzitutto il lavoro «con ferri da tagliare». In altri termini, viene sottolineata per le medaglie l'importanza dell'incisione a taglio diretto, intesa come l'occasione di un minore meccanicismo e maggior intervento da parte dell'artista (figg. 13 e 14). Più scultorea rispetto al funzionale conio di moneta, tanto da prevedere tecniche di fissaggio durante la lavorazione più sicure («in un grosso tassello di piombo, [...] perché ha da essere molto più profondo lo incavo, per far molto maggior rilievo che non è quello delle monete»)⁵⁰, la matrice per medaglie finiva così per essere (ed essere presentata) anche come un prodotto di maggiore livello autoriale⁵¹.

Utile è al riguardo il confronto con Vasari, anche perché permette di comprendere agilmente come questa accentuazione tecnica operata da Cellini (in modo tutt'altro che neutro) vada di fatto a iscrivere l'incisione dei conî all'interno di un sistema delle arti perfettamente codificato a metà Cinquecento, assicurandole così uno statuto di elevata considerazione. Innanzitutto, l'aretino non dedica una trattazione a parte alle monete, ma affronta direttamente il tema della coniazione delle medaglie «di bronzo, d'argento o d'oro come già le fecero gl'antichi»⁵². Non si sottrae quindi alla descrizione dell'uso di «intagliare di rilievo i punzoni nell'acciaio indolcito a fuoco a pezzo per pezzo» che, come abbiamo visto, già Cellini aveva individuato quale elemento di reale progresso tecnologico da parte dei moderni rispetto agli antichi, sia nella creazione delle medaglie che delle monete. Non senza un'illustrazione essenziale ma coerente dei processi termici necessari per preparare i punzoni e la matrice d'acciaio, Vasari passa quindi a descrivere il lavoro da condursi sul conio della medaglia, che «si va diligentemente rinettando e ripulendo e dando fine e perfezione al predetto cavo che ha poi a servire per madre»⁵³, proponendo però un significativo confronto:

hanno tuttavolta usato molti artefici d'incavare con le ruote le dette madri, in quel modo che si lavorano d'incavo i cristalli, i diaspri, i calcidonii, le agate, gli ametisti, i sardonii, i lapislaz[z]uli, i crisoliti, le corniuole, i cammei e l'altre pietre orientali; et il così fatto lavoro fa le madri più pulite, come ancora le pietre predette⁵⁴.

Non è un caso se l'impiego della «ruota» o 'rotella' non è prescritto da Cellini, visto che questo parallelo vasariano desta non poche perplessità da un punto di vista pratico-attuativo. Trattandosi di materie distinte (per durezza, elasticità e stratigrafia), sono abitualmente distinti anche i procedimenti di lavorazione applicabili rispettivamente sull'acciaio, per il quale l'intervento di intaglio avviene per asportazione di truciolo, e sulla glittica, dove si procede per abrasione grazie, effettivamente, all'impiego di 'rotelle' (fig. 19d). D'altra parte, non solo molti artisti attivi in un'arte esercitarono senza problemi anche l'altra soprattutto nel corso del Cinquecento⁵⁵, ma (per quanto 'forzato' da un punto di vista tecnico) il parallelo impostato da Vasari si rivelava quanto mai promettente da un punto di vista teorico-concettuale: se già infatti intorno al 1460 Leon Battista Alberti nel *De statua* aveva sottolineato come gli scultori che «togliendo [...] portano alla luce la figura umana che cercano, calata e nascosta nel blocco di marmo» fossero imparentati a «quelli che per mezzo d'intagli tiran fuori i lineamenti di un volto che si cela dentro un sigillo»⁵⁶, proprio l'apparentamento ai sigilli, alle pietre dure figurate in rilievo o in incavo, e all'incisione a taglio diretto del cristallo di rocca, poteva, nel sistema vasariano delle arti, offrire all'incisione delle matrici in acciaio per le medaglie un ottimo lasciapassare per essere a sua volta accostata alla scultura monumentale in marmo, ovvero all'atto (michelangiolesco per eccellenza) del «levare»,

con la quale se non altro l'arte di intagliare un conio condivideva la stessa impossibilità di rimediare agli errori.

La coniazione

I due successivi capitoli celliniani, intitolati rispettivamente *Come si debbono stampare le dette medaglie* (cap. XVI)⁵⁷ e *Altro modo da stampar medaglie con la vite* (cap. XVII)⁵⁸ presentano, sempre avvalorandoli con la diretta esperienza dell'autore, due distinti metodi di produzione degli esemplari metallici, una volta approntati i conî. Il primo, indicato con il nome proprio di «coniazione», prevedeva in realtà l'applicazione di una tecnica che oggi appare quanto meno 'mista', di fusione e coniazione, realizzata dopo che le due 'matrici', rispettivamente del diritto e del rovescio, erano state assicurate all'interno di una «staffa»⁵⁹. Le tappe previste da Cellini erano le seguenti: innanzitutto era necessario imprimere fra i due conî un tondello di piombo, realizzato del diametro e dello spessore della medaglia «che tu vuoi che da poi sia o di oro o di argento»⁶⁰. Il piombo, a differenza degli altri metalli, essendo più malleabile, era necessario per acquisire in modo accurato la forma in rilievo dal «cavo» delle matrici, pur con una forza di impressione assolutamente contenuta. A partire da questa medaglia in piombo si realizzava, con una fusione in terra, un esemplare di metallo (bronzo, argento o oro) che, dopo essere stato pulito sui bordi e limato, poteva essere perfettamente collocato nel «cavo» dei conî di diritto e di rovescio. La medaglia fusa, posizionata tra il diritto e il rovescio fermati da un anello metallico (o staffa o altro sistema simile) su di un'incudine, veniva quindi 'coniata' grazie ai colpi inferti a ripetizione da due garzoni «con dua grossi martelli» che, nell'alternarsi in questa operazione, riuscivano ad accrescere la forza impressa sul metallo garantendo una migliore definizione dell'immagine finale. Nel caso delle medaglie di bronzo vi era ovviamente la necessità, per evitare l'incrudimento del metallo, di ricuocerle più volte durante il processo di coniazione.

Il metodo descritto da Cellini è lo stesso che aveva già illustrato nel 1550 Vasari:

con la madre [*i.e.* conio] della testa e con quella del rovescio si stampano medaglie di cera o di piombo, le quali si formano dipoi con sottilissima polvere di terra atta a ciò; nelle quali forme, cavatane prima la cera o il piombo predetto, serrate dentro a le staffe, si getta quello stesso metallo che ti aggrada per la medaglia. Questi getti si rimettono nelle loro madri d'acciaio, e per forza di viti o di lieve et a colpi di martello si stringono talmente che elle pigliano quella pelle da la stampa che elle non hanno presa dal getto. Ma le monete e l'altre medaglie più basse si improntano senza viti a colpi di martello con mano⁶¹.

Meritano attenzione al riguardo però soprattutto tre aspetti: il primo è che Vasari ci offre, con grandissima lucidità, le necessarie coordinate anche estetiche per comprendere il successo di questa

tecnica nel corso del Cinquecento, soprattutto alla luce del fatto che una medaglia prodotta secondo una tale modalità ‘mista’ era un prodotto evidentemente meno ‘economico’ (in termini di tempo, costi ed esemplari alla fine prodotti) rispetto ad una ottenuta per semplice ‘fusione’, ovvero senza intagliare i conî e senza procedere alle successive battiture. Il doppio procedimento però non solo era necessario per migliorare la definizione dell’immagine, ma soprattutto perché faceva (lasciava capire Vasari) cambiare la «pelle» alla medaglia, che perdeva la propria superficie ‘porosa’ a vantaggio di una maggiore nitidezza. È evidente come il modello antico venisse davvero tenuto presente, per procedere a questa trasformazione, come un chiaro punto di riferimento di gusto e di qualità.

Il secondo aspetto riguarda invece un’annotazione esperienziale: nonostante sia descritto tanto da Cellini, quanto da Vasari *grossomodo* negli stessi termini, il metodo della fusione delle medaglie e della loro successiva battitura in forma lascia aperti alcuni interrogativi, soprattutto considerando che il metallo fuso, specialmente il bronzo, ha un coefficiente di ritiro di circa l’1-2%: un coefficiente che, viste le piccole dimensioni delle medaglie, doveva di necessità produrre una riduzione ben percepibile e dunque, verrebbe da immaginare, una concreta difficoltà nel fare incastrare la medaglia fusa all’interno del «cavo» del conio, anche se si limavano i bordi dell’esemplare. Inoltre, per quanto la battitura e la relativa espansione del metallo potessero produrre una compensazione, è difficile immaginare che con un tale procedimento le lettere ed altre parti sottili alla fine non risultassero sdoppiate o comunque imprecise. Una possibilità che si può ipotizzare è che la fusione consistesse in un’impronta dei rilievi non molto definita, destinata ad acquisire l’impressione dei dettagli solo durante la battitura, ovvero che il tondello ‘preformato’ venisse adoperato sostanzialmente per agevolare la coniazione della medaglia, soprattutto quando di ampio modulo e dal rilievo pronunciato.

Se questo punto merita di essere ancora indagato, appare invece più facilmente spiegabile il terzo aspetto, ovvero la leggera differenza tra il testo celliniano e quello vasariano che in merito ai sistemi di battitura è possibile riscontrare: Vasari notifica con grande precisione l’abituale adozione della coniazione a martello per le monete, dal momento che questi oggetti presentavano rilievi più bassi⁶², ma suggerisce per le medaglie una serie di soluzioni ‘meccaniche’ di fatto più agevoli rispetto a quella manuale, quali i torchi (le «viti») e i magli a caduta («lieve»)⁶³. Nell’ultimo caso si trattava di uno strumento di larga tradizione, che non poteva di certo non essere noto a Cellini, il quale però non lo menziona. Non sembrano esserci d’altra parte dubbi che l’«orafo», con questa candida omissione, stesse di fatto aprendo nel proprio testo la strada all’entrata trionfale del «torchio a vite», strumento al quale è integralmente consacrato l’ultimo capitolo dedicato alle medaglie nel suo *Trattato* e per lo sviluppo del quale, senza che Benvenuto ne tradisse parola, si

erano confrontati alcuni degli ingegni più vivaci del Rinascimento italiano: da Leonardo a Bramante, fino a Baldassarre Peruzzi⁶⁴.

Presentata come un'innovazione straordinaria, la «macchina utensile» per la coniazione è descritta da Cellini nel capitolo XVII, come composta da una staffa forata e da due montanti fissati su un piano in ferro. La staffa teneva una vite in bronzo (realizzata per fusione da una forma in ferro detta «mastio»), che veniva azionata da una barra mossa dalla forza di quattro uomini. In altri termini, il meccanismo celliniano doveva essere molto simile a quello rappresentato in un disegno di Baldassarre Peruzzi oggi agli Uffizi (ca 1530; fig. 20)⁶⁵, dove, nel margine in alto a sinistra, si vede appunto, tenuta da una staffa forata e da due montanti, una vite, sulla quale è posto un dado con una sede destinata ad accogliere la barra che avrebbe azionato la 'caduta'. In questi torchi lo scopo della vite, detta 'senza fine' o 'ad evolvente', composta da una ruota cilindrica elicoidale, era di trasferire il movimento meccanico e la pressione sui conî. La sua evoluzione rappresentò dunque un aspetto fondamentale nello sviluppo del bilanciere. Le viti realizzate in bronzo per fusione, con l'elica dell'ingranaggio ottenuta dalla forma del «mastio», come prescritto da Cellini, e poi incisa manualmente, non garantivano ancora una lunga durata e una consistente resistenza meccanica alla trazione⁶⁶, ciò nonostante l'entusiastica esaltazione delle potenzialità di questo meccanismo, ancora per molti aspetti embrionale⁶⁷, trovò ampio spazio all'interno del *Trattato*, anche in relazione all'episodio delle medaglie realizzate per Clemente VII (fig. 12), le prime, per quanto ci è noto, rispetto alle quali possiamo affermare con certezza che venne impiegato il torchio a vite:

E con questa forza sopradetta io stampai più di cento medaglie, di quelle ch'io feci a papa Clemente, di purissimo ottone, senza averle gittate, sì come io ti dissi di sopra ch'era di necessità di gittarle prima, volendole coniare in nel sopra detto modo. Ma questa forza della vite se tu artista la intenderai bene, questa è di alquanto più spesa, ma e' si stampa meglio con essa, e i tuoi ferri si affaticano manco: e quanto all'oro et all'argento, io ne stampai una grande quantità senza mai ricuocerle; e se bene gli apparisce di più spesa, io ti voglio provare che l'è di manco spesa assai, perché in questo modo della vite, a dua strettture di vite ti verrà stampato la tua medaglia; dove che a cento colpi di conio, nel modo detto di sopra, a pena che tu ne abbi stampato una, di modo che per ogni una di quelle tu ne stamperai venti con la vite⁶⁸.

L'adozione del torchio a vite venne descritta da Cellini non solo come una concreta possibilità per ottenere migliori risultati qualitativi, ma anche come un mezzo più 'produttivo' *tout court*, perché in grado di assicurare in un minor tempo («dua strettture di vite» contro i «cento colpi di conio»), con una straordinaria semplificazione di metodo (nessuna preventiva fusione)⁶⁹ e con un concreto risparmio materiale (a partire dalla maggiore longevità che questa macchina riusciva ad assicurare ai conî), una diffusione più ampia di medaglie («venti» esemplari rispetto al solo prodotto con il

primo metodo misto), e stando a quanto riportato all'interno della *Vita*, anche oggetti di dimensioni maggiori:

ancora sua Santità entrato in e' ragionamenti delle medaglie, mi dimandava che modo io avevo tenuto a stamparle così mirabilmente, essendo così grande: il che lui non aveva mai veduto degli antichi, medaglie di tanta grandezza⁷⁰.

Come è noto, i vantaggi già offerti dal torchio a vite vennero amplificati da quella che ne fu la naturale evoluzione, ovvero il bilanciare: uno strumento che si impose dal Seicento, quando l'incastellatura, ovvero il montaggio degli ingranaggi, incominciò ad essere realizzata in un unico blocco di bronzo, finalmente in grado di sopportare agevolmente le sollecitazioni della barra che, rinforzata da due pesanti sfere, doveva moltiplicare la forza generata dalla spinta della vite in acciaio⁷¹. Baldassarre Peruzzi, nella parte centrale del già citato disegno degli Uffizi (fig. 20), mostra un 'torchio' con una struttura di sostegno realizzata in un blocco unico: forse un'idea ancora solo 'progettuale', ma destinata presto ad affermarsi, come dimostra anche solo il confronto con il bilanciare, datato 1735, oggi conservato presso il Palazzo storico della Zecca a Roma (figg. 21 e 22).

Quello però che sembra importante soprattutto sottolineare, in merito a questo capitolo e che, si spera, sia emerso già più volte nel corso di questa lettura del *Trattato*, è quanto per Cellini la tecnica fosse parte integrante del processo d'arte, e come per lui (e così per gli artisti a lui contemporanei) il progresso delle arti fosse dato anche dallo sviluppo tecnologico, in una convinta esaltazione dalla 'moderna' abilità: un investimento, dunque, non solo stilistico, ma anche metallurgico e meccanico intorno all'arte del conio di certo sollecitato dal complesso intreccio di aspettative estetiche e teoriche che celebrò, in un costante confronto con l'Antico, la medaglia come un vero e proprio successo dell'età moderna, incoraggiandone la produzione e la sempre più ampia diffusione per tutto il Cinquecento.

Didascalie Villani:

Fig. 1. BENVENUTO CELLINI (conî e punzoni di), *Alessandro I de' Medici e Santi Cosma e Damiano*, testone da quaranta soldi, argento, 29 mm, ca 1523. London, British Museum, inv. n. SSB,102.260 (Foto: © The Trustees of the British Museum)

Fig. 2. BENVENUTO CELLINI (conî e punzoni di), *Alessandro I de' Medici e Santi Cosma e Damiano*, testone da quaranta soldi, diritto, particolare, argento, 29 mm, ca 1523. London, British Museum, inv. n. SSB,102.260 (Foto: © The Trustees of the British Museum)

Fig. 3. «Torsello» o ‘conio di martello’, con la raffigurazione di *Stemma ducale* (diametro parte incisa di 28,2 mm), per una moneta di Cesare d’Este (1598-1628) con la moglie Virginia de’ Medici (1598-1615), veduta laterale e frontale, ferro acciaiato, 31,35 x 119 mm. Modena, Galleria estense, inv. n. 10801 (Foto: © Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, documentazione fotografica del restauro)

Fig. 4. «Pila» o ‘conio d’incudine’, con il ritratto di *Cesare d’Este (1598-1628)* (diametro parte incisa di 30 mm), per una moneta ducale, veduta laterale e frontale, ferro acciaiato, 57 x 115 mm. Modena, Galleria estense, inv. n. 10799 (Foto: © Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, documentazione fotografica del restauro)

Fig. 5. JOST AMMAN (incisione di), *Operaio intento alla battitura di una moneta tramite torsello e pila*, in H. SCHOPPER, *Panoplia omnium illiberalium mechanicarum aut sedentiarum artium*, Frankfurt 1568 (Foto: © The Trustees of the British Museum)

Fig. 6. Punzone figurato, con il ritratto di *Francesco I d’Este (1629-1658)* (diametro parte incisa di 26,5 x 37,15 mm), per una moneta ducale, veduta laterale e frontale, ferro acciaiato, 38,8 x 101,65 mm. Modena, Galleria estense, inv. 10961 (Foto: © Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, documentazione fotografica del restauro)

Fig. 7. Punzone figurato, con un *Galeone* (diametro parte incisa di 20,5 x 23,8 mm), per le monete di Francesco I d’Este (1629-1658), veduta laterale e frontale, ferro acciaiato, 31,1 x 83,9 mm. Modena, Galleria estense, inv. 11040 (Foto: © Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, documentazione fotografica del restauro)

Fig. 8. Conio, con la raffigurazione di un *Galeone* (diametro parte incisa di 41,4 mm), per il ducato di Francesco I d’Este (1629-1658), veduta laterale e frontale, ferro acciaiato, 44 x 66,6 mm, 1637. Modena, Galleria estense, inv. 10929 (Foto: © Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, documentazione fotografica del restauro)

Fig. 9. PIETRO PAOLO GALEOTTI, *Cosimo I de’ Medici e Fontana sormontata da una statua di Nettuno*, medaglia, bronzo, coniazione, 43 mm, 1567. London, British Museum, inv. n. G3,TuscM.215 (Foto: © The Trustees of the British Museum)

Fig. 10. PIETRO PAOLO GALEOTTI, *Cosimo I de’ Medici e Fontana sormontata da una statua di Nettuno*, medaglia, rovescio, particolare, bronzo, coniazione, 43 mm, 1567. London, British Museum, inv. n. G3,TuscM.215 (Foto: © The Trustees of the British Museum)

Fig. 11. BENEDETTO PISTRUCCI, *San Giorgio e il drago*, tipo C, modello per la moneta di Giorgio III, cera su ardesia, 94 mm, 1816-1817. Roma, Museo della Zecca, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, inv. n. 9-XXV-389 (Foto: © Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato)

Fig. 12. BENVENUTO CELLINI, *Clemente VII e Pace*, medaglia, argento, coniazione, 38 mm, 1534. London, British Museum, inv. n. G3,PMAR4.6 (Foto: © The Trustees of the British Museum)

Fig. 13. BENVENUTO CELLINI, *Clemente VII e Pace*, medaglia, rovescio, particolare, argento, coniazione, 38 mm, 1534. London, British Museum, inv. n. G3,PMAR4.6 (Foto: © The Trustees of the British Museum)

Fig. 14. BENVENUTO CELLINI, conio, con la raffigurazione della *Pace* (diametro della parte incisa di 38,55 mm), particolare, ferro acciaiato, 69 x 65 x 42,30 mm, 1534. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 315 (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 15. BENVENUTO CELLINI, conio, con la raffigurazione della *Pace* (diametro della parte incisa di 38,55 mm), veduta frontale, ferro acciaiato, 69 x 65 x 42,30 mm, 1534. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 315 (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 16. BENVENUTO CELLINI, conio, con la raffigurazione della *Pace*, veduta laterale, ferro acciaiato, 69 x 65 x 42,30 mm, 1534. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 315 (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 17. BENVENUTO CELLINI, conio, con il ritratto di *Clemente VII*, veduta frontale (diametro della parte incisa di 37,3 mm), ferro acciaiato, 41,80 x 51,70 x 70,40 mm, 1534. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 314 (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 18. BENVENUTO CELLINI, conio, con il ritratto di *Clemente VII*, veduta laterale, ferro acciaiato, 41,80 x 51,70 x 70,40 mm, 1534. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 314 (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 19. Fasi di lavorazione: a) battitura su un conio di un punzone alfabetico; b) incisione a taglio diretto in negativo su acciaio; c) verifica dell'incisione a taglio diretto in negativo su acciaio tramite plastilina; d) incisione a cammeo di una corniola. Roma, Scuola dell'Arte della Medaglia, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato (Foto: © Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato)

Fig. 20. BALDASSARRE PERUZZI, *Progetti per il torchio a vite*, disegno, 174 x 215 mm. Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, n. inv. 504Av (Foto: su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 21. Bilanciere pontificio con stemma di Clemente XII, 1735. Roma, Palazzo storico della Zecca, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato (Foto: © Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato)

Fig. 22. Bilanciere pontificio con stemma di Clemente XII, particolare, 1735. Roma, Palazzo storico della Zecca, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato (Foto: © Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato)

Per varî suggerimenti nel corso della redazione e per l'attenta rilettura del testo una volta completato sono particolarmente riconoscente a Lucia Simonato.

¹ In questo testo verrà seguita l'edizione dei trattati secondo il manoscritto marciano (Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, cod. Marc. It. IV 44 [5134]) pubblicata da Carlo Milanese nel 1857 (B. CELLINI, *I trattati dell'oreficeria e della scultura, novamente messi alle stampe secondo la originale dettatura del codice Marciano* [...]. Si aggiungono: i discorsi e i ricordi intorno all'arte, le lettere e le suppliche, le poesie, a cura di C. Milanese, Firenze 1857), e non quello dato alle stampe nel 1568 (B. CELLINI, *Due trattati, uno intorno alle otto principali arti dell'oreficeria, l'altro in materia dell'arte della scultura, dove si veggono infiniti segreti nel lavorar le figure di marmo, et nel gettarle di bronzo*, Firenze 1568), dove la stesura linguistica originaria venne normalizzata e la struttura dei capitoli semplificata: cfr. al riguardo la *Nota al testo* di A. CAPITANIO, in B. CELLINI, *Dell'oreficeria*, a cura della stessa, Torino 2002, pp. XXIII-XXVI. Si veda inoltre P.L. ROSSI, «Parrem uno, e pur saremo dua»: *The Genesis and Fate of Benvenuto Cellini's Trattati*, in *Benvenuto Cellini. Sculptor, Goldsmith, Writer*, ed. by Margaret A. Gallucci and Paolo L. Rossi, Cambridge 2004, pp. 171-98.

² CELLINI-MILANESI, *I trattati*, 1857, pp. 108-23.

³ CELLINI, *Due trattati*, 1568, pp. 27r-31v.

⁴ Su Cellini 'medaglista' si veda PH. ATTWOOD, *Cellini's Coins and Medals*, in *Benvenuto Cellini. Sculptor, Goldsmith, Writer*, pp. 97-120, e T. KÄMPF, «Non si può far più in quell'arte». *Benvenuto Cellini und die Medaillen des Papstes*, in *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland*, hrsg. von G. Satzinger, Münster 2004, pp. 139-68. Per un inquadramento più generale sul dialogo tra le arti nell'epoca di Cellini, con particolare attenzione ai lavori di «oreficeria», si veda M. COLLARETA, *Benvenuto Cellini ed il destino dell'oreficeria*, in *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, hrsg. von A. Nova und A. Schreurs, Köln 2003, pp. 161-9, con bibliografia precedente; in merito specificatamente alle medaglie cfr. anche L. SIMONATO, *Percorsi di medaglistica tra Quattro e Cinquecento*, in *Ars Metallica. Monete e medaglie. Arte, tecnica e storie. 1907-2007. Cento Anni della Scuola dell'Arte della medaglia nella Zecca dello Stato*, Catalogo della mostra, a cura di S. Balbi de Caro, L. Cretara e R.M. Villani, Roma 2007, pp. 53-8.

⁵ B. CELLINI, *Vita*, a cura di E. Camesasca, Milano 1968, p. 246 (libro I, cap. LXVI).

⁶ *Ibid.*, p. 138 (libro I, cap. XXVI).

⁷ *Ibid.*, p. 257 (libro I, cap. LXXI). Su questo episodio della biografia di Cellini, centrale tanto nel *Trattato dell'oreficeria* quando nella *Vita*, di veda, oltre al già citato KÄMPF, «Non si può far più in quell'arte», anche B.L. Holman, *For «Honor and Profit»: Benvenuto Cellini's Medal of Clement VII and his Competition with Giovanni Bernardi*, «Renaissance Quarterly», 58, 2005, 2, pp. 512-75.

⁸ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, Firenze 1966-, IV Testo, pp. 619-29 (*Vite di Valerio Vicentino, di*

Giovanni da Castel Bolognese, di Matteo dal Nasaro Veronese e d'altri eccellenti intagliatori), e VI Testò, pp. 201-11 (*Di Lione Lioni aretino e d'altri scultori et architetti*). Tranne quando non diversamente indicato, verrà citata nel testo sempre la lezione della Giuntina.

⁹ *Ibid.*, I Testò, pp. 104-6. Sulla problematica menzione all'interno delle *Vite* vasariane della medaglistica (*tout court*) fusa si veda L. SIMONATO, *Percorsi di medaglistica tra Quattro e Cinquecento*.

¹⁰ *Ibid.*, I Testò, pp. 92-6.

¹¹ *Ibid.*, I Testò, p. 95.

¹² Nel conio, gli spigoli generati dal rilievo non devono creare 'sottosquadri', ovvero presentare angoli acuti, altrimenti il metallo, che per effetto della coniazione si dilata, resterebbe intrappolato nel 'cavo' della matrice.

¹³ Un primo tentativo in questo senso è già stato operato in B. CELLINI, *Traktate über die Goldschmiedekunst und die Bildhauerei*, auf der Grundlage der Übersetzung von R. Fröhlich und M. Fröhlich, als Werkstattbuch komm. und hrsg. von E. Brepohl, Köln 2005. Per un'introduzione alla coniazione cfr. D.R. COOPER, *The Art and Craft of Coinmaking: a History of Minting Technology*, London 1988. Con riferimento ad un'ampia cronologia si veda A. FINETTI, *Dalla coniazione manuale all'introduzione del bilanciere*, in *I Gonzaga. Moneta, arte, storia*, Catalogo della mostra (Mantova), a cura di S. Balbi de Caro, Milano 1995, pp. 36-53; con particolare attenzione soprattutto al periodo medievale, L. TRAVAINI, *I conii e le zecche*, in *Conii e scene di coniazione*, a cura della stessa e di A. Bolis, Roma 2008, pp. 27-66, con bibliografia precedente. Sull'evoluzione delle tecniche di coniazione tra Quattro e Cinquecento in Italia cfr. A.M. STAHL, *Mint and Medal in the Renaissance*, in *Perspectives on the Renaissance Medal*, ed. by S.K. Scher, New York 2000, pp. 137-47. Per una fondamentale introduzione alla produzione medaglistica nel Cinquecento in Italia, con particolare attenzione alle fasi della sua produzione, si veda PH. ATTWOOD, *Italian Medals (c. 1530-1600) in British Public Collections*, London 2003, I, pp. 38-9.

¹⁴ CELLINI-MILANESI, *I trattati*, 1857, pp. 108-15.

¹⁵ Cfr. ATTWOOD, *Cellini's Coins and Medals*.

¹⁶ CELLINI-MILANESI, *I trattati*, 1857, p. 108.

¹⁷ *Ibid.*, p. 111.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Per un ampio repertorio di illustrazioni su questa fase (e sulle successive evoluzioni, anche meccaniche) della creazione di una moneta si veda la raccolta iconografica edita a Berlino nel 1974 come apparato fotografico di H. CASPAR, «*In meiner Müntz schlag ich gericht...*»: *Münztechnik auf historischen Bilddokumenten*, ora pubblicata in *Conii e scene di coniazione*, pp. 425-79. Cfr. inoltre L. TRAVAINI, *Le zecche illustrate: iconografia e interpretazione*, *ibid.*, pp. 259-99.

²⁰ Per una introduzione generale alla storia della metallurgia si veda ancora B. GILLE, *Storia delle tecniche*, a cura di C. Tarsitani, Roma 1985, pp. 275-425. Nel corso del restauro realizzato dalla Scuola dell'arte della medaglia-IPZS sui conî (per lo più sei e settecenteschi) della Galleria Estense (Soprintendenza per i beni storici e artistici di Modena e Reggio Emilia), in seguito ad alcune analisi (oggetto della tesi di laurea sperimentale in Chimica di F. CHICCO, *Studio e caratterizzazione analitica dei prodotti di corrosione di conî e punzoni appartenenti alla Collezione estense di Modena*, relatori L. Campanella, R.M. Villani e M. Colapietro, Università degli studi di Roma "La Sapienza", Facoltà di Scienze matematiche, fisiche e naturali, anno accademico 2001/2002), si è potuto riscontrare come il metallo di queste matrici fosse genericamente molto curato, ovvero ferro purificato di ottima qualità intrinseca, ma in nessun caso sono stati riscontrati tasselli di metallo innestato nel corpo del conio: cfr. R.M. VILLANI, *La Scuola dell'arte della medaglia della*

Zecca italiana. Esperienze di restauro. Modelli in cera, oggetti di conio e calchi in zolfo, «Bollettino di Numismatica», 44-45, 2005, pp. 311-3. In epoca tardoimperiale e bizantina talvolta i conî venivano realizzati ‘a tenaglia’, ovvero con la parte incisa di ferro inserita in una tenaglia di bronzo o di ferro meno pregiato; in epoca medievale sono conosciuti casi di matrici formate da una parte incisa in ferro innestata in un manicotto di bronzo: cfr. A. FINETTI, *Numismatica e tecnologia: produzione e valutazione della moneta nelle società del passato*, Roma 1987, pp. 48-9.

²¹ Cfr. V. BIRINGUCCI, *De la pirotechnia*, Venetia 1540, pp. 136-138 (nel cap. IV del IX libro, *Del arte del fabro ferrario*), in part. p. 137: «et anchora secreto la tempera delle lime fatta di fuliggine di ponta di corna, overo d’ogna di bove, vetro pesto, et sal comune, stemperato tutto con aceto et di tal compositione imbrattando per tutto la lima».

²² Si tratta di un pigmento di origine inorganica, conosciuto fin dall’antichità e proveniente da alcune zone dell’Europa medio orientale e del Medio Oriente. Composta di argille con sesquiossido di ferro, questa terra naturale ha un aspetto denso e untuoso al tatto. Per la sua grana estremamente fine viene utilizzata come base per le dorature.

²³ CELLINI-MILANESI, *I trattati*, 1857, p. 111.

²⁴ L’episodio della concessione di una tale patente addirittura a Vittore Gambello nel 1509, impiegato nella Zecca di Venezia, è ricordato da STAHL, *Mint and Medal*, p. 139, con bibliografia precedente. Sulla figura dell’incisore si veda L. TRAVAINI, *I conii e gli incisori*, in *Le Zecche italiane fino all’Unità*, a cura della stessa, Roma 2011, pp. 78-81.

²⁵ Per alcune diffuse attestazioni del termine ‘acciaio’ in contesti seicenteschi, si veda ad esempio L. SIMONATO, «Impronta di Sua Santità». *Urbano VIII e le medaglie*, Pisa 2008, pp. 20 (nella forma «acciaro» e con riferimento ai sigilli cardinalizi), 33 («doi conij di acciaro per coniare»), 96 (in un editto pontificio).

²⁶ D’altra parte, si può anche ipotizzare che il trattamento termico che nello specifico descrive Cellini, senza distinguerlo opportunamente dalla cementazione (in ogni caso successiva all’incisione del conio), sia un processo di ‘ricottura’ del metallo, finalizzato a fargli perdere le tensioni acquisite durante la forgiatura. Si deve considerare infatti che un metallo sottoposto a lavorazioni meccaniche a freddo, (battitura, laminazione, ecc.) tende a modificare la propria struttura cristallina, ricevendo delle dislocazioni che incrementano la resistenza meccanica e lo sforzo. Per ripristinare la qualità della materia si esegue un trattamento termico che consiste nel riscaldamento del metallo ad una temperatura abitualmente inferiore rispetto a quella di fusione, seguito da un lento raffreddamento di solito in forno. Questo processo determina una riduzione delle tensioni interne del metallo e il ripristino della sua lavorabilità. Cfr. M. LEONI, *Elementi di metallurgia applicata al restauro delle opere d’arte. Corrosione e conservazione dei manufatti metallici*, Firenze 1984.

²⁷ L’incisione di questi segni a compasso (per il bordo esterno e la legenda) e di altri leggeri segni perpendicolari (realizzati a punta secca e con un righello metallico) per determinare il centro, l’asse orizzontale e verticale dello spazio compositivo della moneta, è un’azione (ancora oggi basilare), che precede l’incisione a taglio diretto delle figure, dal momento che questi segni offrono importanti riferimenti anche per la trasposizione del disegno sul metallo.

²⁸ CELLINI-MILANESI, *I trattati*, 1857, pp. 111-2.

²⁹ *Ibid.*, p. 113.

³⁰ *Ibid.*, p. 112.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ Si veda ad esempio, per quanto più tarda, la bella sequenza di punzone con ritratto/conio per Carlo II d’Inghilterra, illustrata da L. SYSON, *Designs on Posterity. Drawings for Medals, the British Museum, 11 September-25 October 1992*, in *Designs on Posterity: Drawings for Medals*, ed. by M. Jones, London 1994, pp. 219-75, in particolare pp. 228-

31. Per esempi di materiale creatore sempre seicentesco, ma di area francese, si veda R. JOLY, *Les techniques de la médaille au temps de Louis XIV*, in *La médaille au temps de Louis XIV*, Catalogo della mostra, mise en place par Y. Goldenberg, Paris 1970, pp. 371-388, in part. pp. 389-98. Tra le collezioni di conî e punzoni in Italia si segnala quella del Medagliere della Galleria Estense a Modena, in parte illustrata sia in *I Gonzaga. Moneta, arte, storia*, con riferimento ad una serie di punzoni figurati seicenteschi provenienti da diverse zecche gonzaghesche (Mantova, Bozzolo, Guastalla, Sabbioneta), sia in *Nobilitas Estensis. Conii, punzoni e monete dal medagliere estense*, a cura di J. Bentini, Vignola 1997, per il materiale relativo agli Este.

³⁴ CELLINI-MILANESI, *I trattati*, 1857, p. 113.

³⁵ CELLINI-MILANESI, *I trattati*, 1857, pp. 117-8. Si consideri inoltre che numerose sono le testimonianze di incisori di conî attivi anche nella realizzazione di alfabeti destinati proprio alla stampa: per alcuni casi quattrocenteschi si veda TRAVAINI, *I conii*, p. 54. Per episodi più tardi, sei e settecenteschi, cfr. SIMONATO, «Impronta di Sua Santità», pp. 29-30.

³⁶ Sull'argomento si veda almeno FINETTI, *Numismatica e tecnologia*, pp. 70-2.

³⁷ Cfr. VASARI, *Le vite*, VI Testo, p. 204: «E per dir ora alcuna cosa delle medaglie e de' conii d'acciaio con che si fanno, io credo che si possa con verità affermare i moderni ingegni avere operato quanto già facessero gl'antichi Romani nella bontà delle figure, e che nelle lettere et altre parti gl'abbiano superato. Il che si può vedere chiaramente, oltre molti altri, in 12 rovesci che ha fatto ultimamente Pietro Paulo Galeotti nelle medaglie del duca Cosimo [...]. De' quali rovesci non metto qui né le lettere che hanno attorno né la dichiarazion loro, avendo a trattarne in altro luogo. I quali tutti dodici rovesci sono belli affatto e condotti con molta grazia e diligenza, come è anco la testa del duca, che è di tutta bellezza». Su Galeotti si veda ATTWOOD, *Italian Medals*, I pp. 347-59, ed in particolare le medaglie con rovesci epigrafici a pp. 355-6, nn. 858-9. Cfr., inoltre, sul medaglista romano, in questo volume l'intervento di D. DONETTI. Il tema dei punzoni come dimostrazione della superiorità dei moderni sugli antichi è ancora vibrante nel Seicento: cfr. il passo dall'*Ateista convinto* di Filippo Maria Bonini, pubblicato in SIMONATO, «Impronta di Sua Santità», p. 29.

³⁸ Cfr. SIMONATO, *Percorsi di medaglistica tra Quattro e Cinquecento*, p. 56.

³⁹ CELLINI-MILANESI, *I trattati*, 1857, p. 114.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 115-9.

⁴¹ *Ibid.*, p. 116.

⁴² Per un'accurata distinzione delle caratteristiche e delle funzioni delle cere cinquecentesche sopravvissute si veda l'introduzione di ATTWOOD, *Italian Medals*, I, pp. 41-43, che rileva come appunto i modelli per medaglie coniate ancora conservati, presentano dimensioni ridotte, proprio come indicato da Cellini. Questa sembra una prassi assodata tra Sei e Settecento, se si considerano ad esempio le cere della bottega degli Hamerani ora al British Museum, tutte delle dimensioni finali della medaglia, per lo più monocrome (di cera o bianca o rossa), sempre su lavagna: cfr. J. HINTON, *Forming Designs, Shaping Medals. A Collection of Wax Models by the Hamerani*, «The Medal», 41, 2002, pp. 3-57.

⁴³ CELLINI-MILANESI, *I trattati*, 1857, p. 116. La trementina è un'essenza prodotta dalla distillazione delle conifere: nel caso specifico di tratta della colofonia, detta anche 'pece greca', che è un residuo della distillazione delle trementine e viene miscelata alla cera per renderla più compatta. Nel capitolo IX delle *Teoriche*, dedicato alla scultura lapidea, VASARI, *Le vite*, I Testo, pp. 87-88, aveva già presentato nella Torrentiniana la stessa ricetta per la cera: «questa [la cera], per renderla più morbida, vi si mette dentro un poco di sevo e di trementina e di pece nera, delle quali cose il sevo la fa più arrendevole e la trementina tegnente in sé, e la pece le dà il colore nero e le fa una certa sodezza dapoi ch'è

lavorata, nello stare fatta, che ella diventa dura». Il tema trovò quindi maggior respiro nella Giuntina (*ibid.*, p. 88), dove Vasari non solo aggiunse una nota su come colorare la cera, ma anche un appunto specifico sulla cera bianca «per fare medaglie» (ottenuta appunto tramite una fusione a ‘bagnomaria’) e sulla sua relazione con altre produzioni di ceroplastica.

⁴⁴ CELLINI, *Vita*, p. 186 (libro I, cap. XLII). Per quanto riguarda il rapporto disegno/medaglia si veda almeno *Designs on Posterity*, per alcuni episodi relativi all’età moderna sia di medaglisti che disegnarono in autonomia i loro soggetti, sia di collaborazioni con pittori e scultori.

⁴⁵ CELLINI-MILANESI, *I trattati*, 1857, p. 117.

⁴⁶ Cfr. ATTWOOD, *Italian Medals*, I, pp. 44 e 398, n. 972, che segnala una medaglia di Federico Ciccola, dove le prescrizioni celliniane sono riscontrabili alla lettera: la figura interrompe il giro, a dimostrazione che il cerchio era stato fatto prima dell’incisione a taglio diretto, e nel centro è individuabile un punto in rilievo, ovvero probabilmente uno dei due estremi della ‘sesta’ con cui era stata condotta sulla matrice la linea circolare.

⁴⁷ CELLINI-MILANESI, *I trattati*, 1857, p. 117.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.* p. 119. ATTWOOD, *Italian Medals*, I, pp. 45 e 322, per un piombo corrispondente alla medaglia di Francesco I realizzata da Cellini, segnalata nel suo inventario e probabilmente generata all’inizio del *iter* creativo, per verificare il procedere del lavoro.

⁵⁰ CELLINI-MILANESI, *I trattati*, 1857, p. 119.

⁵¹ *Ibid.*, p. 118. Che anche per le medaglie cinquecentesche venissero usati più punzoni per ogni verso dell’esemplare è ampiamente dimostrato da ATTWOOD, *Italian Medals*, I, p. 44, peraltro proprio riguardo a Domenico Poggini, un allievo di Cellini. Anche per il Seicento questa era una prassi abituale: nella produzione medagliistica pontificia, ad esempio, permetteva, lasciando per alcuni anni inalterato il ritratto del papa, di modificarne il piviale o altre vesti, così da variare nel loro complesso da una coniazione all’altra gli esemplari: cfr. SIMONATO, «*Impronta di Sua Santità*», pp. 30-1.

⁵² VASARI, *Le vite*, I Testo, p. 104.

⁵³ *Ibid.*, I Testo, p. 104. Si noti al riguardo la duplicità semantica del termine «madre», inteso da Cellini come un punzone figurato di dimensioni abitualmente maggiori rispetto agli altri «ferreti» (e dunque a rilievo), mentre per Vasari è usato come sinonimo di conio (ovvero di matrice in acciaio lavorata ad incavo).

⁵⁴ *Ibid.*, I Testo, pp. 104-5.

⁵⁵ Per un recente contributo su medaglisti/incisori di glittica attivi a Roma nel medio Cinquecento, con bibliografia precedente, si veda W. CUPPERI, *Tra glittica e antiquaria. Giovannantonio de’ Rossi, Domenico Compagni e le vicende della medaglia fusa a Roma (1561-1575)*, in *Scultura a Roma nella seconda metà del Cinquecento*, a cura dello stesso, G. Extermann e G. Ioele, San Casciano V.P. 2012, pp. 113-50. Cfr. inoltre S.B. BUTTERS, *The Triumph of Vulcan. Sculptors’ Tools, Porphyry and the Prince in Ducal Florence*, Firenze 1996.

⁵⁶ Cfr. L.B. ALBERTI, *De statua*, a cura di M. Collareta, Livorno 1998, p. 5 (passo già segnalato da SIMONATO, *Percorsi di medagliistica tra Quattro e Cinquecento*, p. 56).

⁵⁷ CELLINI-MILANESI, *I trattati*, 1857, pp. 119-21.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 121-3.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 117. Si veda l’interpretazione di questo fissaggio in CELLINI, *Traktate*, p. 116.

⁶⁰ CELLINI-MILANESI, *I trattati*, 1857, p. 120.

⁶¹ VASARI, *Le vite*, I Testo, p. 105 (si riporta il testo della Torrentiniana, sostanzialmente invariato nella Giuntina).

⁶² Si consideri in ogni caso che per le monete la coniazione manuale (a martello) rimase sostanzialmente in uso (e preferita) ancora per molto tempo in Italia. Nella Zecca di Modena convisse solo dal quarto decennio del Seicento con macchinari (per poi essere sostituita completamente nell'ottavo: cfr. L. Bellocchi, *Conii e punzoni della Galleria Estense di Modena*, in *Nobilitas Estensis*, pp. 33-55, in part. pp. 41 e 43-50), ovvero dal torchio ad acqua, in uso già da una trentina d'anni nei territori gonzagheschi (dove fin da 1589 erano stati intrapresi contatti con il monetiere di Augusta David Gauger per avviare la costruzione del nuovo strumento meccanico nella Zecca di Mantova) e solo da poco prima anche a Roma, per «imprimere le monete con maggior celerità et miglior forma» (cfr. SIMONATO, «*Impronta di Sua Santità*», p. 14). Più vivace fu invece la sperimentazione di macchinari, già dal medio/tardo Cinquecento, nell'Europa oltremontana: cfr. COOPER, *The Art and Craft*, pp. 46-50.

⁶³ Si consideri ad esempio che un modello di 'maglio battiloro' (uno strumento utilizzato nell'oreficeria per ridurre in lamine il metallo prezioso) era stato disegnato da Leonardo da Vinci a fine Quattrocento (1493) nel Codice Atlantico (Milano, Biblioteca Ambrosiana), c. 29r: cfr. C. GIORGIONE, *Leonardo da Vinci. La collezione di modelli del Museo nazionale della scienza e della tecnica*, Varese 2009, p. 216. Si veda inoltre il «gran maglio» raffigurato in G. Agricola, *De l'arte de metalli partita in dodici libri, ne' quali si descrivano tutte le sorti e qualità de gli uffizij, de gli strumenti, delle macchine e di tutte l'altre cose attenenti a cotal arte*, Basilea 1563, p. 365.

⁶⁴ Cfr. N. ADAMS, *New Information about the Screw Press as a Device for Minting Coins: Bramante, Cellini and Baldassare Peruzzi*, "American Numismatic Society Museum Notes", 23, 1978, pp. 201-6; COOPER, *The Art and Craft*, pp. 45-50; e STAHL, *Mint and Medal*, p. 141, con bibliografia precedente.

⁶⁵ Cfr. H. WURM, *Baldassarre Peruzzi. Architekturzeichnungen. I. Tafelband*, Tübingen 1984, p. 285.

⁶⁶ Questo problema sarebbe stato risolto solo con l'adozione della vite in acciaio all'interno dei torchi meccanici. Sulla vite 'senza fine' o 'ad evolvente' cfr. E. FUNAIOLI, A. MAGGIORE, U. MENEGHETTI, *Lezioni di meccanica applicata alle macchine, I. Fondamenti di meccanica delle macchine*, Bologna 2005, p. 226.

⁶⁷ Cfr. FINETTI, *Dalla coniazione*, pp. 51-2, per alcuni torchi a vite attribuiti a Niccolò Grosso (Milano, Museo nazionale della scienza e della tecnica 'Leonardo da Vinci'), accostabili alla descrizione celliniana. Per un'interpretazione del torchio a vite di Benvenuto si veda però soprattutto COOPER, *The Art and Craft*, pp. 51-53, con particolare attenzione anche alle incongruenze del testo celliniano.

⁶⁸ CELLINI-MILANESI, *I trattati*, 1857, pp. 122-3.

⁶⁹ Si può rilevare come questa nota celliniana sia contraddetta dal passo di Vasari che abbiamo appena citato nel testo (VASARI, *Le vite*, I Testo, p. 105), secondo il quale anche le medaglie coniate con il torchio a vite necessitavano di una preventiva fusione. Inoltre, stando al *Trattato*, non sarebbe stata necessaria alcuna ricottura per gli esemplari d'oro e d'argento: un dato esperienzialmente improbabile.

⁷⁰ CELLINI, *Vita*, p. 258 (libro I, cap. LXXI).

⁷¹ Cfr. FINETTI, *Dalla coniazione*, p. 49. Solo per presentare un esempio: nella Zecca di Parigi nel 1698 vennero introdotto due nuovi bilancieri, uno per le medaglie e l'altro per i gettoni (cfr. J. JACQUIOT, *Historique des balanciers*, in *La médaille au temps de Louis XIV*, pp. 364-5, 399-404). Si vedano inoltre le interessanti note (fino addirittura al bilanciere a frizione e al pantografo) di C. JOHNSON, *La coniazione di medaglie: cenni di storia e tecnica*, «Medaglia», 6, 1976, 11, pp. 27-32.

L'ALTRA ANTICHITÀ DI FRANCESCO DA SANGALLO: DUE MEDAGLIE DI FONDAZIONE AL TEMPO DI COSIMO I DE' MEDICI

Dario Donetti

Cinque medaglie e un autoritratto

Nel 1551 Francesco da Sangallo (1494-1576) fonde due diverse medaglie in bronzo, note in più esemplari, che raffigurano sul rovescio il suo progetto per il nuovo campanile della basilica di Santa Croce a Firenze (figg. 1 e 2). Sul diritto, invece, recano entrambe l'autoritratto dell'artista: un profilo accigliato – che riprende le fattezze fissate in un *ex voto* in marmo del 1542, murato nella chiesa di Santa Maria Primerana a Fiesole – emerge da una barba lunga e mossa, sopra un colletto di broccato, con in testa il turbante da scultore (fig. 5)¹. Questi diritti, sia nel tipo di dimensioni maggiori di 98 millimetri di diametro, che in quello di 70, risalgono però all'anno precedente, quando Francesco realizza altre due medaglie con autoritratto e impresa. La maggiore presenta il motto «TRA STERPI INSIDIE STRATI FAME ET MORTE» a corredo di una scena allegorica dal significato ermetico, dove sulla sommità di una roccia si erge una figurina che impugna una spada, affiancata da due alberi di nave sormontati da una colonna e da un serpente, mentre in terra è stesa una vecchia nuda con la testa di asino, appoggiata a un globo, tra un leone ed uno scorpione. La scena è racchiusa da un ramo di spine, che nell'ultimo tratto germoglia in due piccole foglie, alludendo forse al soprannome dell'autore, il 'Margotta', virgulto dei Sangallo. Ai due registri corrisponderebbero invece altrettante terne simmetriche di vizi e virtù: rispettivamente, superbia gelosia e odio, contro forza, giustizia e temperanza, sulle fondamenta solide di un terreno roccioso, approdo sicuro per le vele di una nave in balia dei venti alterni della fortuna².

Più semplificata, invece, l'iconografia dell'altra medaglia realizzata nel 1550, con il diritto del tipo più piccolo: sul suo rovescio è raffigurata un'erma animata entro un festone, che accarezza un cane accucciato ai suoi piedi, insieme al motto mediceo «D / V / R – A / B / O» già impiegato da Leone X, a ribadire insieme i sottesi dinastici e filo-medicei dell'allegoria (fig. 3)³. Significativamente la stessa anima d'impresa compare su un piccolo foglio di studio degli Uffizi, in realtà un vero e proprio biglietto indirizzato a Francesco da Sangallo da Paolo Giovio, poi riutilizzato dall'artista per tracciarvi alcuni veloci schizzi a pietra nera e rossa, in parte ripassati a penna (fig. 4)⁴. Due di essi, sul *verso*, descrivono il profilo severo e aggrottato di una testa d'uomo, i cui lineamenti corrispondono a quelli della medaglia, mentre la barba è solo un po' più corta, più giovanile e manca ancora il copricapo a turbante (figg. 5 e 6); lungo il bordo curvo dello studio a pietra nera si legge l'iscrizione monca, con le ultime quattro cifre del motto, «RABO»⁵. È noto che di lì a poco,

nel 1552, Francesco fonderà proprio per Giovio una medaglia con ritratto e impresa e che almeno dal 1555, data dei primi pagamenti registrati, lavorerà al suo monumento funebre, successivamente installato nel Chiostro dei Canonici di San Lorenzo, nel 1576⁶. Dunque allo storico comasco, creato vescovo da Clemente VII e stabilito a Firenze nell'autunno del 1550, non dovettero mancare le occasioni per incontrare l'ultimo dei Sangallo e in qualche modo – come il biglietto testimonia nella maniera più viva – di intessere un dialogo con questo scultore, medagliere e architetto, ma anche aspirante letterato, già autore di alcuni sonetti e membro dell'Accademia Fiorentina, da alcuni anni stabilmente inserito nell'*entourage* cortigiano di Cosimo I de' Medici. Resta invece da capire a quale, fra le diverse frequentazioni accademiche di Francesco, debba essere ricondotta la formulazione allegorica dei due rovesci, sempre che non la si voglia attribuire all'artista in prima persona. Comunque è suggestivo pensare a queste invenzioni nel densissimo ambiente accademico della Firenze di metà Cinquecento, in cui Giovio elaborerà appunto il testo del suo *Dialogo dell'impresie militari e amorose*, dedicato al duca Cosimo proprio nel 1551.

La versione più grande dell'autoritratto è impiegata infine, per la terza volta, in un'altra medaglia fusa in questo strettissimo giro di mesi⁷. La data «A[NNO] · M · D · LI» compare sempre sul rovescio, insieme a un profilo muliebre: quello di «HELENA MARSUPINI – CONSORTE · FIOREN[TINA]», che si era unita in moglie a Francesco quasi vent'anni prima, il 17 novembre del 1532 nel monastero di Porta San Gallo, alla presenza del notaio Agnolo Amidei e di Jacopo da Pontormo, come testimone (fig. 7)⁸. Il ritratto della donna, amata teneramente dal marito fino agli ultimi anni della sua vita, non indulge tuttavia in alcuna gentilezza mimetica ed è trattato con la stessa ruvidità arcaizzante di tutte le medaglie realizzate dall'artista. A Cinquecento inoltrato, quando invece il gusto per il conio e la finitura a cesello si è ormai imposto, Francesco da Sangallo predilige infatti fusioni larghe e pesanti, sommariamente rilavorate, come ci aspetterebbe d'altronde da un frequentatore occasionale di questo genere e di questo tipo di *medium*: la sola altra opera in bronzo documentata è una scultura di dimensioni ridotte come il *Battista* in bronzo della Frick Collection⁹. Sia in queste preferenze tecniche, che nelle aggettivazioni stilistiche, le medaglie di Francesco sembrano ispirarsi così alla tradizione toscana del secolo precedente – di Niccolò Fiorentino e dei suoi molti imitatori – con i ritratti degli effigiati che debordano fin nel campo dell'iscrizione e con il busto eccezionalmente rilevato, tanto che molti esemplari, sia di grande che di medio modulo, riescono ad ospitare nello spessore della troncatura l'incisione «FACIEBA[T]» (fig. 9)¹⁰. Anche in questi oggetti Francesco da Sangallo sembra dunque assecondare il gusto neoquattrocentesco e, insieme, la tendenza alle esasperazioni dimensionali riscontrabili nelle opere monumentali in marmo, ma soprattutto negli esercizi più dichiaratamente donatelleschi, come la *Maddalena* lignea di Santo Stefano al Ponte o lo stesso *Battista*, fuso in origine per la Madonna

delle Carceri a Prato¹¹. La medesima adesione stilistica a una precisa idea conservatrice dell'identità cittadina, riconoscibile nella produzione maggiore di Francesco, è dunque adottata anche nella breve galleria di ritratti contenuta nelle medaglie, che si completa tra la metà degli anni quaranta e il 1570 con i profili dell'accademico Niccolò Martelli, del consigliere privato del duca Lelio Torelli, dello stesso Cosimo I e di altri membri della famiglia Medici, ovvero del suo predecessore Alessandro (fig. 10), di Giovanni dalle Bande Nere e di Lorenzo duca di Urbino, oltre a quello di Giovanni Giacomo de' Medici di Nosiggia, conquistatore di Siena¹².

Medaglie di fondazione

La medaglia di Francesco da Sangallo ed Elena Marsuppini è menzionata, per la prima volta, in un volume della *Serie degli uomini, i più illustri nella pittura, scultura e architettura*, pubblicata a Firenze dall'editore Cambiagi a partire dal 1769. In una nota a piè di pagina si legge:

Questa medaglia pesante quasi once 21, che fu ritrovata sotto terra da un manuale [sic] in occasione di doversi abbassare il terreno d'un palazzo nella Strada de' Pinti, fu casualmente da chi la trovò portata in vendita al disegnatore di questi ritratti [fig. 7 e 8]¹³.

Verosimilmente il palazzo in questione è quello costruito dal padre di Francesco, Giuliano da Sangallo, e dallo zio Antonio il Vecchio, che glielo cederà tre anni prima della morte, nel 1531; durante il Settecento appunto, quella che era stata la casa dei Sangallo in Borgo Pinti subirà i significativi lavori di ristrutturazione che gli conferiranno l'aspetto attuale¹⁴.

Si può immaginare come lo stesso Francesco avesse posto nelle pertinenze del palazzo la medaglia ritrovata fortunosamente qualche secolo dopo, con una specie di gesto di autoaffermazione e, assieme, di devozione per la più tangibile prova del prestigio artistico e sociale della famiglia. Non diversamente infatti, nel 1854 – durante i lavori di demolizione della 'Base' di Santa Croce, intrapresi per ripristinare il loggiato settentrionale della basilica – vennero ritrovati due esemplari della stessa medaglia; assieme ad essi, interrati all'interno di un vaso in una sorta di rituale apotropaico di fondazione, vennero alla luce anche tre medaglie con l'immagine del campanile, del tipo più grande (fig. 11), e alcuni strumenti di disegno e misurazione¹⁵. La cosiddetta 'Base', appunto, era quanto rimaneva a metà Ottocento del più ambizioso progetto architettonico di Francesco, una monumentale torre campanaria commissionatagli dagli Operai di Santa Croce nel 1549, la cui costruzione procedette a rilento sin dagli inizi, per poi arrestarsi del tutto nel 1552, quando l'edificio non era arrivato oltre l'altezza del dado basamentale. Con il suo smantellamento, in corrispondenza degli angoli dell'edificio, vennero rinvenuti poi altri quattro contenitori di coccio, menzionati col primo in una nota di rimborso di 11 soldi «a m[aestr]o Francesco da Sangallo per

vasetti per le medaglie da mettersi nel campanile»¹⁶. Le medaglie ritrovate al loro interno, questa volta, erano del tipo realizzato da Domenico di Polo de' Vetri (1480-1547) nel 1537, quando «ritrasse anche il duca Cosimo, il primo anno che fu eletto al governo di Fiorenza, e nel rovescio fece il segno del Capricorno»¹⁷. Doveva trattarsi delle trentadue fatte avere a Francesco nel 1551, come registrato alla data del 12 dicembre in un *Libro di Ricordi* della Guardaroba Medicea, in tardiva risposta a una richiesta inoltrata al segretario granduca Iacopo Guidi, nell'agosto dell'anno precedente¹⁸:

e piacerà a V[ostra] S[ignoria] di domandare S[ua] Ex[cellenti]a [Cosimo I] se, oltre alla epigramma che si mette in fondo dello campanile, vole che a presso, come s'è costumato, mettere qualche medaglia con la sua testa e nel rovescio il disegno del campanile, e con che lettere intorno e (sse di c[i]ò si contenta), donde io le ho avere. Perché di 8 giorni in qua in n'ò vista una di mano di m[aestr]o Pietro Pagholo che meglio somiglia S[ua] Ex[cellenti]a che nisun'altra, che a me mi paia aver vista; et quanto a l'arte può stare al pari delle belle degli antichi¹⁹.

Dunque, diversamente dai due tipi con l'autoritratto e il progetto del campanile, fuse di lì a poco con lo stesso scopo, le medaglie destinate alle fondamenta del campanile avrebbero dovuto recare l'effigie del duca, magari sulla stregua di un tipo già realizzato da una certo «m[aestr]o Pietro Pagholo». Con tutta probabilità il riferimento, qui, è a Pietro Paolo Galeotti (ca 1520-1584), se si accetta l'ipotesi che quest'ultimo fosse rientrato dalla Francia anche prima del 1552, quando è nuovamente documentato a Parigi dopo cinque anni di silenzio²⁰. Stando alla lettera di Francesco, egli avrebbe perciò iniziato la sua copiosa produzione fiorentina ben prima di divenire nel 1557 incisore ufficiale della Zecca, ovvero circa dieci anni in anticipo rispetto alla sua 'storia metallica' di Cosimo I, celebrata da Vasari come esempio notevole di «medaglie de' conî d'acciaio»²¹. A maggior ragione dunque, in virtù di questa specializzazione tecnica, le medaglie di Galeotti potevano essere considerate già nel 1550 «al pari delle belle degli antichi», con un'espressione molto vicina alle parole impiegate dallo stesso Benvenuto Cellini – suo maestro e mentore – per descrivere l'ammirato stupore di papa Clemente VII, di fronte ai conî offertigli dall'artista²². Senza poi contare come, all'ostentata predilezione per questo processo produttivo in grado di rivaleggiare con l'antichità, le medaglie di Galeotti associassero la ripresa di precisi modelli imperiali, in alcuni casi selezionati al termine di un elaborato processo di elaborazione iconografica, con il concorso di conoscitori eruditi del pari di Vincenzio Borghini²³.

Perciò le attardate preferenze formali e gli arcaismi di Francesco da Sangallo acquistano anche più significato – nel senso di un preciso posizionamento stilistico, ovvero di una diversa risposta alle medesime ambizioni intellettuali – quando applicate a un notevole esercizio di medaglistica antiquaria come il doppio ritratto di Cosimo e Alessandro de' Medici (fig. 10). Nella sua ultima

prova da medaglista, infatti, egli avrebbe effigiato insieme i primi duchi sui due lati di un'unica fusione, l'uno con una corona radiata all'antica e la costellazione del Capricorno, l'altro senza vesti, sormontato solo dalla cometa apparsa in cielo nei primi giorni del suo dominio su Firenze: datata «MDLXX», l'anno successivo alla nomina di Cosimo a granduca di Toscana, la medaglia ripeteva anche in questi dettagli iconografici il prototipo di una moneta augustea, coniata in onore di Cesare, ricalcandone così il messaggio di legittimazione dinastica e alludendo insieme ai drammatici meccanismi di successione dei due regnanti²⁴.

La liturgia laica delle medaglie di fondazione aveva avuto d'altronde, fin dalle sue prime celebrazioni nella Padova erudita dei Carraresi, un significato spiccatamente antiquario. Al di là della fondatezza di questa convinzione rinascimentale – cioè che l'uso di associare per i secoli a venire la costruzione di un edificio alla memoria dei suoi artefici, tramite simili oggetti, fosse pratica comune nel mondo romano – le ragioni per cui il rituale si afferma diffusamente nell'Italia del Quattrocento risiedono tanto nel desiderio di autoaffermazione della nuova committenza, quanto nell'aurea di una religiosità civica, all'antica, che esso riusciva a promanare²⁵. Approssimandosi poi agli anni del progetto per il campanile di Santa Croce, gli esempi si moltiplicano: nel podio del *Colosso* eretto da Ammannati, a Padova appunto, nel 1544 per Marco Mantova Benavides, sono murate alcune medaglie con la sua effigie insieme ad un vasetto d'olio; a Firenze nel 1534, nelle fondazioni della fortezza di San Giovanni Battista, si gettano quelle del duca Alessandro e di Clemente VII; nel medesimo anno, poi, medaglie simili vengono poste all'interno della base dell'*Ercole e Caco*, in Piazza della Signoria²⁶. Proprio Bandinelli infine, intorno al 1547, produce un precedente molto significativo e cronologicamente vicino a quello di Santa Croce. Si tratta delle dieci medaglie con l'autoritratto e il motto dell'artista collocate nella muratura del coro di Santa Maria del Fiore, che egli aveva progettato e che, in tal modo, aveva voluto orgogliosamente 'firmare', arrogandosi un privilegio che fino a quel momento era stato prerogativa della committenza²⁷. Ma in fin dei conti le medaglie architettoniche fuse nel 1551 da Francesco da Sangallo restano un episodio eccezionale di questa tradizione, almeno nella misura in cui esse ritraggono assieme l'architetto e la sua opera: una dimostrazione, persino un po' sproporzionata, di consapevolezza e ambizione autoriale, sostanzialmente inedita e paragonabile solo a un esempio altissimo come la medaglia con il profilo di Bramante e, sul rovescio, l'allegoria dell'*Architettura* che affianca il suo progetto per San Pietro, fusa da Caradosso per la cerimonia di fondazione della nuova basilica²⁸.

Il campanile di Santa Croce

Un'estetica non diversa da quella che caratterizza questi piccoli manufatti bronzei, oscillante tra arcaismi identitari e ricercatezze antiquarie, con un certo gusto per le esasperazioni proporzionali, caratterizza anche il disegno del campanile di Santa Croce, ricostruibile proprio a partire dalle medaglie ritrovate durante la demolizione, e di cui si conservano esemplari in diversi musei europei e nordamericani (figg. 12-14)²⁹. L'enorme torre campanaria avrebbe dovuto poggiare sull'alto zoccolo in pietra forte sopravvissuto fino alle demolizioni ottocentesche, all'estremità sinistra della facciata. Su questa base quadrata, di venti braccia fiorentine per lato, essa avrebbe superato abbondantemente gli ottanta metri alla quota dell'ultimo cornicione, sfiorando forse il centinaio all'altezza della sfera. Tali eccezionali dimensioni – specie nel panorama, un poco stagnante, dell'architettura a Firenze nei primi anni del governo di Cosimo – si sarebbero dovute dichiarare in un'epigrafe apposta alla base, il cui testo è noto solo grazie ad un biglietto, forse di mano dello stesso Francesco:

Questo campanile d'altezza di braccia 140 con non minore artificio che spesa fece
edificare, così per commodo de' suoi cittadini, come per ornamento della sua città

COSIMO de' Medici, Duca Secondo di Firenze

MDL

Architettor Francesco da S[an]to Gallo³⁰.

Il campanile proposto da Francesco per la basilica di Santa Croce si sarebbe presentato insomma come una gigantesca replica di quelli progettati per la Madonna di San Biagio a Montepulciano dallo zio Antonio il Vecchio, oltre trent'anni prima³¹. Diversamente da questi, però, la sovrapposizione degli ordini avrebbe rispettato la più canonica sequenza di tre e sarebbe stata coronata da un timpano con al centro un disco eucaristico, proprio come nelle cappelle controriformate realizzate insieme a Vasari, in occasione dell'adeguamento post-conciliare della stessa Santa Croce, a partire dal 1565 (fig. 14)³². Tali informazioni, deducibili in qualche modo dal progetto di iscrizione e dai piccoli rilievi in bronzo delle medaglie, sembrano confermate anche da una copia settecentesca del progetto; copia in cui il campanile è attribuito, peraltro, a Baccio Bandinelli, con un equivoco diffuso sino alla metà dell'Ottocento (fig. 15)³³. In questo disegno impacciato si riconoscono anche alcune soluzioni compositive o di ornato che rimandano immediatamente al lessico architettonico dei Sangallo: particolari come la bifora, compresa tra due coppie di semicolonne e paraste, o i vasi acroteriali, con le fiamme che guizzano, sono citazioni letterali dalla serie di facciate di chiesa conservata agli Uffizi, identificate perlopiù come progetti per la basilica di San Lorenzo a Firenze e storicamente attribuite a Giuliano o, più di recente, allo stesso Antonio il Vecchio. In uno di essi, raddoppiato alle due estremità di una di queste facciate,

compare anche un precoce prototipo di torre campanaria in forme monumentali e all'antica, che, nell'impianto ad ordini sovrapposti e nella sequenza di bucatore, si riconosce come un precedente diretto del progetto di Francesco³⁴.

Alla metà del Cinquecento, dettagli del genere occhieggiavano visibilmente ad un'estetica arcaizzante, con una specie di nostalgia per le forme quattrocentesche dell'architettura toscana; non diversamente le poche aggettivazioni del gigantesco masso di pietra forte del basamento consistevano in un dettaglio donatellesco, come la finta porta sul fronte principale, scolpita con le ante semiaperte, e nell'inserito rustico e vernacolare di un'alta fascia bugnata (fig. 16)³⁵. Tuttavia persino questi due elementi dovevano apparire come lemmi di un linguaggio espressamente all'antica, magari in una declinazione locale e toscaneggiante. Tanto il bugnato, prediletto da Cosimo, era tradizionalmente riconosciuto a Firenze come una derivazione dal Palazzo di Augusto a Roma – cioè il Foro di Augusto, con il suo colossale muro di recinzione –, così le due ante accostate ad imitazione del *Gattamelata* a Padova impiegavano in realtà una formula diffusa in tutta la scultura funeraria antica, di cui sopravvivevano numerosissimi esempi in tutta l'Italia centrale³⁶.

Insomma, seppure nei dettagli minimi di selezionate fonti archeologiche, il gigantesco pezzo di architettura del campanile, come i piccoli oggetti di contemplazione delle medaglie, lasciano intendere l'importanza della componente antiquaria nel profilo culturale di Francesco da Sangallo, la sua erudizione, forse non canonica nei riferimenti e neppure nella formazione, ma solidamente impiantata su una tradizione di famiglia e sulla pratica del disegno dall'Antico. Un'erudizione che doveva essergli comunemente riconosciuta, se ormai anziano veniva ancora interpellato da Borghini come conoscitore, e in qualche modo conservatore, delle antichità fiorentine. In quell'occasione, nel 1568, redigeva la sua celebre lettera sulla scoperta del *Laocoonte*, per ricordare in un misto di affettata modestia e di autorevolezza l'episodio più memorabile della propria educazione artistica³⁷. Ma, soprattutto, per riferire la sua personale geografia archeologica della città e passare in rassegna i pochi resti della Firenze delle origini, riportando di volta in volta alla mente i racconti del padre Giuliano o le conversazioni con Michelangelo, i viaggi a Roma e le osservazioni dei monumenti, e infine le «medaglie, che tante se ne vede»: testimonianze durature, forse più eloquenti delle rovine stesse, dell'arte e dell'architettura antiche.

Didascalie Donetti:

Fig. 1. FRANCESCO DA SANGALLO, *Autoritratto e Campanile di Santa Croce*, medaglia, bronzo, fusione, 69 mm, 1551. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 6231 (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 2. FRANCESCO DA SANGALLO, *Autoritratto e Campanile di Santa Croce*, medaglia, bronzo, fusione, 98,1 mm, 1551. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 6232 (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 3. FRANCESCO DA SANGALLO, *Autoritratto e Erma animata entro un festone*, medaglia, bronzo, fusione, 69,8 mm, 1550. London, Victoria and Albert Museum, inv. n. 7557-1861 (Foto: © Victoria and Albert Museum, London)

Fig. 4. FRANCESCO DA SANGALLO, *Quattro studi per una capriata e due studi per medaglia con autoritratto e motto*, disegno, pietra nera, pietra rossa, penna e inchiostro su carta, ca 1550. Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, n. inv. 1670Ar

Fig. 5. FRANCESCO DA SANGALLO, *Autoritratto e Campanile di Santa Croce*, medaglia, diritto, particolare, bronzo, fusione, 98,1 mm, 1550. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 6232 (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 6. FRANCESCO DA SANGALLO, *Quattro studi per una capriata e due studi per medaglia con autoritratto e motto*, disegno, pietra nera, pietra rossa, penna e inchiostro su carta, 1550 ca, particolare. Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, n. inv. 1670Ar

Fig. 7. FRANCESCO DA SANGALLO, *Autoritratto e Elena Marsuppini*, medaglia, bronzo, fusione, 98,1 mm, 1551. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 6233 (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 8. COSIMO COLOMBINI, *Francesco da Sangallo*, incisione, 1773, in *Serie degli uomini, i più illustri nella pittura, scultura, e architettura, con i loro elogi, e ritratti incisi in rame, cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti*, Firenze 1769-1776, VI

Fig. 9. FRANCESCO DA SANGALLO, *Autoritratto e Campanile di Santa Croce*, medaglia, diritto, particolare della troncatura del busto con la scritta «FACIEBA», bronzo, fusione, 98,1 mm, 1550. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 6232 (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 10. FRANCESCO DA SANGALLO, *Cosimo de' Medici e Alessandro de' Medici*, bronzo, fusione, 91 mm, 1570. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 6229 (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 11. LUCA BOURBON DEL MONTE, *Medaglia con il campanile di Santa Croce*, «Le Arti del disegno», 31 gennaio 1855

Fig. 12. FRANCESCO DA SANGALLO, *Autoritratto e Campanile di Santa Croce*, medaglia, rovescio, particolare, bronzo, fusione, 69 mm, 1551. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 6231 (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 13. FRANCESCO DA SANGALLO, *Autoritratto e Campanile di Santa Croce*, medaglia, rovescio, particolare, bronzo, fusione, 98,1 mm, 1551. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 6232 (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 14. Ricostruzione del progetto di Francesco da Sangallo per il Campanile di Santa Croce a Firenze

Fig. 15. ANONIMO, *Campanile di S. Croce*, disegno, penna su carta, XVIII secolo. Firenze, Biblioteca Riccardiana, codice Moreni 13, f. 8r

Fig. 16. ANONIMO, *Imbasamento del campanile di Santa Croce*, disegno, matita, penna e acquerello su carta, particolari, XIX secolo. Firenze, Archivio dell'Opera di Santa Croce

Questo contributo nasce come un approfondimento parallelo allo studio monografico sul *corpus* dei disegni di Francesco da Sangallo, da me intrapreso presso la Classe di Lettere della Scuola Normale Superiore di Pisa come tesi di Perfezionamento, sotto la supervisione del prof. Howard Burns. Ringrazio Gianluca Belli, Guido Beltramini, Emanuela Ferretti, Fabian Jonietz, Mauro Mussolin, Claudia Timossi e Daniel Zolli per tutte le indicazioni che ne hanno facilitato il completamento.

¹ G.F. HILL, *Portrait Medals of Italian Artists of the Renaissance*, London 1912, pp. 57-8; ID., *Medals of the Renaissance*, rev. and enl. by J.G. Pollard, London 1978 (Oxford 1920), p. 84, n. 37; U. MIDDELDORF, *Portraits by Francesco da Sangallo*, «Art Quarterly», 1, 1938, pp. 123-4. La datazione, invece, è riportata per entrambe le medaglie al 1551 da PH. ATTWOOD, *Italian Medals (c. 1530-1600) in British Public Collections*, London 2003, I pp. 332-3, n. 793, riconoscendo nell'iscrizione tronca di quella più larga un difetto di fusione.

² *Ibid.*, n. 791. Cfr. anche G. TODERI, F. VANNEL, *Le medaglie italiane del XVI secolo*, Firenze 2000, II, p. 479, n. 1411.

³ Il motto godeva in realtà di una certa fortuna ed era già stato impiegato da Francesco Lomellini, Giacomo III di Scozia e, con lo stesso significato di affiliazione all'autorità papale di Leone X, da Innocenzo Cybo; cfr. G. RUSCELLI, *Imprese illustri*, Venezia 1584, p. 35; e TODERI, VANNEL, *Le medaglie italiane del XVI secolo*, II, p. 479, n. 1412. Cfr. anche P. VOLZ, *Medaillen und Plaketten der Renaissance aus einer Schweizer Privatsammlung*, München 2013, pp. 65-6.

⁴ Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, n. inv. 1670Ar; cfr. G. DONATI, *Francesco da Sangallo, Paolo Giovio e la 'Simonetta' di Piero di Cosimo*, «Prospettiva», 2001, 101, pp. 81-5.

⁵ Il disegno di una «piccola testina barbata» è tra i pochi identificabili, proprio grazie a questo dettaglio, negli inventari del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi che precedono il riordino della collezione da parte di Pasquale Nerino Ferri; in particolare, il foglio viene menzionato nell'*Indice alfabetico dei disegni della R. Galleria* redatto da Giuseppe

Pelli Bencivenni a partire dal 1784 (Firenze, Biblioteca degli Uffizi, ms. 463/3.3, c. 129; cfr. M. FILETI MAZZA, *Storia di una collezione. Dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'età moderna*, Firenze 2009, p. 334). Per una diversa e più generica identificazione dei due studi di profili virili cfr. MIDDELDORF, *Portraits*, p. 127; TODERI, VANNEL, *Le medaglie italiane del XVI secolo*, II, p. 479, n. 1410; e DONATI, *Francesco da Sangallo*, p. 84 nota 2.

⁶ R. ROISMAN, *Francesco da Sangallo: the Tombs*, Dissertation, New York University 1995, pp. 215-48, 353-74; per una scheda recente cfr. M. ONALI, in *Vasari, gli Uffizi e il duca*, Catalogo della mostra, a cura di C. Conforti, F. Funis, A. Godoli e F. De Luca, Firenze 2011, pp. 198-9.

⁷ J.D. DRAPER, *Francesco da Sangallo*, in *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance*, Exhibition catalogue (New York-Washington), ed. by S.K. Scher, New York 1994, p. 175.

⁸ L'atto notarile, a Firenze, Archivio di Stato (d'ora in avanti: ASFi), Notarile antecosimiano 369, Agnolo Amidei, 1528-1532, f. 316, è trascritto per intero in L.A. WALDMAN, *New Light on the Capponi Chapel in S. Felicità*, «Art Bulletin», 84, 2002, p. 312; cfr. anche F. ORTENZI, *Per il giovane Francesco da Sangallo*, «Nuovi studi», 12, 2006, p. 77. Alcuni autori poi, facendo confusione rispetto alle vicende biografiche di Francesco da Sangallo, hanno discutibilmente aggiunto al suo catalogo un'altra medaglia, che dovrebbe costituire una sorta di autoritratto allegorico, con la moglie effigiata nelle vesti di Andromeda: cfr. C. JOHNSON, *Collezione Johnson di medaglie*, Milano 1990, I, p. 157, n. 91; e TODERI, VANNEL, *Le medaglie italiane del XVI secolo*, II, pp. 480-1, n. 1416.

⁹ J. POPE-HENNESSY, A.F. RADCLIFFE, *The Frick Collection: an Illustrated Catalogue. Italian Sculpture*, New York 1970, pp. 60-6.

¹⁰ U. MIDDELDORF, in *Giorgio Vasari. Principi, letterati, artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, Catalogo della mostra (Arezzo), a cura di L. Corti e M.D. Davis, Firenze 1981, p. 299; J.G. POLLARD, *Medaglie italiane del Rinascimento nel Museo nazionale del Bargello*, Firenze 1985, II, p. 633. Il dettaglio della troncatura incisa è evidenziato invece in ID., *Renaissance Medals. Volume One. Italy*, with the assistance of E. Luciano and M. Pollard, New York 2007 (The Collections of the National Gallery of Art. Systematic catalogue), p. 374, n. 357, e in DRAPER, *Francesco da Sangallo*, p. 176. Per un'aggiornata riflessione sull'estetica del 'non finito' nella scultura in bronzo, a Firenze nel Cinquecento, cfr. M.W. COLE, *Ambitious Form. Giambologna, Ammannati and Danti in Florence*, Princeton 2011, pp. 70-8.

¹¹ Sulle due sculture cfr. P. MORSELLI, *Florentine Sixteenth-Century Artists in Prato. New Documents for Baccio da Montelupo and Francesco da Sangallo*, «Art Bulletin», 64, 1982, pp. 52-9; A.P. DARR, R. ROISMAN, *Francesco da Sangallo: a Rediscovered Early Donatellesque 'Magdalen' and Two Wills from 1574 and 1576*, «Burlington Magazine», 129, 1987, pp. 784-93. Come riflessioni più recenti sulla produzione di Francesco da Sangallo, con ricorrenti considerazioni sui suoi ammiccamenti alla tradizione del Quattrocento fiorentino, si vedano F. ORTENZI, *Formazione e ascesa di Francesco da Sangallo*, «Proporzioni», 7/8, 2006-2007, pp. 49-66; e F. CAGLIOTI, *Il Crocifisso di San Biagio, da Antonio da Sangallo il Vecchio a suo nipote Francesco*, in *Il Crocifisso sangallesco della chiesa di San Biagio a Petriolo a Firenze*, a cura di M. Branca, Signa 2011, pp. 37-53.

¹² Si contano poi altre medaglie, occasionalmente incluse nel registro di quelle realizzate da Francesco: cfr. ATTWOOD, *Italian Medals*, I, p. 331. Fra di esse, ha goduto di maggior fortuna un ritratto di ignota, talvolta identificata con Bona di Savoia, attribuitogli per la prima volta in I.B. SUPINO, *Il medagliere mediceo nel R. Museo nazionale di Firenze*, Firenze 1899, p. 106, n. 282; cfr. anche U. DI SAVOIA, *Le medaglie di Casa Savoia*, Roma 1980, p. 81; POLLARD, *Medaglie italiane*, II, p. 646, n. 319; e G. TODERI, F. VANNEL, *Medaglie italiane del Museo nazionale del Bargello di Firenze*, 4 voll., Firenze 2003-2007, I, Firenze 2003, p. 82, n. 708. Quanto alla cronologia, c'è chi propone un inizio assai più precoce, datando le due medaglie di *Lorenzo, duca di Urbino*, e *Giovanni dalle Bande Nere* attorno al 1520,

sulla stregua delle prime osservazioni di A. ARMAND (*Les médailleurs italiens des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles*, 3 voll., Paris 1883-87, I, pp. 156-9), G. CLAUSSE (*Les San Gallo: architectes, peintres, sculpteurs, médailleurs aux XVe et XVIe siècles*, Paris 1900-02, III, p. 225) e U. MIDDELDORF (*Portraits*, p. 138). Cfr. POLLARD, LUCIANO, *Renaissance Medals*, pp. 372-3, n. 356; e C. CECCANTI, in *Nello splendore mediceo. Papa Leone X e Firenze*, Catalogo della mostra (Firenze), a cura di N. Baldini e M. Bietti, Livorno 2013, p. 596.

¹³ *Serie degli uomini, i più illustri nella pittura, scultura e architettura, con i loro elogi e ritratti incisi in rame, cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti*, Firenze 1769-76, VI, p. 137. Il passo è riportato per esteso in F. VITTUCCI, *Materiali su Francesco da Sangallo*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Milano 2001/2002, p. 239.

¹⁴ Cfr. D. CINTI, *Giardini & giardini. Il verde storico nel Centro di Firenze*, Milano 1997, p. 245. Lo studio più approfondito sinora prodotto sul palazzo di Borgo Pinti è quello di Gianluca Belli (*La casa di Giuliano e Antonio da Sangallo in Borgo Pinti*, comunicazione orale, in *Giuliano da Sangallo architetto*, 26° Seminario internazionale di storia dell'architettura, Vicenza, 7-9 giugno 2012), a cui devo anche questa segnalazione bibliografica. Il passaggio di proprietà è registrato invece nell'Arroto di Francesco da Sangallo, dalla *Decima* del 1531, in cui la casa e un podere all'Antella risultano «pervenutigli per volontà e consentimento di Antonio di Francesco di Bartolo da Sangallo» (ASFi, Decima Repubblicana, Quartiere di San Giovanni, 215, c. 175).

¹⁵ La cronaca del ritrovamento, insieme a una difesa della demolizione del campanile, si trova in C.J. CAVALLUCCI, *La Base di S. Croce*, «Le arti del disegno», V, 1855, pp. 17-8; la notizia è ripresa poi, per la prima volta, in J. FRIEDLAENDER, *Die italienischen Schaumünzen des fünfzehnten Jahrhunderts (1430-1530)*, Berlin 1882, p. 169, n. 2. Cfr. P. RUSCHI, *I campanili di Santa Croce*, in *Santa Croce nell'Ottocento*, Catalogo della mostra, a cura di M. Maffioli, Firenze 1986, pp. 17-38.

¹⁶ Archivio dell'Opera di Santa Croce (d'ora in avanti: AOSC), Entrata e Uscita 1544-1574, cod. 419, c. 72v, trascritto in F. MOISÉ, *Santa Croce di Firenze, illustrazione storico-artistica con note e copiosi documenti inediti*, Firenze 1845, p. 95. Dagli stessi registri (cod. 418, c. 31v) risulta anche come Francesco nel corso del 1551 riceva pagamenti «per chonto di più disegni fatti e [...] di certo modello fu fatto da sua in altri tempi» e infine «per uno ingegno da tirare su le pietre». Cfr. VITTUCCI, *Materiali*, p. 147.

¹⁷ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, Firenze 1966-, IV Testo, pp. 627-8; cfr. ATTWOOD, *Italian Medals*, I, pp. 326-7, n. 783; e POLLARD, LUCIANO, *Renaissance Medals*, p. 378, n. 360. Di queste medaglie si conservano ancora tre esemplari nell'Archivio dell'Opera di Santa Croce, mentre le cinque di Francesco da Sangallo sono tuttora disperse, in seguito a un furto verificatosi nel 1995.

¹⁸ ASFi, Guardaroba Medicea 23, f. 140v, trascritto in L.A. WALDMAN, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court. A Corpus of Early Modern Sources*, Philadelphia 2004, p. 483: «MDLI. Ricordo come questo dì si dette a maestro Francesco da S[anc]to Gallo 32 medaglie di bronzo di S[ua] Ex[cellenti]a col capricorno per metter al campanile di S[an]ta †».

¹⁹ ASFi, Guidi, 559, b. 10, c. 3r, trascritto in WALDMAN, *Baccio Bandinelli*, pp. 424-5, insieme a un'altra lettera conservata tra le carte di Iacopo Guidi e da lui indirizzata a Pierfrancesco Riccio il 7 settembre 1550, in cui si fa menzione della richiesta di Francesco da Sangallo (ASFi, Mediceo del Principato, 1176, ins. 1, c. 11r).

²⁰ Galeotti era arrivato a Parigi nel 1540 al seguito di Benvenuto Cellini, che invece lasciò la città già nel 1545; cfr. ATTWOOD, *Italian Medals*, I, pp. 348-9, nn. 14-5; M. RUFFINI, s.v. *Galeotti, Pietro Paolo*, in *Dizionario biografico*

degli Italiani, 51, 1998, pp. 435-7, in part. p. 436. Secondo altre ricostruzioni la presenza dell'artista in Francia si sarebbe prolungata addirittura fino al 1556: J.F. HAYWARD, *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism, 1540-1620*, London 1976, p. 174.

²¹ VASARI, *Le vite*, VI Testò, p. 204. Sulla produzione di medaglie di Pietro Paolo Galeotti cfr. C. JOHNSON, *Cosimo I de' Medici e la sua 'storia metallica' nelle medaglie di Pietro Paolo Galeotti*, «Medaglia», 6, 1976, 12, pp. 14-46; POLLARD, *Medaglie italiane*, II, pp. 771-885; TODERI, VANNEL, *Medaglie italiane [...] del Bargello*, I, pp. 86-93; e K. LANGEDIJK, *The Portraits of the Medici: 15th-18th Centuries*, Firenze 1981-87, I, pp. 485-91.

²² «Giunto alla presenza di sua santità, li porsi in mano le medaglie insieme con li conii d'acciaio. Presele, subito cognosciuto la gran forza di arte che era in esse [...] disse: 'Gli antichi non furono mai sì ben serviti di medaglie'» (B. CELLINI, *La vita*, a cura di M. Gorra, Torino 1954, p. 147). Cfr. P. ATTWOOD, *Cellini's Coins and Medals*, in *Benvenuto Cellini*, ed. by M.A. Gallucci and P.L. Rossi, Cambridge 2004, pp. 97-120, in part. 97-110, e qui il saggio di Rosa Maria Villani.

²³ Cfr. E. CARRARA, in *Vasari, gli Uffizi e il duca*, p. 166; R. SCORZA, *Borghini, Zucchi, Galeotti and the Genesis of a Medal for Cosimo I de' Medici*, «The Medal», 53, 2008, pp. 34-40.

²⁴ J. COX REARICK, *Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontormo, Leo X, and the Two Cosimos*, Princeton 1984, p. 283; ATTWOOD, *Italian Medals*, I, pp. 333-4, n. 796. Il medesimo prototipo era già stato adottato in una medaglia del 1537, attribuita allo stesso Domenico di Polo de' Vetri autore delle medaglie ritrovate nel basamento del campanile; cfr. *ibid.*, pp. 324-5, n. 776, e il contributo di Michael Cole in questo volume.

²⁵ Per la diffusione di questa pratica nel Veneto del Rinascimento cfr. G. BELTRAMINI, *Padova. «El presente domicilio de Pallade» (Ruzante)*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002, pp. 414-6; G. BELTRAMINI, in *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, Catalogo della mostra (Vicenza), a cura dello stesso e H. Burns, Venezia 2005, pp. 322-4. Con riferimento a un ambito geografico più vasto l'argomento è affrontato invece, attraverso numerosi esempi, in A. BERNARDELLI, «*In defossis locis dispersae, vel muris intus locatae*». Considerazioni su un uso rinascimentale della medaglia, le origini, secoli XIV e XV, «Rivista italiana di numismatica», 111, 2010, pp. 363-402; ID., «*E ancho si buttò di molti medaglie di più sorti [...] è stata una bella e alegra solennità*». Aspetti dell'uso di medaglie nei rituali di fondazione, il XVI secolo, «Rivista italiana di numismatica», 112, 2011, pp. 341-76.

²⁶ C. DAVIS, «*Colossum facere ausus est*». L'apoteosi d'Ercole e il colosso padovano dell'Ammannati, «Psicon», 6, 1976, pp. 32-47; G. BELTRAMINI, *La corte di Marco Mantova Benavides a Padova*, in *Andrea Palladio e la villa veneta*, pp. 279-81; ATTWOOD, *Italian Medals*, I, p. 328. I passi vasariani in cui si riferisce delle medaglie di fondazione per la fortezza di Porta a Faenza e per il gruppo di Bandinelli sono precisamente: VASARI, *Le vite*, V Testò, pp. 253, 534.

²⁷ ATTWOOD, *Italian Medals*, I, pp. 98-9, n. 19; G. SATZINGER, *Baumedailen: Formen und Funktionen. Von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*, in *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland*, hrsg. von demselben, Münster 2004, p. 121.

²⁸ *Ibid.*, p. 122. B. HUB, *Founding an Ideal City in Filarete's Libro Architetonico*, in *Foundation, Dedication and Consecration in Early Modern Europe*, ed. by M. Delbeke and M. Schraven, Leiden-Boston 2012, pp. 17-57, in part. 38-9.

²⁹ Per una diversa ricostruzione cfr. F. TIOLI, *Il campanile di Francesco da Sangallo*, in *Firenze delle torri: architetture verticali e loro intorno. I campanili di Santa Maria del Fiore e di Santa Croce*, a cura di G. Verdiani, Firenze 2005, pp. 47-60; F. TIOLI, G. VERDIANI, *I campanili della basilica di Santa Croce*, «Materia e geometria», 13, 2005, pp. 31-78.

Queste restituzioni non tengono conto del principio di allineamento tra i marcapiani del campanile e le quote delle navate minori e di quella maggiore, che invece sembrano poter coincidere, conferendo così alla torre proporzioni più slanciate e vicine a quelle della medaglia.

³⁰ ASFi, Guidi, b. 32, c. 1, trascritto in WALDMAN, *Baccio Bandinelli*, pp. 424-5. Il biglietto, in realtà, è corretto in più punti e incollato dallo stesso Guidi su un altro foglio, dove si legge nella sua calligrafia una versione emendata dell'iscrizione: «Questo campanile d'altezza di braccia ... [sic] con non minore artificio che spesa fece / edificare così per comodo de' suoi cittadini come per ornamento della sua città / Cosimo Medici Duca II di Fiorenza / Architettor Francesco da San Gallo».

³¹ Un altro modello potrebbe essere rappresentato dal campanile di Santa Chiara a Napoli, che pure si presenta nelle forme di una torre indipendente, a ordini sovrapposti e su di un alto basamento a bugne. In realtà non si conoscono documenti relativi a tale monumento che precedano la fine del 1595, quando il campanile è ancora in costruzione. Tuttavia, supponendo che la progettazione e forse gli inizi dei lavori risalgano alla prima metà del Cinquecento, è possibile che Francesco abbia conosciuto questo pezzo di architettura durante uno dei suoi soggiorni napoletani, tra la fine degli anni trenta e l'inizio degli anni quaranta. Cfr. M. GAGLIONE, *Il campanile di S. Chiara in Napoli*, «Quaderni di antichità napoletane», 1, 1998, pp. 5-9.

³² L'attribuzione del disegno architettonico delle cappelle vasariane di Santa Croce risale a M.B. HALL, *The Operation of Vasari's Workshop and the Designs for S. Maria Novella and S. Croce*, «Burlington Magazine», 95, 1973, pp. 204-9. Una bibliografia più articolata sull'argomento è riportata nel mio contributo «*Scultore et architetto fiorentino*»: *Francesco da Sangallo a Santa Croce*, in *Architettura e identità locali. Volume I*, a cura di L. Corrain e F.P. Di Teodoro, Firenze 2014, pp. 323-9.

³³ Firenze, Biblioteca Riccardiana, cod. Moreni 13, f. 8r, pubblicato in WALDMAN, *Baccio Bandinelli*, p. 382. Un disegno di Francesco da Sangallo per il campanile è menzionato nella lettera degli Operai di Santa Croce al duca Cosimo del 17 marzo 1550, insieme a una proposta di Tribolo, di cui non si hanno altre notizie (ASFi, Guidi 120, n. 273, trascritto *ibid.*, pp. 415-6). Sulla tradizione di un'autografia bandinelliana del progetto cfr. MOISÉ, *Santa Croce*, pp. 95-6.

³⁴ Si tratta in particolare dei disegni di presentazione nn. invv. 276A e 281A di Giuliano da Sangallo, per quel che riguarda l'inserimento di lampade a forma di vaso, e n. inv. 280A di Antonio il Vecchio, con la coppia di campanili conclusi da un ultimo registro bucato da bifore; cfr. G. SATZINGER, *Michelangelo und die Fassade von San Lorenzo in Florenz: Zur Geschichte der Skulpturenfassade der Renaissance*, München 2011, pp. 41-5.

³⁵ Le forme del basamento sono registrate in un accurato rilievo anonimo dell'Ottocento e in un disegno dello stato di fatto, probabilmente funzionale al restauro del loggiato settentrionale, realizzato da Leopoldo Veneziani nel 1846 (AOSC, disegni nn. 111, 161, 163, 164 e VIII/3); le tavole sono pubblicate in RUSCHI, *I campanili*, pp. 22-5. La fascia di bozze a bugnato, in particolare, sembra costituire motivo di frizione tra gli Operai e l'architetto, che arriva a interpellare al riguardo il duca in persona, in qualche modo riconosciuto come il vero committente dell'opera. Cfr. la lettera di Francesco da Sangallo a Cosimo I de' Medici del 30 agosto 1550 in ASFi, Mediceo del Principato, 398, c. 723r (trascritto da M.D. DAVIS, in *Giorgio Vasari. Principi, letterati*, pp. 299-300).

³⁶ Rispetto all'accezione antiquaria del bugnato fiorentino cfr. R. GARGIANI, *Principi e costruzione nell'architettura italiana del Quattrocento*, Roma-Bari 2003, pp. 340-4; G.C. ROMBY, «*Di Luca Pitti ho visto la muraglia*»: *l'impresa costruttiva di Luca Pitti. Documenti e testimonianze*, «Opus Incertum», 1, 2006, pp. 16-8.

³⁷ ASFi, Bardi, III, b. 33, c. 3r-v, trascritto in E. CARRARA, «La notitia che io ho delle statue antiche di Fiorenza». *La lettera autografa di Francesco da Sangallo e altre giunte all'epistolario di don Vincenzio Borghini*, in *Mosaico. Temi e metodi di arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di R. Cioffi e O. Scognamiglio, Napoli 2012, I, pp. 105-6. Cfr. anche S. MAFFEI, *La fama di Laocoonte nei testi del Cinquecento*, in *Laocoonte. Fama e stile*, a cura di S. Settis, Roma 1999, pp. 110-1; E. FERRETTI, *Da mirabilia a monumenta: Vincenzio Borghini, la memoria dell'acquedotto romano e il mito fondativo dell'origine di Firenze nelle fonti letterarie dal XIII al XVI secolo*, in *Architettura e identità locali. Volume II*, a cura di H. Burns e M. Mussolin, Firenze 2014 (in corso di pubblicazione).

MARCO MANTOVA BENAVIDES E LE MEDAGLIE: TRACCE DI UNA COLLEZIONE E APPUNTI DAL *GYMNASIUM* (1568) SU GIOVANNI DA CAVINO

Marcello Calogero

Pubblicando nel 1546 il volume degli *Apophtegmata*, il giurista Marco Mantova Benavides (1489-1582) consegnava alle stampe il fugace ricordo di un viaggio a Roma compiuto in gioventù: recandosi nell'Urbe nel 1513 in occasione dell'elezione al soglio pontificio di Leone X, il ventiquattrenne padovano vi avrebbe trascritto alcune epigrafi spinto da un precoce interesse per le antichità (fig. 1)¹. A prescindere dal grado di veridicità del racconto, la notizia di un soggiorno nella Roma della prima età leonina costituisce un tassello finora abbastanza trascurato della fisionomia culturale del giurista, un elemento in grado di gettare luce sul gusto e sulle ambizioni di una delle figure più studiate del collezionismo del XVI secolo in Veneto². La formazione di Benavides ebbe come teatro una città, Padova, in cui gli studi antiquari avevano alle spalle una tradizione che risaliva a Petrarca e il collezionismo di antichità divenne presto lo «strumento ultimo e più raffinato di elevazione sociale»³. Le testimonianze materiali di un passato intensamente vagheggiato, orgogliosamente esibite nella doppia chiave della celebrazione civica e del prestigio personale, furono solo una parte della sterminata raccolta a cui il giurista diede forma nell'arco di più di mezzo secolo. All'interno del fastoso palazzo eretto alle spalle della chiesa degli Eremitani, l'unico inventario noto (stilato a più di un secolo dalla morte di Benavides) menziona sculture antiche e moderne, bronzetti, dipinti, disegni, incisioni, monete antiche, ma anche conchiglie, minerali e animali imbalsamati⁴. Dall'analisi di questo documento, posto a confronto con le altre fonti coeve (su tutte, l'epistolario del giurista), emerge la tenacia con cui l'erudito cercò di intrecciare tutti i fili del gusto collezionistico del suo tempo, dalla raccolta di antichità ai *naturalia*, dalla numismatica alla ricerca dei volti degli 'uomini illustri'. In particolare, ricostruire l'ottica con cui un antiquario e committente di tale calibro guardò alle medaglie, consente di metterne in luce la natura di «opere [...] significanti a livelli diversi»⁵. Il tessuto della collezione permette di evidenziare le possibili valenze assunte dalla medaglistica nell'orizzonte culturale della Padova di medio Cinquecento sul doppio versante del confronto con l'antico e con il moderno, ma anche nel più serrato dialogo fra Benavides e il suo medaglista di fiducia, Giovanni da Cavino (1500-1570).

Le fonti descrivono spesso Benavides come un generoso mecenate: conoscendo coloro che praticarono l'arte in prima persona (fra i molti, Tiziano, Giuseppe Porta, Alessandro Vittoria) e intessendo rapporti con gli intellettuali che ne scrissero (Pietro Aretino, Paolo Pino, Bernardino

Scardeone, Francesco Sansovino, Enea Vico), egli fu un osservatore privilegiato dei fenomeni di stile del suo tempo. Il giurista seguì da vicino i più importanti cantieri artistici cittadini, come la Sala dei Giganti e la Cappella dell'Arca del Santo, mentre la sua attività in quanto privato committente culminò all'inizio del quinto decennio con la costruzione del nuovo palazzo in contrada Porciglia, alla cui decorazione ad affresco parteciparono probabilmente Domenico Campagnola, Gualtieri dell'Arzere e Lambert Sustris. Pochi anni dopo, Bartolomeo Ammannati realizzò per il cortile del palazzo l'impresa che maggiormente fruttò a Benavides in termini di prestigio personale, permettendogli di entrare, sia pur problematicamente, nelle *Vite* di Vasari: il gigantesco *Ercole* alto nove metri e l'arco trionfale concretizzavano nei confini di una residenza privata il mito di una 'nuova Roma', negli stessi anni in cui la Serenissima stava dando a Piazza San Marco l'aspetto un di fastoso foro imperiale⁶.

Instancabile poligrafo e uomo dalle inclinazioni autocelebrative, Benavides lasciò testimonianza di diversi aspetti relativi alla sua attività di collezionista e committente all'interno di opere dal contenuto prevalentemente giuridico o miscellaneo: brevi annotazioni e fugaci rivendicazioni di possesso, non ancora sistematicamente indagate, si trovano disseminate all'interno della sua sterminata produzione a stampa⁷. A una prima ricognizione, di particolare interesse risulta il *Gymnasium*: una piccola enciclopedia costituita da centinaia di voci della più varia erudizione, in scrittura almeno dal 1566 e pubblicata nel 1568 all'interno di un più vasto trattato giuridico ad uso degli studenti universitari⁸. Nelle svariate voci del *Gymnasium* dedicate a figure celebri della storia antica, in alcuni casi Benavides menziona gli esemplari numismatici di sua proprietà che ne ritraggono le fattezze, quasi a voler attribuire alla raccolta il medesimo scopo «illustrativo e didascalico»⁹ che Cicerone avrebbe concepito, stando alle fonti, per la propria. Alla voce «bibliotheca», infatti, il giurista istituisce esplicitamente un paragone fra la propria collezione e quella dell'arpinate citando quattro passi dalle *Epistulae ad Atticum*. L'ultimo di questi estratti sembra chiarire il nesso fra il titolo dell'opera e la funzione didattica che il giurista concepiva per la propria collezione: «di questa natura è il mio desiderio: ricerco tutto ciò di cui necessita un ginnasio»¹⁰. La meccanicità del prelievo operato da Benavides sul testo di Cicerone tradisce l'esigenza di utilizzare il modulo comunicativo più efficace per far mostra di un modello ispiratore illustre, scelto nel solco della tradizione culturale che ne aveva determinato la formazione come collezionista. Quest'ultima, è bene ricordarlo, affonda le sue radici nel clima dei primi decenni del secolo e coincide con l'ambiente padovano di cui furono animatori, tra gli altri, Niccolò Leonico Tomeo e Pietro Bembo¹¹.

Verosimilmente proprio il 'museo' dell'umanista veneziano, con i suoi dipinti raffiguranti amici, familiari e letterati, costituì l'esempio più vicino a Benavides per quella pratica della raccolta dei

ritratti così diffusa fra gli intellettuali del Cinquecento. Solida, comunque, era la consapevolezza con la quale il giurista, adattando alle proprie inclinazioni questa prassi collezionistica, si rifaceva alla concezione classica e umanistica delle immagini degli 'illustri' intese come *exempla*: una tradizione incarnata a Padova dalla Sala dei Giganti e dal culto locale del suo *auctor*, Francesco Petrarca¹². In questo intreccio di riferimenti culturali è difficile valutare quando e come si innesti l'attenzione per il modello offerto da Paolo Giovio: per quanto sia probabile che Benavides fosse precocemente informato sul progetto del 'Museo' di Como, un contatto fra l'erudito padovano e il vescovo di Nocera non è in alcun modo documentato. Il modello gioviano, ancora più accessibile dopo la pubblicazione delle lettere di Anton Francesco Doni e della *Musaei Ioviani descriptio* (rispettivamente nel 1544 e nel 1546), potrebbe essere sopraggiunto quale stimolo ulteriore e aver accelerato i ritmi della ricerca delle *verae effigies* del giurista¹³. Per quest'ultima sono ora disponibili due riferimenti cronologici (un *ante quem* e una data che estende il periodo in questione almeno alla metà del settimo decennio) ricavabili da due lettere, rispettivamente del 1551 e del 1566, pressoché nuove agli studi sul collezionista padovano. Con la prima Tiberio Deciani inviava a Benavides due «quadretti» raffiguranti Bartolomeo Cipolla, giureconsulto veronese del secolo precedente, e Girolamo Fracastoro, poeta e medico che l'erudito padovano aveva conosciuto di persona¹⁴. La speranza espressa dal Deciani che quest'ultimo potesse «per amor suo et mio, appresso gli altri porli nel suo studio» lascia pensare che per la fine del quarto decennio la raccolta di ritratti fosse già avviata. Nella seconda lettera, quindici anni più tardi, Benavides chiedeva all'amico Francesco Sansovino, in partenza per la Toscana, un favore particolare:

Quanto all'andata sua a Firenze, mi farà sommo piacere et segnalato favore quando andará, dire allo Ammannati che mi mandi, se si può havere, sì come gli ho scritto per questa posta passata, il ritratto di Giovan Villano et di ser Brunetto, mastro di Dante; li perfili in uno schizzo mi basteranno; et di gratia lo solleciti che non mi manchi, se si trovano; se non, patientia¹⁵.

Testimonianze così vive e circostanziate mancano invece in relazione alle medaglie che facevano di certo parte della collezione del giurista. Da un lato questa raccolta doveva dialogare con le moltissime monete antiche, sia greche che romane, possedute da Benavides, esperto numismatico, i rovesci delle quali, nelle numerose rivendicazioni di possesso che si trovano nei testi del padovano (particolarmente generose proprio nel *Gymnasium*), sono quasi sempre oggetto di interpretazioni in chiave storica o allegorica¹⁶. Sotto una luce diversa, gli esemplari medaglistici suscitavano invece in Benavides un interesse che li legava a doppio filo proprio alla raccolta dei dipinti. In primo luogo, il ruolo riservato agli uni e agli altri nell'assetto espositivo del 'museo' era concettualmente il medesimo: stando all'inventario del 1695, numerose medaglie (incorniciate o meno), esattamente

come i dipinti, i disegni e le incisioni, erano appese alle pareti o alle scansie lignee presenti negli ambienti della collezione¹⁷. Esse, dunque, assumevano un rilievo non trascurabile nell'insieme dell'arredo domestico, come riconferma il caso particolare della teca lignea cuspidata, che custodiva le «nove antiche medaglie delli nove famosi carraresi», e di cui rimane nell'inventario seicentesco un rapido ricordo grafico e un'ulteriore nota esplicativa in calce a questo (fig. 2)¹⁸. Queste «antiche medaglie delli nove famosi carraresi» si possono identificare con sicurezza in una serie di medaglie di grande formato, fuse non prima della metà del Cinquecento e a questo punto (possiamo supporre) entro l'anno di morte del giurista (1582), se la teca menzionata nel tardo inventario, come sembra altamente probabile, era già di sua proprietà: sette di queste, attingendo a una tradizione iconografica pregressa, mostrano al *recto* le immagini dei più antichi signori di Padova da Giacomo il Grande (m. 1324) a Giacomino da Carrara (m. 1372). Le restanti due riproducono i profili presenti al diritto delle medaglie coniate alla fine del Trecento in onore di Francesco il Vecchio (1325-1393) e Francesco Novello da Carrara (1359-1406), mentre al *verso* riportano, come le precedenti, lo scudo araldico della casata (figg. 3 e 4)¹⁹: rispetto ai due 'originali', che con ogni probabilità Benavides doveva conoscere, le restituzioni cinquecentesche aumentavano la leggibilità delle immagini e venivano a completare una serie, la cui omogeneità di formato perfettamente si prestava ad assetti espositivi in uso all'epoca, stando almeno all'esempio del giurista. Nella Padova di Cavino e del recupero della coniazione intesa come strumento al servizio di una fedele ricostruzione dell'antico, è significativo che per la restituzione di un passato più recente, medievale, com'era quello della città carrarese, si sia fatto ricorso a una tecnica e a un formato tipicamente quattrocenteschi. È dunque lecito chiedersi con quale grado di familiarità artefici e collezionisti padovani si rapportassero con la produzione medaglistica del secolo precedente.

Assai verosimile, per quanto verificabile solo in via indiretta, è la presenza nel 'museo' di Benavides di tre medaglie raffiguranti altrettanti giureconsulti del XV secolo: Alessandro Tartagni, Andrea Barbazza e Antonio Roselli. Il profilo del primo giurista venne celebrato da Sperandio di Bartolomeo Savelli (1425 ca-1504 ca) in addirittura tre edizioni metalliche (alcune firmate), recanti tutte al rovescio una raffigurazione della *Vigilanza* nella quale, in cima a uno sperone roccioso identificato dalla legenda come il Parnaso, Mercurio siede sopra un drago dalla coda ritorta²⁰. Anche Andrea Barbazza, rivolto a sinistra nell'atto di trattenere con la mano un lembo della sua mantella, era stato effigiato in una medaglia firmata da Sperandio, con al *verso* una personificazione della *Fama* di ispirazione virgiliana, che regge a braccia spalancante un libro aperto e un libro chiuso (fig. 7)²¹. Il busto del legista Roselli rivolto a sinistra si trova infine al diritto di una medaglia che al rovescio mostra una figura maschile seduta, identificata dal motto come la *Benevolenza celeste* (forse lo stesso Roselli nei vesti di «monarcha sapientie», come lo celebra la legenda sul

recto). L'autore di questa fusione sarebbe stato, secondo Vasari, Bartolomeo Bellano (1434-1498 ca.), a cui ancora oggi l'opera è riferita (fig. 6)²². I ritratti dei giuristi quattrocenteschi presenti in queste tre medaglie furono utilizzati come fonti per le *Illustrium iureconsultorum imagines quae inveniri potuerunt ad vivam effigiem expressae*, edite per la prima volta a Roma nel 1566 per i tipi di Antoine Lafréry²³, ovvero per l'opera in cui Benavides fece tradurre in incisioni a bulino su rame le effigi dei giureconsulti della sua 'galleria' concretizzando, sia pure in forma diversa, un progetto che Paolo Giovio non vide mai realizzato per il suo 'Museo' (fig. 5): lo storico di Como sperava in un'edizione illustrata dei suoi *Elogia* (un desiderio di cui Benavides poté avere facilmente notizia)²⁴, mentre le *Imagines* del giurista padovano sono una raccolta di sole tavole a piena pagina²⁵.

Un'ulteriore osservazione è d'altra parte possibile. La formula presente sul frontespizio delle *Imagines* – «Ex Musaeo Marci Mantuae Benavidij Patavini iureconsulti clarissimi» – ne dichiara il legame con la collezione in modo troppo generico per sciogliere i dubbi relativi alla pluralità di *media* della raccolta di 'illustri' del giurista. Non si può escludere, infatti, che anche i profili delle tre medaglie fossero stati nel frattempo tradotti in pittura per creare una serie uniforme di ritratti dipinti, secondo quel processo di cui Vasari parla nella Giuntina a proposito delle medaglie di Pisanello: «Vittore fece in medaglioni di getto infiniti ritratti di principi de' suoi tempi e d'altri, dai quali poi sono stati fatti molti quadri di ritratti in pittura»²⁶. Questa stessa pagina delle *Vite*, dove Vasari riporta il testo della lettera con cui Giovio nel 1551 descriveva a Cosimo I le medaglie pisanelliane, delinea lo sfondo su cui leggere il caso del giurista padovano, perché esemplifica l'«indissolubile connessione di questa classe di opere al genere della ritrattistica»²⁷ all'origine dell'interesse loro riservato dall'alto prelato comasco, rendendo più che plausibile l'ipotesi stessa di un Benavides collezionista anche di medaglie quattrocentesche, e non solo della loro traduzione pittorica. In ogni caso, poter verificare l'attenzione rivolta (direttamente o indirettamente) dal giurista a questi manufatti realizzati più di un secolo prima è una circostanza tutt'altro che scontata, a fronte della limitata fortuna che le fusioni del Quattrocento ebbero nella letteratura artistica del secolo successivo: un dato riscontrabile *in primis* nel testo della Torrentiniana²⁸.

Le vicende editoriali delle sillogi biografiche gioviane, in seguito, si intrecciarono con la fortuna delle *Imagines*: in particolare, tre tavole dell'opera di Benavides (difficile dire quale edizione sia stata utilizzata allo scopo, forse la *princeps*) vennero copiate su nuove lastre per illustrare altrettanti letterati nella prima edizione degli *Elogia virorum literis illustrium* dotata di un apparato figurativo, stampata a Basilea nel 1577²⁹. Nello stesso anno Guillaume Rouillé si servì del volume di Benavides per la nuova e ampliata edizione (in più lingue) del suo *Promptuarium iconum*, dove, già per l'apparato illustrativo della *princeps*, erano state utilizzate nel 1553 come fonti medaglie di

Pisanello e Valerio Belli³⁰. Per quanto mi è stato possibile verificare, ad esempio, nell'edizione in lingua francese del 1577 i ritratti sicuramente desunti dalle *Images* sono quindici³¹. In quest'opera le fattezze dei giureconsulti di Benavides sono riprodotte in piccolo all'interno di semplici profili circolari, dove il nome dell'effigiato si trova scritto alla stregua di una legenda su una medaglia: le *Images* vennero così adattate a un modulo visivo che alludeva alla trasposizione in incisione di una presunta fonte numismatica, un espediente formale che, fin dall'opera di Andrea Fulvio del 1517, era servita per conferire alle *effigies* un'aura di incontestabile autenticità.

Quella delle *Images* non fu la prima occasione in cui Benavides si servì delle valenze comunicative della stampa: ben nota è l'incisione su disegno di Enea Vico pubblicata da Antoine Lafréry a Roma nel 1549 raffigurante l'*Ercole* di Bartolomeo Ammannati (fig. 8)³². Questa celebrazione 'figurativa' dell'impresa dello scultore fiorentino precede di due anni quella *per verba* ad opera dello stesso Benavides. L'elogio della statua colossale ricorre infatti tre volte all'interno dell'*Enchiridion rerum singularium* edito nel 1551, dove il fiorentino è lodato in quanto «primo, dopo gli antichi, ad aver osato cimentarsi nella realizzazione di un colosso», un novello Policlete in grado di competere «con qualsivoglia Fidia o Prassitele». Dopo aver ricevuto nel 1553 i ringraziamenti di Ammannati per queste felici menzioni³³, Benavides tornò a tessere le lodi dello scultore in un passo finora trascurato dagli studi all'interno dell'enciclopedia *Polymathia*, pubblicata dal giurista nel 1558. In questo brano, al paragone con gli antichi si aggiunge quello con i moderni:

[della pittura] la scultura è parente, anzi gemella, nata – o, meglio, inventata – in un medesimo tempo. In questa disciplina Policlete primeggiò a tal punto, che gli altri artisti addirittura lo chiamarono «il canone» e da lui trassero i lineamenti dell'intera arte scultoria. Oggi, invece, sono degni di ammirazione ed eccellenti i Toscani, sia Michelangelo Buonarroti, principe di tutti i pittori e gli scultori, sia Bartolomeo Ammannati – è lui, infatti, ad aver realizzato il colosso di *Ercole* in pietra, alto 25 piedi, nel nostro palazzo con un'abilità, un ingegno e una maestria tanto straordinari, da esser senza dubbio degno del confronto con gli antichi. Però [...] non basta che un pittore o uno scultore impieghino tutta la loro bravura nella mera riproduzione delle forme corporee, se poi non sanno aggiungere a esse una sensazione di vita: così seppero fare lo stesso Policlete e Apelle, Lisippo ed Eufranore; e anche Buonarroti e Ammannati, dei quali si è detto più sopra, e, prima di loro, Donato – è opera sua la statua equestre del Gattamelata che si trova vicino alla chiesa, nel cimitero di Sant'Antonio Confessore. Costui, dopo aver finito di scolpire con incredibile maestria una statua (quella situata ora nella parte più alta della chiesa di Santa Maria a Firenze, patria di tutti e tre questi scultori, e chiamata da lui stesso «il Zucone»), la colpì con la mano e le disse: «Parla!»³⁴.

Michelangelo e Donatello sono chiamati a illuminare il nome dell'artista toscano come suoi compatrioti, il primo in quanto «princeps» di tutti i pittori e gli scultori, il secondo per aver lasciato a Padova – come Ammannati – una prova in forma monumentale della sua arte. Come Gaurico e

Scardeone (la cui opera venne pubblicata due anni più tardi), dell'attività padovana di Donatello Benavides ricorda unicamente il *Gattamelata*³⁵.

L'Ammannati non fu l'unico artista che Benavides intese celebrare nei suoi scritti: il nome del fidato Giovanni da Cavino ricorre due volte all'interno del *Gymnasium*³⁶. A queste date, il paragone con gli antichi era un *topos* abituale nell'elogio degli artisti, ma, nel caso dello scultore fiorentino e del medaglista padovano, veniva ad assumere un significato assai meno superficiale, perché intimamente legato al magistero tecnico di entrambi. Il primo, infatti, si era guadagnato tale riconoscimento riuscendo in un'impresa artistica (quella del 'colosso') il cui mito, fino a quel momento, era rimasto confinato alle pagine degli scrittori antichi. Il secondo venne ricordato nel 1560 dallo storico padovano Scardeone come colui «che unico ha riportato in luce l'antica arte dell'incisione e della coniazione»³⁷, e in seguito fu celebrato da Benavides come «degno senza dubbio di essere paragonato agli antichi» per la sua abilità in quella che agli occhi di un numismatico appariva come la tecnica 'all'antica' per eccellenza: il conio (fig. 9 e 10)³⁸.

Della formazione di Giovanni da Cavino come medaglista nulla è sicuro (dal 1527 è documentato come *aurifex*), se non che un rapporto, quantomeno di familiarità, dovette legarlo ad Andrea Riccio, visto che quest'ultimo lo nominò proprio esecutore testamentario insieme ad Alessandro Maggi da Bassano nel 1532³⁹. Non è possibile stabilire se e quale peso abbia avuto per l'avvio della carriera di Cavino come medaglista l'incontro con Benavides, né a che data quest'ultimo risalga, mentre siamo certi della precocità del rapporto con il Maggi da Bassano, documentato fin dal 1528⁴⁰. Tra le più precoci testimonianze sul medaglista si possono infatti ricordare i due epigrammi latini composti dal poeta Francesco Savonarola, nei quali l'erudito padovano e Cavino vengono immortalati insieme. Il testo degli epigrammi, nel primo dei quali il poeta si rivolge direttamente ad Alessandro Maggi da Bassano, viene qui presentato in una traduzione in parte diversa dall'unica finora proposta:

Queste monete ti hanno offerto le immagini dei dodici Cesari,
i quali potranno vivere in futuro grazie alle tue interpretazioni.
Ispirandosi a quelle Cavino ha scolpito per te le loro gesta
e grazie al suo ingegno potrai vincere l'oblio.

Cavino coniatore, Bassano scrittore, entrambi
sono gloria e decoro della stirpe di Antenore.
In eterno, o Cesare, le tue gesta saranno famose per le medaglie di entrambi
e ciascuno dei due vivrà per sempre grazie al proprio ingegno⁴¹.

I versi del primo epigramma non si lasciano decifrare in maniera chiara relativamente al tipo di

operazione artistica che vi si trova celebrata. Quest'ultima, di certo, coinvolgeva l'abilità del medaglista come *sculptor* nel confrontarsi con gli esemplari numismatici antichi dei dodici cesari, e dunque nell'incisione dei molti conî con le effigi degli imperatori e con gli annessi rovesci condotta dall'artista padovano (figg. 9 e 10). Nell'interpretare questi versi, comunque, si dovrà tenere conto della recente proposta che vede Cavino attivo come anche incisore di rami per la stampa⁴². Le difficoltà esegetiche relative a questa pur preziosa testimonianza suggeriscono ugualmente una certa cautela nei confronti di una complessiva datazione della serie metallica all'antica del padovano *ante* 1539 (anno di morte del Savonarola secondo Scardeone) e bisognerà in ogni caso sfumare, come si vedrà anche considerando un esempio riportato più avanti, l'ipotesi che individua delle fasi distinte nella carriera del medaglista (ossia una produzione concentrata nei primi anni sull'antico e solo dopo consacrata al moderno)⁴³. Inequivocabile, invece, è il riferimento dei distici all'opera incompiuta di Alessandro Maggi da Bassano, in qualche modo intrecciata, come ribadisce il secondo epigramma, con la pratica artistica del medaglista: «*cursor Cavinius, scriptor Bassianus*». L'intenzione dell'erudito padovano era stata quella di pubblicare un trattato nel quale fornire la lettura dei rovesci di tutte le monete degli imperatori da Cesare a Domiziano che gli fossero note (più di duecento)⁴⁴. Si trattava, dunque, del più antico progetto di un libro, nel quale le immagini dei diritti e dei rovesci delle monete romane sarebbero state pubblicate con il corredo di note esplicative. In altri termini, le medaglie all'antica di Cavino e le illustrazioni a stampa del dotto padovano, con la loro condivisa capacità di idealizzare le qualità formali e rendere omogeneo e più accessibile l'aspetto dei diversi esemplari studiati, erano entrambe coinvolte in una restaurazione dell'antico tesa – almeno agli occhi degli antiquari – a renderlo nuovamente leggibile e sistematicamente interpretabile. Incominciata in gioventù su suggerimento di Pietro Bembo, l'opera del Maggi rimase infine inedita: l'*Interpretatio historiarum ac signorum in numismatibus excussorumve duodecim primorum Caesarum* ci è pervenuta solo nella forma di un manoscritto mutilo e acefalo⁴⁵.

Allo stesso modo rimane ancora problematica la ricostruzione dell'attività collezionistica dello stesso Cavino e delle sue possibili valenze sia come elemento costitutivo del suo *status* sociale, sia in quanto parte della sua prassi operativa di artista. Nel *De antiquitate urbis Patavii*, edito nel 1560, Scardeone ricorda il medaglista come «amico nostro» e riporta il testo di un'epigrafe latina «presso Giovanni Cavinio», passata in seguito nella raccolta di Maggi da Bassano⁴⁶. Le fonti finora note non permettono di immaginare per il medaglista padovano un laboratorio ben fornito di sculture antiche come fu quello di Valerio Belli. Tuttavia, si dovrà almeno prendere in considerazione l'ipotesi che le sette teste antiche acquistate nel 1571 da Hugo Blotius per conto di Joannes Sambucus e della corte asburgica da Camillo da Cavino, il figlio giureconsulto di Giovanni (l'unico

sopravvissutogli), fossero parte dell'eredità del padre, morto appena l'anno prima⁴⁷. Ugualmente, non si può escludere la possibilità che la moneta di Lisimaco, vista dal piacentino Costanzo Landi nelle mani di Giovanni da Cavino durante la sua visita nella bottega di quest'ultimo all'inizio degli anni cinquanta, fosse parte di una collezione numismatica di esclusiva proprietà del medaglista. Comunque sia, il racconto del Landi, se veritiero, restituisce l'immagine di un artista incline a interrogarsi sul significato degli oggetti che ricreava (il numismatico lo definì «orefice raffinatissimo e sommo antiquario»): in quell'occasione, infatti, Cavino avrebbe mostrato al visitatore la moneta greca, nella speranza che quest'ultimo potesse fornirgli una spiegazione per le corna, con le quali il sovrano macedone vi era raffigurato⁴⁸.

La medaglia realizzata da Giovanni da Cavino che reca su una faccia il ritratto di Marco Mantova Benavides e sull'altra i profili accollati di Alessandro Maggi da Bassano e dell'artista stesso, è una testimonianza visiva che merita di essere letta in questo contesto, in un certo senso, come la celebrazione di un sodalizio antiquario che vedeva eruditi e artisti dialogare allo stesso livello (fig. 14)⁴⁹. È facile immaginare Cavino attivamente coinvolto in quei momenti di verifica dei pezzi antichi, di discussione sulla loro autenticità, di sforzi interpretativi, di cui si trova eco negli scritti di Benavides⁵⁰. Esemplare, da questo punto di vista, quanto riportato nel *Gymnasium*, alla voce «delphinus»:

È il più veloce di tutti gli animali, più rapido di un uccello, più violento di un dardo. Non a caso, dunque, la moneta di Cesare – coniata da Giovanni da Cavino, artista eccellente dei nostri tempi – porta sul rovescio un delfino e reca la scritta «veni, vidi, vici», poiché egli scrisse tali parole agli amici dopo aver sconfitto Farnace. Per quanto, a mio giudizio, sarebbe stato più opportuno se al posto del delfino Cavino avesse inciso un fulmine, di cui nulla è più veloce, tanto più perché – ben nota è la vicenda – Cesare vinse Farnace alla stregua di un fulmine: venne, colpì e se ne andò⁵¹.

La voce dell'enciclopedia fa preciso riferimento a un'invenzione caviniana che – per quanto mi è stato possibile verificare – non ci è pervenuta, ma allo stesso tempo ne evoca una fra le più note e originali: la medaglia di Cesare recante al verso il motto «VENI VIDI VICI» (fig. 11)⁵². Il suo rovescio non imita alcun conio autentico, ma venne pensato per offrire la possibilità agli antiquari di stringere fra le mani un oggetto 'all'antica' che, al profilo di Cesare sul *recto*, unisse il fascino e l'immediatezza dell'*ipse dixit* inciso in capitali romane sul *verso*. Della sua precoce circolazione dà conto una delle xilografie che decorano il manoscritto del trattato incompiuto di Alessandro Maggi da Bassano⁵³.

È probabile che sia stato proprio Marco Mantova Benavides a favorire il contatto fra l'artista e committenti di alto rango, ivi comprese le massime autorità cittadine: nel gennaio del 1539 il podestà Marcantonio Contarini si raccomandava al giurista, affinché Cavino usasse diligenza nel

coniare la sua medaglia, mentre l'anno successivo l'incisore realizzò quella del capitano Girolamo Corner della Regina⁵⁴. Nello stesso arco di anni si colloca anche l'avvio di un'attività medaglistica di Cavino per lo stesso Benavides, una serie di committenze esaurientemente studiata da Charles Davis: come apprendiamo dal suo epistolario, il giurista aveva cominciato a inviare medaglie che lo ritraevano ai suoi corrispondenti almeno dall'aprile del 1540. Cavino realizzò tre diversi conî del diritto per effigiare le fattezze del collezionista padovano: pur trattandosi del medesimo soggetto, fra un profilo e l'altro è evidente un certo scarto nella fisionomia e nella caratterizzazione del volto. Oltre che per la foggia della barba e dei baffi, le tre effigi si distinguono principalmente per il taglio del busto e per l'abito indossato dal giurista: nel primo tipo Benavides porta, sopra una giubba aderente, un ricco *paludamentum* che sembra anticipare l'abbigliamento dei procuratori della Serenissima ritratti da Alessandro Vittoria e che, ricadendo in basso, separa l'inizio e la fine della legenda (fig. 13); nel secondo (qui già citato nella sua associazione con il doppio ritratto di Maggi da Bassano e Cavino; fig. 14), una clamide lascia scoperta la spalla sinistra del giurista ricalcando fedelmente alcuni esemplari numismatici imperiali (figg. 9 e 16); nel terzo tipo Benavides è raffigurato con la cappa professorale, e il taglio arrotondato del busto, rappresentato di tre quarti, interrompe in basso l'iscrizione (fig. 15)⁵⁵.

Verosimilmente questi tre conî andranno scalati nel periodo compreso fra la fine del quarto decennio e il 1545, per l'assenza nelle legende del titolo di cavaliere, che il giurista ricevette quell'anno da Carlo V (esso compare puntualmente su quelle coniate in seguito). Una cronologia che trova oggi un ulteriore riscontro nel frontespizio degli *Observationum legalium libri X* editi nel 1546, dove il *recto* del secondo tipo appare riprodotto in incisione (fig. 12): oltre a fornire l'esempio di un'ulteriore declinazione del rapporto fra stampe e medaglie nel Veneto del medio Cinquecento, la scelta di Benavides dimostra ancora una volta la tempestività con la quale il giurista faceva propri gli espedienti e le strategie di autorappresentazione altrui. Al collezionista, infatti, difficilmente doveva essere sfuggito l'esempio dell'amico Pietro Aretino che, almeno dal 1543, aveva fatto eternare il ritratto in medaglia realizzato per lui da Leone Leoni sul frontespizio delle proprie opere⁵⁶.

I tre ritratti caviniani di Benavides sono oggi noti in esemplari con varie associazioni di rovesci. Uno in particolare merita attenzione, ovvero quello che raffigura il giurista (nella prima e nella terza variante) insieme al padre Giovan Pietro, morto intorno al 1530: se si considera che ancora nell'inventario del 1695 sono registrati due quadri su tavola di Campagnola raffiguranti padre e figlio disposti sulla medesima parete simmetricamente *a pendant*, l'associazione dei conî caviniani con i due Benavides appare, in un certo senso, come la controparte medaglistica di una memoria genealogica, la cui prima celebrazione si trovava espressa, per immagini pittoriche, all'interno dello

spazio domestico⁵⁷. Non sono ad oggi noti dati che ci permettano di ricostruire la cronologia di queste (di certo ravvicinatissime) commissioni medaglistiche a Cavino. Lo stesso ritratto di Giovan Pietro «*medicus pater*» appare infatti associato anche a un altro conio, quello con l'emblema dell'*Æternitas* della famiglia Mantova Benavides (copiato da una moneta romana)⁵⁸.

Credo sia importante sottolineare la prassi operativa seguita in quest'ultimo caso dal medaglista, che – per la creazione di tale immagine commemorativa – non disponeva di un modello vivente da ritrarre: la commissione, infatti, fu quasi certamente successiva alla morte di Benavides *senior*. Come ormai è noto da tempo, il profilo del padre del giurista venne desunto dal busto del medico padovano (Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, inv. br. 2) realizzato, verosimilmente, con l'ausilio della maschera funebre del defunto (fig. 17 e 18). Un caso analogo all'interno della produzione di Cavino è quello della medaglia che raffigura il giurista Luca Salvioni (m. 1536) con le fattezze del suo busto bronzeo oggi conservato a Minneapolis (Institute of Arts, The William Hood Dunwoody Fund, inv. n. 33,3), la cui caratterizzazione in senso fortemente realistico si conserva perfettamente nella trasposizione bidimensionale⁵⁹.

Si tratta di episodi che, nella Padova di medio Cinquecento, non possono essere isolati da un preciso contesto antiquario, né da una conseguente prassi artistica abituata a muoversi con analoghi strumenti tra antico e moderno. Da una parte, infatti, il tema del rapporto fra busto e medaglia si intreccia, nella città che era stata di Petrarca, con la riflessione sul valore delle monete antiche come fonte prima delle fattezze autentiche degli uomini del passato. In questo senso, i termini del problema si trovano ben riassunti nella chiusa di una cruciale lettera del 1525 di Niccolò Leonico Tomeo, dove il professore dell'Università di Padova si chiede, con riferimento a un busto di Socrate, come si possa essere realmente certi dell'identità dell'effigiato, dal momento che del filosofo non esiste alcuna moneta che ne riproduca il volto⁶⁰. Per un erudito come Benavides, tradurre in medaglia un busto moderno poteva forse anche assumere il valore di un'operazione filologica da percorrere, per così dire, *ex post*, non senza immaginarne le ricadute di fortuna successive: come le monete antiche, le creazioni di Cavino garantivano la memoria dell'effigiato associandone le fattezze al nome e, nel caso particolare di Benavides *senior*, assicurando alla celebrazione di un amore filiale una circolazione indipendente dal destino, necessariamente incerto, della collezione e del suo assetto espositivo. Un legame con l'antico che trovava, paradossalmente, proprio nei suoi esecutori moderni un'ulteriore garanzia di buona riuscita. Infatti, se per questi due casi cinquecenteschi di desunzione di una medaglia da un modello scultoreo non possediamo evidenze documentarie specifiche oltre ai confronti visivi, è proprio Benavides a testimoniare, all'interno del suo *Gymnasium*, una prassi affine, condotta da Cavino a partire da una statua antica. La voce «Antinous» si conclude come segue:

del quale [scil. Antinoo] posseggo una bellissima testa antica di marmo e una moneta, da essa desunta, di mano di Giovanni da Cavino padovano, artista eccellente e veramente degno di essere paragonato con gli antichi⁶¹.

La testimonianza è significativa, perché celebra esplicitamente un'operazione esattamente speculare a quella di cui siamo ben informati attraverso le evidenze materiali della stessa collezione Benavides. Le riflessioni degli antiquari padovani avevano ispirato commissioni artistiche dalle spiccate ambizioni filologiche come la proiezione tridimensionale di profili numismatici: agli scultori si chiedeva di plasmare in questo modo teste 'all'antica' che soddisfacessero il desiderio collezionistico di poter ammirare nel proprio 'museo' il vero volto di Augusto, Nerone o Caligola. Alcune teste in stuccoforte della collezione del giurista furono realizzate con questo procedimento, ma il nome del loro autore rimane ancora ignoto⁶².

Il caso descritto nel *Gymnasium* può essere analizzato in modo più circostanziato, consentendo di delineare fin nei dettagli il probabile percorso compiuto dall'artista. Una testa antica di Antinoo è registrata nell'inventario della collezione del 1695: è forse a quest'ultima, oggi perduta, che fa riferimento l'inciso appena citato, piuttosto che al calco in gesso dell'*Antinoo Grimani*, che pure Benavides si procurò⁶³. Il giurista non fornisce la descrizione del rovescio dell'opera per lui creata dall'*aurifex*: non è dunque possibile essere certi che ciò a cui si allude nel passo latino sia la ben nota medaglia di Cavino raffigurante il giovane amato da Adriano (fig. 23), con al *recto* il busto di Antinoo rivolto di profilo a destra («OCTIAIOC MARKEAAOC O IEREYC TOY ANTINOY ·») e al *verso* Mercurio che con la destra trattiene un Pegaso rampante e con la sinistra impugna il caduceo («ANEΘΗΚΕ ΤΟΙC ΑΧΑΙΟΙC»)⁶⁴. Se così fosse, per quanto riguarda in particolar modo proprio l'analisi del diritto, sarebbe chiaro che l'operazione del medaglista non si qualificò come una desunzione vera e propria, bensì come il tentativo di restituire nitore a un'immagine consumata dal tempo. Per la legenda di questa medaglia e per il busto di Antinoo presente al suo diritto, infatti, Cavino si cimentò col rifacimento di un esemplare antico ben preciso: la moneta di età adrianea coniata a Corinto per volontà di Hostilios Markellos, sacerdote del culto di Antinoo, raffigurante il giovane bitinio come Hermes (figg. 20 e 21)⁶⁵. Nell'impossibilità di stabilire il grado di conservazione dello *specimen* numismatico che l'incisore utilizzò come modello, per quanto riguarda il rapporto con il busto marmoreo ricordato nel passo di Benavides, ci si limiterà a constatare la corrispondenza abbastanza precisa tra il *recto* della medaglia caviniana e quella variante dell'*Haupttypus* scultoreo che a Padova era nota nel magnifico esemplare posseduto da Pietro Bembo, in seguito passato ai Farnese (nella cui collezione è documentato per la prima volta nel 1577)⁶⁶. Comunque sia, Cavino, con la ricerca di tridimensionalità insita nella resa dei capelli di Antinoo, perseguita nella torsione di ogni singola ciocca, dimostra un'abilità tecnica in grado di

instaurare con i modelli scultorei un proficuo dialogo (figg. 19 e 20), lo stesso che si avverte – forse al massimo delle sue potenzialità – nei sottilissimi passaggi di piano che caratterizzano il volto emaciato di Giovan Pietro Mantova Benavides (figg. 17 e 18).

Più complesso è sciogliere l'intreccio dei riferimenti nel rovescio della celebre medaglia caviniana, che aderisce quasi letteralmente al tondo introdotto da Andrea Mantegna nella pala di San Zeno come decorazione del pilastro destro sullo sfondo⁶⁷: l'*Antinoo-Hermes* inciso dal padovano, dalla muscolatura definita e nervosa, scarta lateralmente per trattenere però un cavallo dotato di ali e dunque trasformato, nel rovescio metallico, in un Pegaso. Il fluttuante panneggio, inoltre, poggia unicamente sull'avambraccio senza scivolare via dalla spalla, come avviene nel dipinto quattrocentesco (fig. 22). Si tratta di una tangenza che acquista un rinnovato significato anche alla luce della fortuna che i *Dioscuri* stavano da pochi anni tornando a godere grazie alla fortunatissima incisione di Antoine Lafréry, stampata nel 1546, ovvero solo tre anni prima di quella raffigurante l'*Ercole* di Ammannati.

L'interesse di Benavides per la medaglia di Antinoo bene si inserisce, nel quadro delle testimonianze, su quella che fu una delle immagini numismatiche più fortunate del Cinquecento. Nel suo *De varia historia* – pubblicato nel 1531, ma terminato entro il 1523 – Niccolò Leonico Tomeo fornisce una descrizione di una moneta di Antinoo da lui vista a Venezia molti anni addietro, dalla quale trapela un forte apprezzamento estetico («Antinoo, di cui si poteva osservare il volto quasi palpitante: si poteva discernere l'immagine incisa di un giovane bellissimo»)⁶⁸. A suscitare l'interesse dei collezionisti dovette essere, congiuntamente alla loro bellezza, anche la rarità degli esemplari antichi: nel 1574, ad esempio, Ercole Basso inviò al duca Francesco I de' Medici una moneta di Augusto e 14 altre monete d'argento per averne in cambio una di Antinoo⁶⁹. Fu forse anche per questo che la creazione dell'*aurifex* padovano venne presa a modello per illustrare alcuni trattati a stampa, analogamente a quanto avvenne (come si è detto più sopra) per alcune medaglie di Valerio Belli, citate nel *Promptuaire des médailles* di Guillaume Rouillé del 1553. L'*Antinoo* caviniano si trova riprodotto nel *Discours de la religion des anciens Romains* di Guillaume du Choul pubblicato nel 1556, fatto che di per sé costituisce un *ante quem* per la datazione della medaglia⁷⁰.

Alla luce della molteplicità di fonti utilizzate, non ci sono dubbi che quella dell'*Antinoo* fu una restituzione 'moderna', largamente condizionata dalle capacità dell'artista che l'aveva portata a termine. Il confronto con la numismatica antica suggerisce infatti in modo chiaro come, tanto nel caso del rinnovamento espressivo del diritto quanto nel caso della libertà iconografica del rovescio, l'operazione condotta dal *cursor* padovano presupponesse un atto interpretativo forte e, stante l'opinione espressa da Benavides sulla medaglia di Cesare, le qualità di artista di Cavino non

vennero d'altra parte apprezzate solo in quanto fedele imitatore. Recuperata la tecnica del conio (nella medaglistica dal Cinquecento in avanti il banco di prova per eccellenza per misurare la superiorità dei moderni), l'incisore fu in grado di metterla al servizio di chi avesse voluto calare in una forma sontuaria e 'autenticante' un proprio modo di pensare l'antico. La traduzione in stampa delle medaglie di Antinoo e di Cesare all'interno di trattati illustrati, infine, confermava la coerenza dell'immagine ottenuta e ne legittimava l'interpretazione. Tutti questi elementi possono servire a comprendere meglio il significato della 'gara' che Cavino ingaggiò con gli antichi, in cui le qualità puramente estetiche delle sue creazioni avevano un peso che non può essere sottovalutato: furono quest'ultime, unitamente al suo magistero tecnico, a guadagnargli il titolo di «cum antiquis facile comparandus».

Didascalie Calogero:

Fig. 1. GIOVANNI DA CAVINO, *Marco Mantova Benavides e Tempio ottastilo*, medaglia, diritto, particolare, bronzo, coniazione, 37 mm, 1540 circa. Milano, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere, inv. n. 1160

Fig. 2. *Teca con «le medaglie n. 9 de' Carraresi»*, in ANDREA MANTOVA BENAVIDES, *Inventario dell'opere d'arte in Casa Mantova Benavides*, penna e inchiostro su carta, 1695. Padova, Biblioteca Civica, ms BP5018, c. 22 (Foto: su concessione del Comune di Padova – Assessorato Cultura e Turismo, prot. n. 0276032)

Fig. 3. MEDAGLISTA PADOVANO DEL XIV SEC., *Francesco I da Carrara e Stemma della famiglia da Carrara*, medaglia, bronzo, fusione (da coniazione), 34 mm, 1390 ca. London, British Museum, inv. n. M.1 (Foto: © The Trustees of the British Museum)

Fig. 4. MEDAGLISTA PADOVANO DEL MEDIO CINQUECENTO, *Francesco II da Carrara e Stemma della famiglia da Carrara*, medaglia, bronzo, fusione, 72 mm, post 1550ca/ante 1582 (?). Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, inv. me. 789

Fig. 5. INCISORE CINQUECENTESCO *Andrea Barbazza*, incisione, 165 x 225 mm, da *Illustrium iureconsultorum imagines [...] ex Museo Marci Mantuae Benavidij Patavini iureconsulti clarissimi*, Romae, Ant. Lafrerij Sequani formis 1566, n. 13, Firenze, Biblioteca nazionale centrale

Fig. 6. BARTOLOMEO BELLANO, *Antonio Roselli e 'Benevolenza celeste'*, medaglia, bronzo, fusione, 47 mm, 1460 ca. London, British Museum, inv. n. G3,IP.861 (Foto: © The Trustees of the British Museum)

Fig. 7. SPERANDIO DI BARTOLOMEO SAVELLI, *Andrea Barbazza e Fama*, medaglia, bronzo, fusione,

114 mm, 1480 ca. Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, inv. me. 97

Fig. 8. INCISORE CINQUECENTESCO, su disegno di ENEA VICO, '*Ercole*' di Bartolomeo Ammannati per palazzo Mantova Benavides, incisione, 52,8 x 40,5 cm, 1553. New York, Metropolitan Museum of Art, Accession Number 41.72(2.61) (Foto: © <www.metmuseum.org>)

Fig. 9. GIOVANNI DA CAVINO, *Adriano e Galea*, medaglia, diritto, particolare, lega di rame, coniazione, 35 mm, 1530/1560 ca. London, British Museum, inv. n. B.12916 (Foto: © The Trustees of the British Museum)

Fig. 10. GIOVANNI DA CAVINO, *Adriano e Galea*, medaglia, lega di rame, coniazione, 35 mm, 1530/1560 ca. London, British Museum, inv. n. B.12916 (Foto: © The Trustees of the British Museum)

Fig. 11. GIOVANNI DA CAVINO, *Giulio Cesare e Veni, vidi, vici*, medaglia, bronzo, coniazione, 37 mm, 1530/1560 ca. Milano, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere, inv. n. 1260

Fig. 12. Frontespizio di M. MANTOVA BENAVIDES, *Observationum legalium libri X*, Lione 1546. Firenze, Biblioteca nazionale centrale

Fig. 13. GIOVANNI DA CAVINO, *Marco Mantova Benavides e Tempio ottastilo*, medaglia, bronzo, coniazione, 37 mm, 1540 circa. Milano, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere, inv. n. 1160

Fig. 14. GIOVANNI DA CAVINO, *Marco Mantova Benavides e Alessandro Maggi da Bassano e Giovanni da Cavino*, medaglia, bronzo, coniazione, 36 mm, 1540 ca. Padova, Museo Bottacin, inv. n. 112 (serie padovana) (Foto: Giuliano Ghiraldini, Gabinetto Fotografico, Musei Civici di Padova. Su concessione del Comune di Padova – Assessorato Cultura e Turismo)

Fig. 15. GIOVANNI DA CAVINO, *Marco Mantova Benavides e Giovan Pietro Mantova Benavides*, medaglia, bronzo, coniazione, 38 mm, 1540 circa. Milano, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere, inv. n. 1158

Fig. 16. GIOVANNI DA CAVINO, *Marco Mantova Benavides e Alessandro Maggi da Bassano e Giovanni da Cavino*, medaglia, diritto, particolare, bronzo dorato, coniazione, 36 mm, 1540 ca. Padova, Museo Bottacin, inv. n. 112 (serie padovana) (Foto: Giuliano Ghiraldini, Gabinetto Fotografico, Musei Civici di Padova. Su concessione del Comune di Padova – Assessorato Cultura e Turismo)

Fig. 17. GIOVANNI DA CAVINO, *Marco Mantova Benavides e Giovan Pietro Mantova Benavides*, medaglia, rovescio, particolare, bronzo, coniazione, 38 mm, 1540 ca. Milano, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere, inv. n. 1158.

Fig. 18. AGOSTINO ZOPPO (attr.), *Giovan Pietro Mantova Benavides*, busto, particolare, bronzo, 65

cm (altezza), 1530/1540 ca. Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, inv. br. 2.

Fig. 19. ARTE ROMANA D'ETÀ IMPERIALE, *Antinoo*, testa ritratto (26 cm) su busto antico, marmo, 130/138 d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 6030

Fig. 20. GIOVANNI DA CAVINO, *Antinoo e Mercurio trattiene Pegaso*, medaglia, diritto, particolare, bronzo, coniazione, 39 mm, 1540 ca (*ante* 1556). Milano, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere, inv. n. 1695

Fig. 21. ZECCA DI BITHYNION-CLAUDIOPOLIS, *Antinoo e Antinoo-Hermes con un bue*, moneta, diritto, particolare, bronzo, coniazione, 38 mm, 130/138 d.C. Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett, inv. n. 18206896 (Foto: Reinhard Saczewski. Su concessione del Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin)

Fig. 22. GIOVANNI DA CAVINO, *Antinoo e Mercurio trattiene Pegaso*, medaglia, rovescio, particolare, bronzo, coniazione, 39 mm, 1540 ca (*ante* 1556). Milano, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere, inv. n. 1695

Fig. 23. GIOVANNI DA CAVINO, *Antinoo e Mercurio trattiene Pegaso*, medaglia, bronzo, coniazione, 39 mm, 1540 ca (*ante* 1556). Milano, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere, inv. n. 1695

Fig. 24. ZECCA DI BITHYNION-CLAUDIOPOLIS, *Antinoo e Antinoo-Hermes con un bue*, moneta, bronzo, coniazione, 38 mm, 130/138 d.C. Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett, inv. n. 18206896 (Foto: Reinhard Saczewski. Su concessione del Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin)

Fig. 25. *Medaglia di Antinoo* (da CAVINO) in G. DU CHOUL, *Discorso della religione antica de Romani*, Lione 1569, p. 177. Firenze, Biblioteca nazionale centrale

Ad Antonella Gioli e Massimo Ferretti, che fin dall'inizio hanno incoraggiato e seguito questa ricerca, va il mio più sentito ringraziamento. L'aiuto e i consigli di Giulia Zaccariotto, Marco M. Mascolo, Patrizio Aiello e Ludovico Pontiggia sono stati indispensabili.

¹ M. MANTOVA BENAVIDES, *Apophtegmata ducenta, nunc primum edita, ultra quingenta alias impressa*, Lugduni 1546. La menzione del viaggio a Roma ricorre due volte all'interno del volume: la prima in rapporto al racconto di una visita dell'allievo Pomponio Maranta che, vista in casa del giurista un'iscrizione latina (CIL VI, 8597), lo avrebbe interrogato sul significato di una locuzione in essa contenuta (pp. 9-10); la seconda con riferimento a un «epitaphium vetustate quasi deletum» (CIL VI, 18450), copiato dal giurista a Roma «in carcere Tulliano» e citato come prova dell'effettiva esistenza di un nome proprio latino (p. 126). La presenza negli *Apophtegmata* del ricordo del soggiorno romano è stata segnalata per la prima volta da I. FAVARETTO (*Andrea Mantova Benavides. Inventario delle antichità di casa Mantova*

Benavides, 1695, «Bollettino del Museo civico di Padova», 61, 1972, pp. 35-164, in part. p. 46 nota 32) sulla scorta di un'indicazione delle *Memorie settecentesche* di Giuseppe Gennari. Alla stessa esperienza giovanile si riferisce anche il titolo di un sonetto, *Sendo tornato da Roma l'anno della incoronazione di Leon Decimo*, pubblicato da Benavides, insieme ad altre poesie, in appendice (*Rime*, p. 7) al suo *Dialogo breve et distinto nel quale si ragiona del duello*, edito a Padova nel 1561.

² Il profilo biografico più completo sul giurista è di F. TOMASI, C. ZENDRI, s.v. *Mantova Benavides, Marco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 69, 2007, pp. 214-20. Gli studi fondamentali sul collezionista sono quelli di Irene Favaretto, Charles Davis e Giulio Bodon: si vedano almeno FAVARETTO, *Andrea Mantova*, pp. 35-164; EAD., *Marco Mantova Benavides tra libri, statue e monete: uno studio cinquecentesco*, «Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti», 138, 1979-1980, pp. 81-94; EAD., *Marco Mantova Benavides tra sculture, dipinti, libri e naturalia: un collezionista eclettico del Cinquecento*, in *Un museo di antichità nella Padova del Cinquecento. La raccolta di Marco Mantova Benavides all'Università di Padova*, a cura della stessa e A. Menegazzi, Roma 2013, pp. 3-16; C. DAVIS, *Titian, «a Singular Friend»*, in *Kunst und Humanismus. Festschrift für Gosbert Schüßler zum 60. Geburtstag*, hrsg. von W. Augustyn und E. Leuschner, Passau 2007, pp. 261-301. La figura di Benavides gioca un ruolo di primo piano in molte delle vicende ricostruite nei diversi saggi raccolti in G. BODON, *Veneranda antiquitas. Studi sull'eredità dell'antico nella Rinascenza veneta*, Bern 2005, e ID. *Heroum imagines. La Sala dei Giganti a Padova. Un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria*, Padova 2009.

³ Per una contestualizzazione della figura del giurista padovano nell'orizzonte complessivo del collezionismo in Veneto del Cinquecento, si vedano l'ancora valido L. FRANZONI, *Antiquari e collezionisti nel Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi, 6 voll., Vicenza 1976-1986, 3/III, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento* (1981), pp. 207-66, in part. pp. 231-4 (la citazione è da p. 217); C. FRANZONI, «*Rimembranza di infinite cose*». *Le collezioni rinascimentali di antichità*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 voll., Torino 1984-1986, I, *L'uso dei classici* (1984), pp. 299-360, in part. p. 345; I. FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, ristampa con aggiornamento bibliografico a cura di G. Bodon, E. Soccà, Roma 2002 [ed. or. Roma 1990], pp. 108-15.

⁴ L'inventario è trascritto e pubblicato in FAVARETTO, *Andrea Mantova*, pp. 65-153.

⁵ La definizione è di P. BAROCCHI, dal suo saggio *L'antibiografia del secondo Vasari*: cfr. *Studi vasariani*, Torino 1984, pp. 157-70 (la citazione è da p. 163).

⁶ Sull'*Ercole* di Ammannati si vedano almeno C. DAVIS, «*Colossum facere ausus est*». *L'apoteosi d'Ercole e il colosso padovano dell'Ammannati*, «Psicon», 3, 1976, pp. 32-47; ID., *Ammannati, Michelangelo and the Tomb of Francesco del Nero*, «Burlington Magazine», 118, 1976, pp. 472-84; P. KINNEY, *The Early Sculpture of Bartolomeo Ammanati*, Ph. D. Dissertation, New York-London 1976, pp. 120-33. La figura di Benavides entra nelle *Vite* di Vasari solo nell'edizione giuntina in rapporto alle opere di Bartolomeo Ammannati, di cui si parla nella biografia di Jacopo Sansovino: G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, Firenze 1966-, VI Testo, p. 192. La menzione è assai sbrigativa e l'autore sembra confondere il Mantova con suo padre (o suo fratello), definendolo «eccellentissimo dottore di medicina»: è uno dei molti sintomi del rapporto problematico tra l'opera vasariana e la città di Padova. La recente scoperta di una fonte che ricorda una commissione padovana per il pittore aretino all'altezza del sesto decennio ha stretto ulteriormente un nodo che rimane da sciogliere: cfr. B. AGOSTI, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*, Milano 2014, p. 50.

⁷ La bibliografia di Benavides più completa è in TOMASI, ZENDRI, *Mantova Benavides*, ma si veda anche M. ROSSI, *Un*

episodio della fortuna di Giulio Camillo a Padova e l'«anphithetrino» di Marco Mantova Benavides, «Bollettino del Museo Civico di Padova», 82, 1993, pp. 339-60, in part. pp. 344-56.

⁸ M. MANTOVA BENAVIDES, *Aequilibrium scholasticum in primam, et secundam partem Digestorum et Codicis nouissime [...] editum. Additis analysis variarum quaestionarum, sive Milleloquio, Fodina iuris de quinque virtutibus legis, Ismenia iuris, Gymnasio scholastico*, Venetiis 1568; il *Gymnasium* è alle pp. 172r-286r (d'ora in avanti: *Gymnasium*) e contiene un riferimento interno all'anno 1566 (p. 235r, s.v. «notorium»).

⁹ FAVARETTO, *Arte antica*, p. 23.

¹⁰ *Gymnasium*, p. 176v, s.v. «bibliotheca»: «genus hoc est voluptatis meae, quae gymnasio maxime desunt, ea quaero». CIC. *Ad Att.*, I, 4; I, 7; I, 8; I, 9 (da cui la citazione): si tratta dei passi in cui Cicerone chiede ad Attico di raggiungerlo sui pezzi di scultura destinati alla villa di Tuscolo, che l'amico gli sta procurando.

¹¹ A tale proposito, con riferimento all'affezione espressa da Pietro Bembo per i pezzi della sua collezione all'interno della sua corrispondenza, è stato recentemente osservato che «senza il precedente dell'epistolario ciceroniano, ed in particolare delle *Epistulae ad Atticum*, quell'insistenza per entrare in possesso di alcune opere, per conferir loro una specifica funzione e collocazione, per tornare a rivederle non risulterebbe spiegabile» (M. COLLARETA, *Pietro Bembo e la nozione di arte classica*, in *Pietro Bembo e le arti*, Atti del convegno [2011], a cura di G. Beltrami, H. Burns, D. Gasparotto, Venezia 2013, pp. 223-32; la citazione è da p. 223).

¹² Si vedano M.M. DONATO, *Gli eroi romani tra storia ed 'exemplum'. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in *Memoria dell'antico*, II, *I generi e i temi ritrovati* (1985), pp. 97-152, in part. pp. 117-24, e BODON, *Heroum imagines*, pp. 3-23.

¹³ Sui dipinti della collezione di Pietro Bembo: D. GASPAROTTO, *Il mito della collezione*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Catalogo della mostra (Padova 2013), a cura di G. Beltrami, D. Gasparotto, A. Tura, Venezia 2013, pp. 48-65, in part. pp. 54-7. Lo studio fondamentale sulla raccolta di ritratti di Paolo Giovio rimane ancora L.S. KLINGER, *The Portrait Collection of Paolo Giovio*, Ph. D. Dissertation, 2 voll., Princeton 1991: nella stesso studio, le pagine dedicate a Benavides costituiscono la prima indagine sugli *uomini illustri* del giurista (I, pp. 121-2 e relative note; l'intervento specifico su questo tema della medesima autrice al convegno gioviano del 1984 è contenuto negli atti solo in forma di riassunto: EAD., *Portrait Collections and Portrait Books in the Sixteenth Century. The Case of Paolo Giovio and Marco Mantova Benavides*, in *Paolo Giovio: il Rinascimento e la memoria*, Atti del convegno [1983], Como 1985, p. 181); molto hanno aggiunto E. DWYER, *Marco Mantova Benavides e i ritratti di giureconsulti illustri*, «Bollettino d'arte», 64, 1990, pp. 59-70, e V. MANCINI, «Vertuosi» e artisti. *Saggi sul collezionismo antiquario e numismatico tra Padova e Venezia nei secoli XVI e XVII*, Padova 2005, pp. 94-100 (nel saggio *Aliquod de Marco Mantova Benavides mecenate e raccoglitrice di pitture*, pp. 81-100). Così come emerge dalle menzioni inventariali del 1695, la raccolta di ritratti di Benavides si può leggere come il riflesso della poliedrica fisionomia culturale del suo proprietario: ai parenti più stretti del giurista (segnatamente suo padre e suo fratello) si affiancavano letterati, artisti, uomini politici, musicisti e giureconsulti.

¹⁴ La lettera è nota tramite il riassunto redatto nel 1748 dall'abate Gennari (Biblioteca del Seminario Vescovile di Padova [d'ora in avanti: BSP], ms. 619,6, n. 266), che consultò il manoscritto preparato per la stampa delle *Lettere volgari diverse, da diversi iscritte [...] a Marco Mantova in tre libri divise* (oggi conservato a Berkeley presso la biblioteca della School of Law della University of California: Robbion Religious and Civil Law Collection, ms. 63, cc. 296-7, n. 266); una copia della lettera è a Venezia, nella Biblioteca del Museo Correr [d'ora in avanti: BMC], ms. P.D. 207b, *Raccolta di lettere inedite di vari letterati Italiani*, c. 5r. La lettera è stata segnalata da FAVARETTO, *Andrea*

Mantova, pp. 46-7.

¹⁵ F. SANSOVINO, *Del Secretario [...] libri VII, nel quale si mostra et insegna il modo di scriver lettere acconciamente et con arte, in qual si voglia soggetto*, Venezia 1581, p. 176r; la lettera è segnalata in E.A. CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, 6 voll., Venezia 1824-1853, IV (1834), p. 85. Benavides scriveva in risposta a una precedente missiva datata 19 marzo 1566 (l'autografo è in BMC, Cod. Correr 1349, c. 117; trascritto da CICOGNA, IV, pp. 90-1, n. 3), con cui Francesco Sansovino gli aveva inviato un suo trattato. Si dovrà quindi concludere che la data della lettera citata (14 marzo) sia stata riportata nel testo a stampa in modo erroneo. Come si desume da un'epistola del Sansovino datata 24 luglio 1566 (*ibid.*, p. 91, n. 4), Benavides ricambiò l'omaggio inviando all'autore del *Secretario* una propria opera, probabilmente le *Annotationi brevissime sovra le rime di m[esser] F[rancesco] P[etrarca]*, pubblicate quello stesso anno: nel testo della lettera Sansovino definisce il libro «una bella fatica sopra quell'autore» (corsivo mio).

¹⁶ Ad esempio, nel *Gymnasium*, s.v. «Antiochus» (p. 172v), «Agrippa» (p. 173r), «Antoninus Caracallus» (p. 173r), «aquila» (p. 173v), «Cleopatra» (p. 183r), «elephas» (p. 196r), «Faustus» (p. 199r), «honor» (p. 205v), «Ianus» (p. 209r), «noctua» (p. 236r), «nummus» (p. 238r), «Ptolomaeus» (p. 253r), «Vespasianus» (p. 278v). Di particolare interesse per lo studio dell'iconografia rinascimentale di Cicerone è la rivendicazione di possesso di un «nummismata argenteum Romae repertum» (s.v. «Cicero», p. 178v; la moneta è menzionata anche s.v. «Minerva», p. 226r) raffigurante al recto le fattezze dell'oratore latino e al verso un'immagine della dea Minerva (la descrizione non sembrerebbe corrispondere alla ben nota emissione della città di Magnesia in Lidia: A. BURNETT, M. AMANDRY, P. P. RIPOLLÈS, *Roman Provincial Coinage. I. From the Death of Caesar to the Death of Vitellus [44 BC-AD 69]*, Cambridge 1992, p. 416, n. 2448). Sul tema si veda P. ZANKER, *I ritratti di Marco Tullio Cicerone: visione, autorappresentazione, interpretazione*, in *Cicerone Prospettiva 2000*, Atti del convegno (2000), a cura di E. Narducci, Firenze 2001, pp. 17-58, in part. pp. 19-20. Per alcune tracce documentarie relative alla dispersione della collezione numismatica di Benavides: G. GORINI, *Monete e medaglie*, in *Marco Mantova Benavides, il suo museo e la cultura padovana del Cinquecento*, Atti del convegno (1983), a cura di I. Favaretto, Padova 1984, pp. 193-208.

¹⁷ Cfr. ad esempio FAVARETTO, *Andrea Mantova*, pp. 99 («attacate alli tre quariselli dalle parti sopra li cantonali della suddetta scanzietta vi sono 24 medaglie de basso rillievo di mettale e parte de piombo de retratti et parte figurette d'histoire, 24 in tutte non segnate»), 105 («sopra il cantone a mano destra d'esso theatrino sopra il quarisello vi sono appese medaglie de varij huomini illustri, parte di metale e parte di piombo, in tutte sono numero 11 non segnate»), p. 106 («sopra detta portesina pur quatri, medaglie grandette ed soazetta tutte di mettale de 4 huomini illustri, com'in esse si legono»). Sulle modalità espositive adottate dal giurista per le medaglie: L. SYSON, *Holes and Loops: The Display and Collection of Medals in Renaissance Italy*, «Journal of Design History», 15, 2002, 4, pp. 229-44, in part. pp. 237-8.

¹⁸ FAVARETTO, *Andrea Mantova*, pp. 97-8, n. 120.

¹⁹ GORINI, *Monete e medaglie*, p. 193, ha per primo messo in relazione la voce inventariale relativa alla teca lignea con la serie medagliistica cinquecentesca. Per le medaglie carraresi originali: HILL, *A Corpus of the Italian Medals*, I, p. 3, nn. 2-4. Le restituzioni cinquecentesche sono note in più versioni: una prima (*ibid.*, p. 310: Francesco I, n. 1233; Francesco II, n. 1239), datata alla seconda metà del Cinquecento (GORINI, *Le medaglie*, pp. 262-4), e una seconda (HILL, *A Corpus of the Italian Medals*, I, p. 310: Francesco I, n. 1235; Francesco II, n. 1238, qui illustrata nell'esemplare della Ca' d'Oro, fig. 4), considerata posteriore alla prima (GORINI, *Le medaglie*, p. 264). Si noti come le effigi dei due signori carraresi risultino invertite (R. PARISE, *Tessere e medaglie carraresi*, in *Guariento e la Padova carrarese*, Catalogo della mostra [Padova, 2011], a cura di G. Baldissin Molli et alii, Venezia 2011, pp. 86-8, in part. p. 88).

²⁰ HILL, *A Corpus of the Italian Medals*, I p. 97, n. 381.

²¹ *Ibid.*, I, p. 98, n. 384.

²² *Ibid.*, I, p. 139, n. 540. VASARI, *Le vite*, III Testo, p. 323.

²³ Per la dipendenza delle tre incisioni (rispettivamente nn. 7, 13 e 12 dell' *editio princeps* del 1566) dalle medaglie, si veda, per Alessandro Tartagni, KLINGER, *The Portrait*, I, p. 150, nota 131 (la stessa autrice suggerisce che il ritratto di Baldo degli Ubaldi possa dipendere da una medaglia di restituzione del XVI secolo – HILL, *A Corpus of the Italian Medals*, I, p. 312, nn. 1317 e 1318 –, ma il rapporto di precedenza fra l'una e l'altra fonte sembra in questo caso dubbio), per Andrea Barbazza e Antonio Roselli, DWYER, *Marco Mantova*, p. 70 rispettivamente nota 44 e nota 43. Dopo la *princeps*, le *Images* conobbero delle edizioni veneziane successive: nel 1567 (per i tipi di Niccolò Nelli), 1569 (per i tipi di Donato Bertelli) e nel 1570. Quest'ultima, il cui frontespizio è privo dell'indicazione dell'editore, contiene, oltre ai ritratti della *princeps* incisi su nuove lastre, 24 nuove *effigies* di giureconsulti. Per i dettagli sulle diverse edizioni e per il problema insoluto dell'autore dei disegni della *princeps* rimando a DWYER, *Marco Mantova* e a T. CASINI, *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Firenze 2004, pp. 62-6.

²⁴ KLINGER, *The Portrait*, I, p. 151 nota 134.

²⁵ Pur non esistendo alcuna certezza sull'antica provenienza degli oggetti, varrà la pena di ricordare che la Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro potrebbe conservare alcuni pezzi appartenuti a Benavides stesso, visto che il museo veneziano custodisce quel nucleo di opere che nel 1783 passò alla Libreria Marciana dal monastero padovano di San Giovanni di Verdara dove, dopo varie traversie, era giunta parte della collezione del giurista, compresi i suoi bronzetti. Un esemplare per ciascuna delle tre medaglie si trova nei depositi del museo veneziano: due bellissime fusioni di Sperandio (inv. me. 99 e 97, per quanto quello di Alessandro Tartagni – HILL, *A Corpus*, p. 97, n. 381b – non corrisponda alla versione utilizzata per le *Images*) e una, rovinatissima, di Bartolomeo Bellano (inv. me. 130). Per le vicende della collezione Benavides dopo la morte di Marco nel 1582, da ultimo: FAVARETTO, *Marco Mantova Benavides tra sculture*, pp. 9, 14-5. Si veda inoltre GORINI, *Monete e medaglie*.

²⁶ VASARI, *Le vite*, III Testo, p. 368.

²⁷ B. AGOSTI, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze 2008, p. 153.

²⁸ Si consideri inoltre che le voci inventariali seicentesche citate *supra* in nota, per il riferimento al «basso rilievo», alle «historie» dei rovesci e agli «uomini illustri», bene si potrebbero adattare ad esemplari medaglistici quattrocenteschi.

²⁹ PAOLO GIOVIO, *Elogia virorum literis illustrium* [...]. *Ex eiusdem Musaeo (cuius descriptionem una exhibemus) ad vivum expressis imaginibus exornata*, [Basileae] 1577: si tratta dei tre giureconsulti Baldo degli Ubaldi, Giasone del Maino e Filippo Decio (rispettivamente, pp. 12, 80, 106), corrispondenti ai nn. 4, 9 e 10 dell' *editio princeps* delle *Images*.

³⁰ Diverse medaglie quattrocentesche vennero utilizzate come fonti da G. Rouillé: si vedano, ad esempio nell'edizione francese della *princeps* (*Promptuaire des médailles*, Lyon 1553), i ritratti di Sigismondo Malatesta e di Filippo Maria Visconti (II, p. 207 e p. 195), tratti dalle fusioni di Pisanello (HILL, *A Corpus of the Italian Medals*, I, p. 10, n. 34, e p. 8, n. 21), e quelli di Andrea Barbazza e di Alessandro Tartagni (II, p. 202), desunti dalle stesse medaglie di Sperandio che Benavides utilizzò più tardi per le sue *Images* (vedi *supra* in nota). Per le creazioni di Valerio Belli illustrate nel *Promptarium iconum*: D. GASPAROTTO, *Una galleria metallica di personaggi illustri: le medaglie all'antica*, in Valerio Belli *Vicentino (1468c.-1546)*, a cura di H. Burns, M. Collareta, D. Gasparotto, Vicenza 2000, pp. 138-159, in part. p. 141 e p. 156 nota 26.

³¹ G. ROUILLÉ, *Promptuaire des medailles des plus renommées personnes qui ont esté depuis le commencement du*

monde [...] Second edition [...], Lyon 1577: Francesco Accolti e Bartolomeo Cipolla (II, p. 209), Filippo Decio e Girolamo Butigella (II, p. 226), Carlo Ruini e Francesco Curzio (II, p. 230), Mariano Sozzini e Girolamo Cagnolo (II, p. 265), Martin de Azpilcueta (II, p. 273), Dino del Mugello e Accursio (*Appendix*, p. 308), Bartolo da Sassoferatto e Baldo degli Ubaldi (*Appendix*, p. 310), Paolo da Castro e Francesco Zabarella (*Appendix*, p. 311). L'utilizzo da parte di Rouillé delle *Imagines* di Benavides è stato segnalato da DWYER, *Marco Mantova*, p. 61.

³² L'incisione, in seguito entrata nello *Speculum romanae magnificentiae* dello stesso Lafrèry, conobbe un'edizione successiva ad opera del medesimo stampatore nel 1553 (quella illustrata nella fig. 8).

³³ M. MANTOVA BENAVIDES, *Enchiridion rerum singularium*, Venetiis 1551, p. 305r ; le lodi per lo scultore fiorentino ritornano anche a p. 238r-v e a p. 300v. Ammannati ringraziò Benavides con una lettera del 25 aprile 1553 (per queste testimonianze sull' *Ercole* si veda DAVIS, «*Colossum facere ausus est*», p. 46).

³⁴ M. MANTOVA BENAVIDES, *Polymathia, hoc est disciplina multiuiga, nunc primum in studiosorum gratiam aedita*, Venetiis 1558 [d'ora in avanti: *Polymathia*] p. 231r, s.v. «pictura»: «cui affinis etiam est sculptura, imo eodem tempore nata, seu inventa, in qua Policletus artifex quoque tantum excelluit ut ceteri ipsum canona vocarent, et liniamenta totius artis sumerent. Hodie autem admirabiles et excellentes sunt Thusci, et pictorum omnium ac sculptorum princeps Michael Angelus Bonarotus, et Bartholomaeus Ammanatus, is enim est qui colossum lapideum *Herculis* pedum XXV. Fecit in aedibus meis tanta arte ingenio et magisterio, ut cum antiquis sit facile conferendus. Sed [...] non satis est pictorum aut sculptorum corporum tenus tantum laborare, nisi animi quoque sensus exprimant, ut idem Policletus et Apelles faciebant, Lysippus et Eufranor; et praedicti Bonarotus ac Ammanatus, et olim Donatus (nanque is est qui statuam equestrem *Catamelatae* fecit, in D. Antonij Confessoris Coemeterio, prope templum existentem) qui cum mirifice aliam sculpsisset, quae nunc in sublimi D. Mariae parte, Florentiae (horum enim patria est) posita reperitur, vocata «il Zucone» ab ipsomet, ei colaphum impegit dicens, «loquere»» (l'aneddoto dello *Zuccone* con relativo elogio di Donatello ritorna anche a p. 31r, s.v. «arrogantia»). La presenza nel racconto del «colaphus» sferrato da Donatello alla statua lascia pensare che esso sia stato desunto da una fonte diversa dalle *Vite* di Vasari (dove questo dettaglio è assente), come ad esempio il *Disegno* del Doni edito nel 1549: «Donatello scultore Fiorentino havendo fatto una figura di marmo chiamato da tutto il volgo «il Zucchone» (la quale statua è posta nella torre miracolosa del Campanile di Santa Liberata), dandogli un colpo con la mano, disse: «parla»» (A.F. DONI, *Disegno [...] partito in più ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura*, Venezia 1549, p. 6); si veda M. COLLARETA, *Testimonianze letterarie su Donatello 1450-1600*, in *Omaggio a Donatello*, a cura di P. Barocchi, Firenze 1985, pp. 7-47, in part. pp. 23-4. Per quanto non identificabile con certezza nell'inventario del 1695, nel nucleo dei pezzi della collezione Benavides conservato a Padova è presente un calco della testa del *Gattamelata* di Donatello plasmato, secondo Laura Cavazzini, sul modello preparatorio autografo dello scultore fiorentino (si veda la scheda di L. Attardi, in *Un museo di antichità*, pp. 124-6, n. 100).

³⁵ Cfr. M. RUFFINI, *Un'attribuzione a Donatello del 'Crocifisso' ligneo dei Servi di Padova*, in «Prospettiva», 130-131, 2008, pp. 22-49, in part. pp. 35-6.

³⁶ Fra le attestazioni a stampa del nome di Giovanni da Cavino merita una particolare attenzione il componimento del poeta dialettale Giovan Battista Maganza (pubblicato per la prima volta nel 1562), nel quale il medaglista si trova associato a un altro artista di fiducia di Benavides, il pittore Domenico Campagnola: G. AGOSTI, *Su Mantegna I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano 2005, p. 341 nota 85.

³⁷ B. SCARDEONE, *De antiquitate urbis Patavii et claris civibus Patavinis, libri tres*, Basileae Anno 1560, p. 376: «qui antiquam illam caelandi cudendique artem unus omnium revocavit in lucem».

³⁸ Cfr. il saggio di Rosa Maria Villani in questo stesso volume.

³⁹ Su Giovanni da Cavino si vedano almeno G. GORINI, *New Studies on Giovanni da Cavino*, in *Italian Medals*, ed. by J.G. Pollard, Washington, D.C. 1987 (Studies in the History of Art, 21), pp. 45-54, e ID. *Giovanni da Cavino*, in *Donatello e il suo tempo. Il bronzetto a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento*, Catalogo della mostra (Padova, 2001), a cura di M. De Vincenti, Milano 2001, pp. 289-95. Un profilo puntuale è quello di PH. ATTWOOD, *Italian Medals (c. 1530-1600) in British Public Collections*, London 2003, I, pp. 184-7, da integrare ora con BODON, *Veneranda Antiquitas*, pp. 123-30 («Messer Zuane orevese al domo». *Postille alla documentazione su Giovanni da Cavino*), pp. 123-130, e M. ROSSI, *De amicitia. The Reception in the Veneto of Two Facing Effigies*, in *Marks of Identity. New Perspectives on Sixteenth-Century Italian Sculpture*, a cura di D. Zikos, Boston 2012, pp. 102-19.

⁴⁰ In quell'anno Alessandro, nemmeno ventenne, aveva effettuato l'acquisto di «certe lassagne petrificate» (forse un minerale o un fossile) alla presenza dell'orefice. Si veda BODON, «Messer Zuane orevese al domo», p. 125.

⁴¹ SCARDEONE, *De antiquitate*, p. 376: «Haec tibi bisseos posuere numismata divos, / qui datur auspicijs vivere posse tuis. / Cavinius vitam Patavus tibi sculpsit ab illis, / cuius ab invento vincere fata potes»; «Cusor Cavinius, scriptor Bassianus, uterque / est Antenorei fama decusque laris. / Semper ab illorum tibi vita numismata Caesar / clara erit, inventis vivet uterque suis». La parola greca 'numismata' è usata qui in evidente funzione di ablativo (retto da *ab*, altrimenti sciolto): il prevedibile 'numismatis' è stato evitato per ragioni metriche. Una traduzione è stata finora proposta solo da F. MISSERE FONTANA, *Tra aemulatio e frode. Storie di monete, storie di falsi*, in *Translatio nummorum. Römische Kaiser in der Renaissance*, Atti del convegno (2011), hrsg. von U. Peter und B. Weisser, Mainz 2013, pp. 279-99, in part. p. 282.

⁴² Cfr. M. ASOLATI, M. CALLEGARI, *Esempi di modelli iconografici nelle raffigurazioni monetali presenti in manoscritti e libri a stampa nella Repubblica di Venezia durante il XVI secolo*, in *Translatio nummorum*, pp. 251-63.

⁴³ Cfr. ATTWOOD, *Italian Medals*, I, p. 184.

⁴⁴ Sull'opera: BODON, *Veneranda antiquitas*, pp. 55-60, 81-2.

⁴⁵ BSP, ms. 663. Il manoscritto è decorato ai margini o nel corpo del testo da immagini di monete antiche ritagliate dal trattato pubblicato nel 1548 da Antonio Zantani (l'apparato illustrativo era stato realizzato da Enea Vico), da disegni realizzati direttamente sulle carte o da incisioni tratte da invenzioni caviniane. Sulla scorta di questi dati si è profilata l'ipotesi che l'autore dei rami e dei disegni possa essere lo stesso Giovanni da Cavino: ASOLATI, CALLEGARI, *Esempi di modelli*, in part. pp. 254-5; MISSERE FONTANA, *Tra aemulatio e frode*, p. 283.

⁴⁶ SCARDEONE, *De antiquitate*, p. 79 (CIL V, 520). Cfr. BODON, *Veneranda antiquitas*, pp. 90, 114 n. 48, 128.

⁴⁷ H. GERSTINGER, *Die Briefe des Johannes Sambucus (Zsamboky), 1554-1584*, Wien 1968, pp. 130-1, 139-140. Il merito di aver portato all'attenzione degli studi questo scambio epistolare è di DAVIS, *Titian*, pp. 270-1.

⁴⁸ C. LANDI, *In veterum numismatum romanorum miscellanea explicationes*, Lugduni 1560, pp. 19-20 (la citazione è da p. 19: «aurifex nobilissimus et summus antiquarius»). Si veda MISSERE FONTANA, *Tra aemulatio e frode*, p. 281.

⁴⁹ ATTWOOD, *Italian Medals*, I, p. 190, n. 272.

⁵⁰ Nella *Polymathia* (p. 152v) Benavides parla di una moneta di Antonino Pio della sua collezione ricordando l'esemplare assai migliore della stessa emissione allora in possesso del padovano Antonio Capodivacca. Nel *Gymnasium* (p. 182v, s.v. «Cleopatra») il giurista menziona un aureo di Augusto di Alessandro Maggi da Bassano e nello stesso testo (p. 236r, s.v. «noctua») ricorda un tetradramma greco proveniente dal Peloponneso regalatogli da Andrea Loredan (al momento della pubblicazione del *Gymnasium*, nel 1568, la collezione del Loredan era stata appena comprata in blocco da Jacopo Strada e spedita a Monaco: F. MISSERE FONTANA, *Raccolte numismatiche e scambi*

antiquari del secolo XVI, «Quaderni ticinesi di numismatica e antichità classiche», 23, 1994, pp. 343-83, in part. pp. 357-8).

⁵¹ *Gymnasium*, p. 188v, s.v. «delphinus»: «omnium animalium velocissimum est, imo ocior volucres, acrior telo. Nec ab re Caesaris nummismata, delphinum parte adversa habet, litteris supra ipsum positis, “veni, vidi, vici”, quia sic etiam ad amicos scripsit, Pharnace victo, manu Io. Cavinij Patavini expressum, egregij nostrorum temporum artificis. Quanquam meo iudicio melius fuisset, si loco delphini, posuisset fulmen, quo nihil velocius, tum maxime, quia instar fulminis eundem (histo. nota est) vicit, venit, percussit, abscessit».

⁵² Z.H. Klawans, *Imitations and Inventions of Roman Coins. Renaissance Medals of Julius Caesar and the Roman Empire*, Santa Monica 1977, p. 20, n. 1. L'invenzione del rovescio è sostanzialmente la medesima dello standardo circolare presente al centro della nona tela dei *Trionfi* di Mantegna.

⁵³ BSP, ms. 663, c. 3v. MISSERE FONTANA, *Tra aemulatio e frode*, p. 284 e p. 287 fig. 9.

⁵⁴ Con una lettera del 25 gennaio 1539 (BSP, ms. 619, 6, c. 40, n. 117) Nicolò Eritrea riferiva a Benavides la raccomandazione di Marcantonio Contarini, la cui medaglia reca al verso la data 1540 (ATTWOOD, *Italian Medals*, I, p. 190, n. 270), esattamente come quella di Girolamo Corner (*ibid.* n. 271).

⁵⁵ Si è fatto qui riferimento alla classificazione dei tre ‘tipi’ proposta da DAVIS, *Titian*, pp. 282-3: rispettivamente ATTWOOD, *Italian Medals*, I, pp. 188-9, n. 265 (*recto*); pp. 190-1, n. 272 (*verso*); p. 189, n. 265. Tenendo conto dell’ormai acclarata prassi caviniana di desunzione di profili medaglistici da modelli tridimensionali (per cui vedi *infra*), mi sembra di ravvisare una certa corrispondenza fisionomica fra il busto bronzeo di giurista conservato al Victoria & Albert Museum di Londra (inv. 576-1865, si veda J. POPE-HENNESSY, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, London 1964, pp. 535-6, n. 574) e il ‘terzo tipo’ delle effigi di Benavides. L’opera è stata recentemente attribuita ad Agostino Zoppo da A. BACCHI, in *Ospiti al museo. Maestri veneti dal XV al XVIII secolo tra conservazione pubblica e privata*, Catalogo della mostra, a cura di D. Banzato, E. Gastaldi, Padova 2012, p. 58 (scheda n. 14, *Busto di Matteo Forzadura*).

⁵⁶ M. MANTOVA BENAVIDES, *Observationum legalium libri X*, Lugduni 1546. Per i frontespizi delle opere di Pietro Aretino decorati dal recto della medaglia di Leone Leoni, si veda G. GENOVESE, *Il “Libro primo de le Lettere” di Pietro Aretino e una medaglia di Leone Leoni*, in «Con parola breve e con figura». *Emblemi e imprese fra antico e moderno*, Atti del convegno (2004), a cura di L. Bolzoni, S. Volterrani, Pisa 2008, pp. 199-228, in part. p. 221.

⁵⁷ Per i due quadri di Campagnola: FAVARETTO, *Andrea Mantova*, p. 90, nn. 87-8. In un primo momento, il ritratto di Giovan Pietro è stato riconosciuto da Charles Davis in un dipinto presente sul mercato antiquario con un’attribuzione a Francesco Torbido che mostra il medico padovano dalla vita su (C. DAVIS, *Aspects of Imitation in Cavinio’s Medals*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 41, 1978, pp. 331-4, in part. pp. 331-2). Più recentemente, Vincenzo Mancini ha identificato il probabile originale con un’opera di ubicazione sconosciuta nota attraverso una riproduzione fotografica della Fondazione Roberto Longhi: il dipinto mostra il profilo a mezzobusto di Giovan Pietro ed è corredato in basso dalla scritta «IOANNES · PE[trus] · PATER · A[etatis] · LXX» (MANCINI, *Aliquod de Marco Mantova*, p. 94).

⁵⁸ C. JOHNSON, R. MARTINI, *Milano. Civiche raccolte numismatiche. Catalogo delle medaglie. II. Secolo XVI. Cavinio*, «Bollettino di Numismatica», Monografia 4.II.2, 1989, p. 25, n. 1157.

⁵⁹ D. MYERS, *Renaissance Portrait Sculpture Small and Large*, «The Medal», 34, 1999, pp. 3-10.

⁶⁰ A. GREGORY, J. WOOLFSON, *Aspects of Collecting in Renaissance Padua. A Bust of Socrates for Niccolò Leonico Tomeo*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 58, 1995, pp. 252-65.

⁶¹ *Gymnasium*, p. 174r, s.v. «Antinous»: «cuius signum lapideum pulcherrimum habeo ego antiquum et numisma ab eo

desumptum manu egregij artificis, Io. Cavinij, Patavini, cum antiquis facile comparandi».

⁶² Per lo *status quaestionis* sulle 'teste' all'antica della collezione e la relativa bibliografia cfr. innanzitutto G. BODON, *I gessi della collezione Mantova Benavides: una questione ancora aperta*, in *Un museo di antichità*, pp. 77-81, ma si veda ora anche L. SIRACUSANO, «Egli supererà ogni aspettazione». *Il giovane Girolamo Campagna fra il collezionismo d'Oltralpe e la Basilica del Santo*, «Nuovi Studi», 19, 2013, pp. 123-44, in part. pp. 126-7.

⁶³ La testa marmorea è registrata al n. 26 dell'inventario (FAVARETTO, *Andrea Mantova*, pp. 70-1). Un'ulteriore «testina di getto perfettissimo anticho d'un Antinoo bellissimo» è registrata al n. 196 (*ibid.*, p. 112). Per il calco dell'*Antinoo Grimani* si veda la scheda di G. Bodon, in *Un museo di antichità*, pp. 95-6, n. 68. Nel *Gymnasium* (p. 173r, s.v. «Antoninus Caracallus») Benavides ricorda anche un «signum marmoreum» di Caracalla, forse la versione in marmo del calco del *Caracalla Farnese* presente nella collezione del giurista (per cui si vedano le schede di Bodon, in *Un museo di antichità*, rispettivamente pp. 66-7, n. 43 e pp. 99-100, n. 71). Lo scultore veronese Girolamo Campagna, che prese a modello alcune teste in stuccoforte della collezione Benavides per creare dei busti di imperatori romani, è altresì autore di una testa 'all'antica' di Antinoo (oggi nell'Antiquarium della Residenz a Monaco, insieme ad altre opere analoghe dell'artista) in rapporto alla quale è stato evocato anche il profilo numismatico creato da Giovanni da Cavino (SIRACUSANO, «Egli supererà ogni aspettazione», p. 127; *Das Antiquarium der Münchner Residenz. Katalog der Skulpturen*, bearb. von E. Weski und H. Frosien-Leinz, 2 voll., München 1987, I, pp. 361-2, n. 232).

⁶⁴ ATTWOOD, *Italian Medals*, I, p. 196, n. 296. La medaglia è nota in un'ulteriore variante, in cui al medesimo diritto è associato un altro rovescio caviniano: *ibid.*, p. 197, n. 297. Oltre a quella di Cavino, sono note altre tre medaglie cinquecentesche anonime raffiguranti *Antinoo* per cui è ipotizzabile una provenienza padovana o veneziana: *ibid.*, p. 475, n. 1221, p. 478, nn. 1239 e 1240.

⁶⁵ H. MEYER, *Antinoos. Die archeologischen Denkmäler unter Einbeziehung des numismatischen und epigraphische materials, sowie der literarischen Nachrichten. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der hadrianisch-frühantoninischer Zeit*, München 1991, p. 145, [Mü 1], tav. 115, n. 13.

⁶⁶ Si veda la scheda di A.M. Riccomini, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, pp. 332-3, n. 5.11. Dall'*Antinoo* di Bembo venne tratto, forse a Padova, un calco in bronzo conservato nelle collezioni medicee: F. CORAGGIO, *Due ritratti in bronzo approdati nelle collezioni medicee: una nota*, «Prospettiva», 130-131, 2008, pp. 154-60.

⁶⁷ G. BODON, *Andrea Mantegna e l'antico*, 2. *Iconografie classiche nelle opere padovane di Mantegna. Riflessioni sul caso della pala di San Zeno*, in *Andrea Mantegna. Impronta del genio*, Atti del convegno (2006), a cura di R. Signorini, V. Rebonato e S. Tammaccaro, Firenze 2010, pp. 53-71.

⁶⁸ N. LEONICO TOMEIO, *De varia historia libri tres, nuper in lucem editi*, Venetiis 1531, p. 82v: «Antinous cuius pene spirans cernebatur effigies: formosissimi enim videbatur adolescentis excusa imago».

⁶⁹ J.G. POLLARD, *The Italian Renaissance Medal: Collection and Connoisseurship*, in *Italian Medals*, pp. 161-9, in part. p. 165.

⁷⁰ G. DU CHOUL, *Discours de la religion des anciens Romains*, Lyon 1556, p. 213. La medaglia di Cavino si trova riprodotta in altri trattati cinquecenteschi successivi, ad esempio in A. AGUSTÌN, *Dialoghi [...] intorno alle medaglie inscrizioni et altre antichità*, Roma 1592 (con la traduzione dallo spagnolo e cura di D. Ottaviano), p. 159 e, limitatamente al verso in S. ERIZZO, *Discorso [...] sopra le medaglie de gli antichi*, Venezia 1568 (seconda edizione accresciuta), p. 418.

THE PAPAL MEDALS OF SANTA MARIA MAGGIORE, 1605-1741

Steven F. Ostrow

It is safe to say that no building in early modern Rome was depicted on papal medals with greater frequency than new St. Peter's, as evidenced by the 2007 exhibition, «*Tu es Petrus*». *Il tempio di Pietro nelle medaglie dei papi*¹. From Caradosso's foundation medal of 1506 through that of Ferdinando Hamerani of 1783 commemorating the completion of the Vatican Sacristy, one can closely follow the building and decoration of the Petrine basilica and its piazza from the beginning of the Cinquecento through the end of the Settecento. St. Peter's, of course, was not the only major church of Rome to be depicted on papal medals. My focus, Santa Maria Maggiore, the most important Marian basilica in the papal capital and the first of the city's great basilicas to be built by a pope, was also represented on *annuali* and foundation medals issued by the papal Mint, in number more than any other Roman church except for St. Peter's². As instruments of papal propaganda, like all papal medals, those featuring Santa Maria Maggiore advertised and celebrated the most important additions to and restorations of the basilica, carried out by the popes during the sixteenth, seventeenth, and eighteenth centuries. My goal in this paper is to present an overview of the medals featuring the Liberian basilica produced between 1605 and 1741, exploring the way a number of medallists conceptualized and articulated the basilica's architecture – in the process of being constructed, as built, and as imagined – and, along the way, to reconsider the attributions of two of the medals and offer comments on the portrait on one of their obverses.

The Medals of Paul V

The development and enrichment of Santa Maria Maggiore in the last decades of the Cinquecento is marked by the addition of a new portico created by Gregory XIII, and by Sixtus V's two major contributions: the Cappella Sistina, erected to enshrine the relics of the Presepio and to house his tomb and that of his predecessor and promoter Pius V, and the obelisk taken from the Mausoleum of Augustus, which the Peretti pope erected behind the basilica's apse. Curiously, although both Gregory and Sixtus celebrated many of their projects with medals, neither the portico nor the chapel or obelisk was commemorated with an independent medal³. In the early seventeenth century Paul V Borghese would act very differently.

As is well known, with the election of Paul V in 1605, papal medals assumed unprecedented importance, as he initiated a much wider and more systematic production of medals than in previous papacies⁴. Paul was a builder pope, completing the nave and façade of St. Peter's, and creating the *Confessio* at the high altar; expanding and embellishing the Palazzo del Quirinale; erecting several major fountains; constructing a new port at Fano; and, like Sixtus V, enriching Santa Maria Maggiore by the addition of a colossal papal chapel and, as a counterpart to the obelisk Sixtus placed behind the basilica's apse, transporting the sole remaining column from the Basilica of Constantine and re-erecting it – with a statue of the Virgin at its summit – at the center of the piazza before the basilica's façade. Among all of his architectural projects, the chapel and column at Santa Maria Maggiore stand out as perhaps his most significant ones – their importance indicated by the number of medals issued during his papacy featuring them: five in all, equal to the number of medals for St. Peter's, and two more than those for the Quirinal. And it is with Paul V that the architecture of Santa Maria Maggiore took center stage in medallic art.

The Cappella Paolina at Santa Maria Maggiore was one of Paul V's most ambitious and expensive undertakings⁵. Built by Flaminio Ponzio to house the basilica's miraculous icon of the Virgin and the tombs of Paul and his predecessor, Clement VIII, it was closely modeled on Sixtus V's burial chapel across the nave, as a towering, domed structure on a Greek-cross plan. Begun in August 1605, just weeks after the pope's election, by the middle of 1606 the chapel had reached the height of the cupola, and by 1611 the dome and all of the exterior structure was finished. In January of 1613 the icon of the Virgin was installed at the center of its high altar, and by mid-1615 final payments for its decorations were issued.

The laying of the chapel's foundation stone was performed twice, on 9 August 1605 and then again on 24 September. An *avviso*, recording the second ceremony, reports that:

Our Lord [Paul V] wanted to go on Saturday to lay another stone in the foundations of Santa Maria Maggiore, but because he felt a bit ill he did not want to go, but he sent Patriarch [Fabio] Biondo, who led a procession there with the clergy and they placed [in the foundations] gold and silver medals with the portrait of His Holiness on one side and on the other the elevation of the said chapel with the inscription⁶.

That foundation medal (Fig. 1) features a tall, two-storied, more-or-less rectangular chapel, freestanding, supporting a high drum and cross-topped dome⁷. The lower story, taller than the other, is articulated by Corinthian columns, with the outermost of its five bays slightly stepped back and the second story surmounted by a balustrade. The architecture is boldly modeled, with great attention paid

to detail, the isolated structure filling the medallic field from lower to upper fillet, the cross extending into the inscription. The medal is cast, not struck, which was somewhat rare in early Seicento Rome. That Paolo Sanquirico would also cast his 1608 foundation medal for the façade of St. Peter's, as well as his foundation medals for several of Paul's other projects, suggests that the Borghese pope favored casting for foundation medals for his most important works. It is also noteworthy that the medal measures ca 57 mm, exactly the same size as Sanquirico's St. Peter's medal and Caradosso's St. Peter's medal of 1506⁸. Clearly Paul and his medallist wanted to make a statement with this medal, proclaiming the importance of the Cappella Paolina.

Who that medallist was has been much debated. Ridolfino Venuti, followed by Edoardo Martinori, cited signed examples of this medal, reading the signature, respectively, as «AMB. B» and «AMB. BO»⁹. In their considerations of the medal, Lauren Jacobi and Walter Miselli interpreted these purported signatures as referring to 'Ambrogio Bosio'¹⁰; however, no medallist by this name is known. Others have contended that examples of this medal are signed with the monogram «H.B.», some interpreting this as 'Ercole Bassiano'¹¹; but again, no medallist with this name is known. Ingrid Weber, instead, catalogued the medal as being by an «unknown artist» and Nathan T. Whitman and John L. Varriano stated that «the identity of the craftsman remains a mystery»¹². There can be no doubt, however, about who made the medal. The signature actually reads «AMB. B. SC», an abbreviated form of Ambrogio Bonvicino Sc[ultore], and a document of payment in the Archivio di Stato, dated 15 October 1605, records a payment of 80 *scudi* «to master Ambrogio Bonvicino sculptor [...], on account, for the silver and metal [*i.e.*, bronze] medals to be placed in the foundations of the building of the chapel that is being erected in the church of Santa Maria Maggiore»¹³. The medal is thus clearly the work of the Milanese sculptor who was among Paul V's favorites, executing stuccoes and marbles in the Cappella Paolina, and who also frequently collaborated with founders¹⁴. This is Bonvicino's only medal that we know, but both the portrait of Paul and the depiction of the chapel demonstrate that he was an extremely capable 'medallist'.

In 1606 Paul V selected his chapel as the subject for his *annuale* – the medal that commemorates the most important event of the year (Fig. 2). The medallist in this case was Giorgio di Antonio Rancetti (1537 [?]-1610), a Florentine goldsmith and medallist, who had worked for the Medici, and then in Rome served as engraver at the papal Mint until 1610. The medal was issued in Paul's second regnal year, but most examples I have come across are inscribed «A[nno] IV», suggesting that we are dealing with a «mule» or, more probably, that the medal was reissued in 1608¹⁵. Struck, rather than being cast, and measuring 32 mm – smaller, in other words, than the foundation medal – this intriguing work

presents the Cappella Paolina much as on the foundation medal, as an isolated building, five bays wide, with the three central bays projecting forward. What is striking about Rancetti's medal, though, is the depiction of the chapel being built, the only such example, according to Whitman and Varriano, of a papal medal featuring a building in the actual process of construction. As will become evident, however, it is not in fact the *only* such medal; it is one of two examples, but this makes it no less remarkable. And equally worthy of attention is Rancetti's inclusion of *muratori* at the top of the chapel, three men, one on a ladder and another on a scaffold, working on the chapel's walls (Fig. 5). According to Varriano, this is the first architectural medal to include figures as '*staffage*', something that would become common in later seventeenth-century papal medals¹⁶. But these *muratori* are not merely *staffage*; they are central to the medal's *concetto*, serving as vivid testimony to the painstaking manual construction of the pope's chapel.

In the same year that Rancetti made his medal with the chapel under construction, another, very similar, medal was produced by the little-known Leonardo Benvenuti (Fig. 3)¹⁷. Dated 1606, it presents the chapel, as Rancetti's medal had, in the process of being built, and includes the very same reverse inscription: «COMPLEAT · GLORIA · MARIAE · DOMVM – · ISTAM ·». But it is not the same medal as Rancetti's, as Whitman and Varriano thought, and it is not the work of 'Leone Bonaventura', as they also asserted, or of 'Leonardo Benventuri' as Weber claimed¹⁸. Benvenuti's signature below the bust on the obverse proves otherwise. And for as much as his chapel resembles Rancetti's, it is slightly taller, especially in the second story, and the articulation of its walls is more detailed. In addition, instead of Rancetti's three *muratori*, Benvenuti's medal shows five men at work, with scaffolds projecting from the sides of the chapel.

As to why Paul would want one, not to say two medals produced showing his chapel under construction, one can only speculate. Whitman and Varriano may be right in suggesting that the eagerness of the pope to see the structure completed is probably reflected in Rancetti's medal¹⁹. But equally plausible is that the two medals were intended to mark and commemorate the very process of construction of a building that was of paramount importance to the pope, and the unprecedented depiction of the chapel as unfinished and in the midst of being built would only increase a sense of expectation for the project's completion among those Romans and others who were fortunate to receive the medals.

Paul's annual medal of 1612 again featured the Cappella Paolina, but this time as it was completed the previous year (Fig. 4). The medallist was the Milanese Giacomo Antonio Moro (ca 1575-1624), who succeeded Rancetti as Master of the papal Mint in 1610²⁰. Like Rancetti and Benvenuti, Moro floats the

isolated image of the chapel on the medal's surface, but extends the base of the building to the edge of the beaded border, creating a full exergue in which the date of 1612 is written. Compared to all three previous depictions of the chapel, Moro's appears wider, the first story seeming to have seven, rather than five, bays, and now the second story is equal in height to the ground floor and the drum is squatter. Whitman and Varriano argue that Moro, a «master of stable design», emphasized the lower story in order to give a greater effect of stability and a more pyramidal appearance that better fills the medal's surface²¹. I would argue, however, that what Moro did was sacrifice plasticity for visual information, flattening and widening the image of the chapel so as to provide more room in which to render the chapel's exterior with its tabernacle niches filled with sculpture and the three coats-of arms at the top of the central bay, above the framed inscription panel. The result is an image of the chapel with a ground story much wider and a dome more hemispherical than was built, but which, if lacking the sense of projecting and receding masses of the other medals, is richer in detail.

Paul's other major contribution to Santa Maria Maggiore, as noted above, was erecting the Column of the Virgin at the center of the piazza in front of the basilica, an engineering feat overseen by Carlo Maderno, which was carried out between 1613 and 1614²². Moro produced two medals to commemorate the column. The first is very rare, although both Alfonso Chacón and Filippo Buonanni illustrate it, and it is Chacón's engraving that is illustrated here (Fig. 6)²³. Dated 1613, it shows the column, supporting Guillaume Berthelot's statue of the Virgin and Child, isolated on the medal's surface. The inscription «FVNDA · NOS – · IN · PACE ·» («establish us in peace»), is drawn from the venerable Latin hymn sung as part of the liturgy for Marian feasts, which underscores the Virgin's role as Mother of the Prince of Peace – the essential message Paul intended the monument to communicate. In the second medal (Figs. 7 and 9), the *annuale* of 1614, Moro represented the Marian column at the center of the field, spanning the entire height of the medallic surface²⁴. Behind the column is the façade of Santa Maria Maggiore with Gregory XIII's portico, the new canon's palace constructed by Paul V at the right, the Medieval *campanili*, and the domes of the Cappella Paolina and Cappella Sistina at left and right, respectively. As a comparison with a print by Giacomo Lauro of 1618 shows (Fig. 8), Moro's rendering of the basilica's architecture is accurate and nuanced, while giving pride of place to the column. And his effective use of relief, higher for the column and lower for the basilica, together with the discrepancy of scale between them, further emphasize the importance of the column and successfully convey its placement in front of the basilica.

During the papacies of Gregory XV, Urban VIII, Innocent X, and Alexander VII, no papal medals were dedicated to Santa Maria Maggiore, as none of these popes focused their patronage on the basilica. But during the pontificate of Clement IX Rospigliosi (1667-69), Santa Maria Maggiore once again became the subject of a medal, one of the most spectacular examples produced in the seventeenth century.

Giulio Rospigliosi had a long relationship with the basilica, beginning in 1636 when he was appointed as one of its canons. Soon after his election as pope in 1667, Clement IX conceived the idea of replacing the old apse of Santa Maria Maggiore with a monumental tribune to house his own tomb and that of his predecessor Alexander VII. And in August of 1669, the pope's plan was made public²⁵. To carry out the project Clement IX turned to his old friend Gian Lorenzo Bernini, who produced, among other drawings and a model, a definitive design, formerly in the archive of Santa Maria Maggiore (Fig. 10)²⁶. He conceived the tribune as a broad, semi-circular structure, bridging the Cappella Sistina and Cappella Paolina, with a portico, surrounded by Corinthian columns, an attic story, articulated by pilasters and topped by a balustrade and statues, and an imposing flight of stairs arranged in concentric fashion around the convex curve of the portico. From an *avviso* dated 7 September 1669 we learn that:

Work has commenced on the building of the new tribune in Santa Maria Maggiore, which will be entirely adorned with colored stones, and outside with porticoes with colonnades to match the two superb chapels made there by Sixtus V and Paul V²⁷.

And as the Modenese ambassador wrote in a dispatch three weeks later, on 28 September:

Tuesday morning Cardinal [Giacomo] Rospigliosi, with pontifical ceremonies, laid the first stone with three medals of gilded bronze in the foundations for the erection of the [...] new tribune of Santa Maria Maggiore²⁸.

The foundation medal to which the dispatch refers is well known (Fig. 11)²⁹. Cast, rather than struck, it measures an impressive 75 mm in diameter. It depicts the apse end of the basilica with the two-story tribune spanning and extending out from the Sistine and Pauline Chapels, with a grand staircase cascading out to a series of bollards. As a comparison between Bernini's drawing and the medal makes clear, the former clearly served as the model for the latter, with virtually every detail, and the same point of view, translated from the drawing into medallion form. The medal is a virtuoso performance of casting, with a rugged and almost spontaneous handling of form, what Whitman and Varriano described as «the medallion equivalent to a brilliant wash drawing»³⁰. But for all of the attention paid to rendering the architectural details, the forms are suggested more than they are defined. The curving

foreground establishes a somewhat low viewpoint, accentuating the monumentality of the basilica, and the inclusion of billowing clouds in the sky above the building adds to the overall pictorial effect.

As to the author of this medal, scholars have put forward two possibilities. Fritz Dworschak, who suggested that it was based on a Bernini design, first attributed it to Gioacchino Francesco Travani, an engraver at the papal Mint from 1655 until 1674³¹. Whitman and Varriano, Leonard Opdycke, Silvana Balbi de Caro, John Graham Pollard, and Giancarlo Alteri, among others, all repeated this attribution³². Luigi Michelini Tocci and Sebastiano Roberto, however, attributed the medal to Gaspare Morone, who served as chief engraver to the papal Mint from 1640 until his death in 1669³³. However, neither Travani nor Morone can be identified as the medallist. Circumstantial evidence, the formal character of the obverse portrait, and an often-ignored document unequivocally point to Girolamo Lucenti as the medal's author.

I begin with the circumstantial evidence. Girolamo Lucenti (1627-98), the son of the founder Ambrogio, was an accomplished sculptor, bronze caster, and medallist, very closely allied with Bernini. He was, significantly, a favorite of Rospigliosi, who, as a cardinal in 1659, recommended Lucenti to execute the monumental bronze statue of Philip IV of Spain to adorn the portico of Santa Maria Maggiore³⁴. And once Rospigliosi was elected pope, Lucenti continued to enjoy his favor. It thus makes sense that when he was looking for a sculptor-medallist to design and execute the foundation medal for his tribune, Clement would have turned to Lucenti.

As to the obverse portrait, it should be noted that two versions of the medal are known, each with the same reverse, but with different portraits: one with Clement wearing the tiara and *piviale*, the other wearing the *camauro*, *mozzetta*, and *stola*. It is on the second version (Fig. 12) I wish to focus. Lucenti and Bernini, as just mentioned, were close collaborators, and it was their collaboration that produced the statue of Philip IV for Santa Maria Maggiore. In designing and making the statue, Lucenti did not merely serve as Bernini's technical assistant as bronze caster; rather, he translated and interpreted Bernini's initial drawings into three dimensions, and can rightly be called the statue's author. The same holds true, I would argue, for the forceful portrait bust of Clement IX in the Detroit Institute of Arts (Figs. 14 and 15), which has convincingly been attributed to Lucenti by Olga Raggio, H. Lee Bimm, and Alan Phipps Darr³⁵. Like the statue, the bust may have been based on a Bernini drawing, but it should be considered primarily as the work of Lucenti.

The close correspondence between the bust portrait and that on the medal argues strongly for Lucenti's authorship of the latter. The set and angle of the head and bust, the treatment of the planes of the face and *camauro*, the swell of the lower cheek adjoining the beard, and many other details are remarkably

similar. And an even closer resemblance exists between the medal's portrait and that on the gilt bronze medallion of Clement IX in the Fogg Museum of Art at Harvard University (Fig. 13), convincingly attributed to Lucenti, which may also have been based on a Bernini design³⁶. The two portraits are remarkably similar, conceptually and technically, especially in the massing of forms and the treatment of surfaces – «from the polishing to the cleaning, from the satin-like finish to the stippling», as observed by Maurizio Fagiolo dell'Arco³⁷. The close relationship between medal and medallion strongly suggests that they are by the same hand.

The document, referred to above, has been largely ignored, despite the fact that it has been known for over three decades. It was cited (but not transcribed) for the first time by H. Lee Bimm in an article of 1974, and then anew by Marc Worsdale in 1981. Alessandra Anselmi transcribed it in full in a publication of 2001 and Sebastiano Roberto republished it in 2004. Dated 11 June 1670, it orders a payment of 74 *scudi* and 40 *baiocchi*:

to signore Girolamo Lucenti, engraver of the Mint [...] which is being paid in balance of an account for various large bronze papal medals with the portrait of Clement IX, of Holy Memory, and on the other side the structure of Santa Maria Maggiore, made by him [i.e., Lucenti] on the order of Clement IX of Holy Memory³⁸.

The document leaves no question, then, as to what medals are being paid for, who ordered them, or who executed them.

Given the evidence of the payment document, Clement IX's patronage of Lucenti, and the portrait's close connection to the Detroit bust and Fogg medallion, we can be certain that Lucenti, who in 1669 replaced Morone as chief «incisore delle stampe della Zecca e medaglie pontificie» was responsible for the Santa Maria Maggiore medal. And just as his depiction of the basilica was based on the Bernini drawing, so may a Bernini design lay behind his obverse portrait of the pope.

Returning to the tribune project at Santa Maria Maggiore, in December of 1669, less than two months after the foundation stone was laid, Clement IX died, and with him Bernini's grand design met its demise. In April of 1670 Emilio Altieri was elected Pope Clement X, and he immediately removed Bernini from the project, replacing him with Carlo Rainaldi, who constructed the apse we see today. Rainaldi's scheme, completed in 1673, is more conservative than Bernini's. A straight, two-story, pilastered façade now bridges the two papal chapels, and instead of a great colonnaded portico there is a one-story apse. The number of statues crowning the structure was also reduced, and the ascent of the unified staircase was split into two flights. Rainaldi's revised project served as the subject for Clement X's *annuale* of 1672, a smaller, struck medal once again designed by Lucenti, who signed the obverse

with his recently acquired title, «EQVES» (Fig. 16)³⁹. And it is interesting to observe that in contrast to Lucenti's bold, sculptural rendering of Bernini's project on Clement IX's medal, on that of Clement X, aside from the fact that it was struck rather than cast, Lucenti produced a much flatter depiction of the architecture that corresponds to the more restrained design by Rainaldi.

Another, very similar, annual medal was also produced in 1672 by Travani, who instead of depicting the pope wearing the *camuaro*, *mozzetta*, and *stola*, represented the pope wearing the *tiregno* and *piviale*. The reverses of the two medals are, however, very closely related, but important differences exist. On Travani's medal (Fig. 17) the inscription reads «IPSE · FVNDAV – IT · EAM · – ALTISSIMVS», with the words separated by stars, in reference to the Altieri coat-of-arms; on the Lucenti medal the inscription is a pithy three-words, «DEVS – FVNDAVIT – EAM». The additional words forced Travani to superimpose the lower corners of the building on the inscription. Travani also altered the *scalinata*, extending it laterally below the papal chapels, and added stippling in the exergue around the date. In Travani's medal the statue of the Virgin and Child atop Paul V's Column monument is more prominent, rising between the twin chapels almost to the height of the top of the domes. And Travani's close attention to architectural detail contrasts with Lucenti's more summary and yet more plastic treatment. This is to say that, contrary to what has been claimed by Timothy Clifford and others, they are not identical medals⁴⁰.

In 1676, Travani's reverse design – or a very close version of it – reappeared on a medal of Innocent XI by Giovanni Battista Guglielmada (fl. 1660-89), which only once before has been cited in the literature (Fig. 18)⁴¹. Approximately 4 mm wider than Travani's medal, it nevertheless reproduces his version of the apse façade, with the same treatment as the *scalinata* and with the statue of the Virgin rising similarly high between the domes. The inscription, however, was modified, now reading: «SAC · BAS · – S · MARIAE – MAIORIS». Why Innocent XI would have issued this medal is a mystery, as Rainaldi's apse was finished three years before he was elected pope, and he played no part in the project.

The Travani-Guglielmada reverse design appeared once again, along with the same (latter) inscription, on an undated medal of Clement XI attributed to Ermenegildo Hamerani (1683-1744), who succeeded his father, Giovanni, as engraver at the papal Mint in 1704/5 (Fig. 19)⁴². But whereas Innocent XI was not engaged with the restoration or embellishment of Santa Maria Maggiore, Clement XI was. Between 1711 and 1719 the Albani pope paid for repairs to the basilica's decaying coffered ceiling, and between 1709 and 1712 Clement also oversaw the restoration of the basilica's late sixteenth-century portico, with the addition of new *cancelli* designed by Carlo Fontana⁴³. Clement was not involved, however,

with the basilica's apse, and thus it is surprising that he would have commemorated his restorations of the basilica with a medal that showed Rainaldi's project from the 1670's. Throughout his papacy Clement issued numerous medals featuring his architectural projects, including the Porto di Ripetta, Palazzo dell'Annona, Cappella Albani, Ospizio di San Michele complex, and the port and aqueduct of Civitavecchia. It thus remains unclear why he failed to commission a medal that featured the portico and *cancelli* of Santa Maria Maggiore. If we are left to ponder this question, when viewed side-by-side, the medals of Lucenti, Travani, Guglielmada, and Hamerani, although remarkably consistent, nevertheless reveal the superior craftsmanship of Lucenti's rendering of the basilica and the decreasing quality of Travani's model in the subsequent examples.

The Eighteenth Century

During the eighteenth century, as far as I am aware, only one papal medal featuring Santa Maria Maggiore was produced: Benedict XIV's annual medal of 1741, the work of Ermenegildo and Ottone Hamerani, which celebrates, in anticipation, Benedict's new, monumental façade, which was completed by Ferdinando Fuga in 1743 (Fig. 20)⁴⁴. It was coined in the same year that Gregory XIII's old portico – with Carlo Fontana's *cancelli* – was torn down and the construction of the new portico was begun, and was no doubt based on a drawing provided by Fuga, very likely one in the Gabinetto nazionale delle Stampe in Rome (Figs. 21 and 22), which it closely follows⁴⁵. It is both an odd and intriguing medal. It presents the entire façade of Santa Maria Maggiore, with the canons' palace built by Paul V at the right and the matching canons' palace (completed in 1721) at left bridged by Fuga's portico and benediction loggia, through which, at the center, we glimpse the great *rosone*. But for all of its detail and faithfulness to Fuga's design, it is a lifeless, almost schematic, medallic image, lacking any sense of monumentality or spatial depth. And the flat, uninspired architecture is hardly enlivened by the suggestion of a landscape before the façade, with the Capitoline she-wolf with Romulus and Remus, the emblem of the Hamerani workshop, at the bottom. It is also strange that the towering campanile, which rises above the basilica, has been left out. But despite these shortcomings, the medal of Benedict XIV occupies a notable place in the early modern medallic history of Santa Maria Maggiore.

Conclusion

As I have endeavored to demonstrate in this essay, the medals produced during the seventeenth and eighteenth centuries featuring Santa Maria Maggiore document and commemorate some of the most

important additions to one of Rome's most venerable churches. At the same time, as Lucia Simonato has written, they exemplify the ways medals served as «a conscious language of papal self-representation» – as eloquent visual propaganda to communicate the popes' munificence and devotion to the Liberian basilica⁴⁶. But for as much as they survive as vital historical documents of papal patronage and propaganda, not to mention of Roman architecture of the Sei- and Settecento, they should also be seen, especially in the case of those by Bonvicino, Moro, and Lucenti, as works of exceptional artistic quality and very refined craftsmanship.

Captions Ostrow:

Fig. 1. AMBROGIO BONVICINO, *Paul V and Cappella Paolina*, foundation medal, reverse, bronze, cast, 56.5 mm, 1605. Brunswick (Maine), Bowdoin College Museum of Art, gift of Amanda Marchesa Molinari (Photo: Bowdoin College Museum of Art)

Fig. 2. GIORGIO DI ANTONIO RANCETTI, *Paul V and Cappella Paolina in Construction*, annual medal, reverse, silver, struck, 32 mm, 1606. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. no. 7121 (Photo: Giandonato Tartarelli, SNS. Courtesy of the Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 3. LEONARDO BENVENUTI, *Paul V and Cappella Paolina in Construction*, medal, reverse, silver, struck, 32 mm, 1606. München, Staatliche Münzsammlung (Photo: Nicolai Kästner)

Fig. 4. GIACOMO ANTONIO MORO, *Paul V and Cappella Paolina*, annual medal, reverse, silver, struck, 37 mm, 1612. München, Staatliche Münzsammlung (Photo: Nicolai Kästner)

Fig. 5. GIORGIO DI ANTONIO RANCETTI, *Paul V and Cappella Paolina in Construction*, annual medal, reverse, detail, silver, struck, 32 mm, 1606. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. no. 7121 (Photo: Giandonato Tartarelli, SNS. Courtesy of the Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 6. GIACOMO ANTONIO MORO, *Column of the Virgin*, medal of Paul V, reverse, 1613. From A. CHACÓN, *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum*, 4 voll., Romae 1677, IV, p. 397, detail (Photo: Author)

Fig. 7. GIACOMO ANTONIO MORO, *Paul V and Column of the Virgin Before Santa Maria Maggiore*, annual medal, reverse, silver, struck, 38.5 mm, 1614. München, Staatliche Münzsammlung (Photo: Nicolai Kästner)

Fig. 8. GIACOMO LAURO, *Santa Maria Maggiore*, engraving, 501 x 640 mm, 1613. Private collection

(Photo: Author)

Fig. 9. GIACOMO ANTONIO MORO, *Paul V and Column of the Virgin Before Santa Maria Maggiore*, annual medal, reverse, detail, silver, struck, 38.5 mm, 1614. München, Staatliche Münzsammlung (Photo: Nicolai Kästner)

Fig. 10. GIAN LORENZO BERNINI (and workshop?), *Design for the Tribune of Santa Maria Maggiore*, drawing, pen and ink, ca 1668. From S. FRASCHETTI, *Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milano 1900, p. 381 (Photo: Author)

Fig. 11. GIROLAMO LUCENTI, *Clement IX and Project for the Tribune of Santa Maria Maggiore*, medal, reverse, bronze, cast, 75 mm, 1669. Brunswick (Maine), Bowdoin College Museum of Art, inv. no. 1966.113.67, gift of Amanda Marchesa Molinari (Photo: Bowdoin College Museum of Art)

Fig. 12. GIROLAMO LUCENTI, *Clement IX and Project for the Tribune of Santa Maria Maggiore*, medal, obverse, bronze, cast, 75 mm, 1669. München, Staatliche Münzsammlung (Photo: Nicolai Kästner)

Fig. 13. GIROLAMO LUCENTI, *Clement IX*, medallion, gilded bronze, cast, 308 mm, 1669 (?). Cambridge (Massachusetts), Harvard Art Museums, Fogg Museum (Photo: Courtesy of the Harvard Art Museums)

Fig. 14. GIROLAMO LUCENTI, *Clement IX and Project for the Tribune of Santa Maria Maggiore*, medal, obverse, detail, bronze, cast, 75 mm, 1669. München, Staatliche Münzsammlung (Photo: Nicolai Kästner)

Fig. 15. GIROLAMO LUCENTI, *Clement IX*, bust, bronze, cast, 1669 (?). Detroit (Michigan), Detroit Institute of Arts (Photo: Courtesy of the Detroit Institute of Arts)

Fig. 16. GIROLAMO LUCENTI, *Clement X and Tribune of Santa Maria Maggiore*, annual medal, reverse, bronze, struck, 35.5 mm, 1672. München, Staatliche Münzsammlung (Photo: Nicolai Kästner)

Fig. 17. GIOACCHINO FRANCESCO TRAVANI, *Clement X and Tribune of Santa Maria Maggiore*, annual medal, reverse, gilded bronze, struck, 34 mm, 1672. Private collection (Photo: Author)

Fig. 18. GIOVANNI BATTISTA GUGLIELMADA, *Innocent XI and Tribune of Santa Maria Maggiore*, medal, reverse, bronze, struck, 38 mm, 1676. Private collection (Photo: Author)

Fig. 19. ERMENEGILDO HAMERANI (attrib.), *Clement XI and Tribune of Santa Maria Maggiore*, medal, reverse, bronze, struck, 37.5 mm, after 1704/5. München, Staatliche Münzsammlung (Photo: Nicolai Kästner)

Fig. 20. ERMENEGILDO and OTTONE HAMERANI, *Benedict XIV and Façade of Santa Maria Maggiore*, annual medal, reverse, bronze, struck, 32 mm, 1741. München, Staatliche Münzsammlung (Photo: Nicolai Kästner)

Fig. 21. ERMENEGILDO and OTTONE HAMERANI, *Benedict XIV and Façade of Santa Maria Maggiore*, annual medal, reverse, detail, bronze, struck, 32 mm, 1741. München, Staatliche Münzsammlung (Photo: Nicolai Kästner)

Fig. 22. FERDINANDO FUGA, *Design for the Façade of Santa Maria Maggiore*, 601 x 881 mm, pen and ink, ink wash, and traces of black chalk, 1741. Roma, Gabinetto nazionale delle Stampe, inv. no F.N. 13861 (Photo: Courtesy of the Ministero per i Beni e le Attività Culturali)

I wish to express my gratitude to Lucia Simonato for her scholarly insights and suggestions; and to my wife, Noriko Gamblin, for her editorial expertise.

¹ «*Tu es Petrus*». *Il tempio di Pietro nelle medaglie dei papi*, Catalogo della mostra (Roma), a cura di G. Alteri e M. Palazzetti, Città del Vaticano 2007.

² In contrast to the medals featuring St. Peter's, those representing Santa Maria Maggiore have not been the focus of serious and sustained study, although a few publications have given them some consideration. T. CONDORELLI published a short article, *La Basilica Liberiana attraverso le medaglie pontificie*, «L'Illustrazione Vaticana», 2, 1931, 8, pp. 31-7, in which he discussed eighteen medals, spanning the late sixteenth to the twentieth century, featuring the basilica. But in addition to offering no engagement with the obverse portraits or reverse architectural images, CONDORELLI overlooked several key medals and misidentified another. Similarly, I. WEBER, in *Bauten Roms auf Münzen und Medaillen*, München 1973, pp. 204-11, cat. nos. 329-39, presented eleven Santa Maria Maggiore medals, but she too offered little in the way of analysis, omitted a number of the most important examples, and misattributed others. N.T. WHITMAN and J.L. VARRIANO, in their important catalogue, *Roma Resurgens. Papal Medals from the Age of the Baroque*, Ann Arbor 1983, pp. 57-60, 125-6, 137, cat. nos. 38-41, 108a-b, 120, included only seven Santa Maria Maggiore medals, again passing over key examples. In one of the most probing and focused publications, an article entitled *Medals and Roman Projects of Pope Paul V*, «The Medal», 40, 2002, pp. 3-17, L. JACOBI discussed the five medals commemorating the Borghese pope's projects at Santa Maria Maggiore, but she misattributed (as had Whitman and Varriano) one of the most important medals, and had nothing to say about two others. However, most of the medals discussed here have been catalogued by Walter Miselli and Adolfo Modesti; see W. MISELLI, *Il papato dal 1700 al 1730 attraverso le medaglie*, Torino 1997, 126, no. 131; ID., *Il papato dal 1669 al 1700 attraverso le medaglie*, Pavia 2001, pp. 35-6, 104, nos. 32, 33, 99; and ID., *Il papato dal 1605 al 1669 attraverso le medaglie*, Pavia 2003, pp. 20, 32, 51, 55, 63, 709, nos. 11, 26, 52, 58, 67, 709; and A. MODESTI, *Corpus numismatum omnium Romanorum Pontificum*, 4 voll., Roma 2002-2006, IV, pp. 454-5, 458-63, 516-7 (nos. 1038. 1040-2, 1071); ID., *La medaglia 'annuale' dei romani pontefici. I. Da Giulio III (1550-1555) a Clemente XIII (1758-1769)*, Roma 2007, pp. 131-2, 139, 141, 336, nos. 70-1, 78, 80, 219.

³ On the Cappella Sistina, see S.F. OSTROW, *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome: The Sistine and Pauline Chapel in Santa Maria Maggiore*, Cambridge-New York 1996, pp. 5-117, with additional bibliography. Although no Sistine medal was issued featuring the papal chapel that Sixtus V constructed at Santa Maria Maggiore, a medal of 1587 by

Domenico Poggini celebrated Sistine Rome with an emblematic rendering of Sixtus's network of roads linking the major shrines of the city, with Santa Maria Maggiore (in the form of the Virgin holding the Christ Child) at the center of the plan. In addition, among sixteen designs for reverses of Sistine medals attributed to Poggini, which sold at auction at Christie's in New York in 1995, is one featuring the elevation of the Cappella Sistina, which testifies to the fact that either Sixtus thought about commemorating his chapel in medallic form or Poggini independently designed such a medal.

⁴ J.L. VARRIANO, *Alexander VII, Bernini, and the Baroque Papal Medal*, in *Italian Medals*, ed. by J.G. Pollard, Washington, D.C. 1987 (Studies in the History of Art, 21), p. 249, and J. MONTAGU, *Gold, Silver and Bronze. Medal Sculpture of the Roman Baroque*, Princeton 1996, p. 74.

⁵ On the Cappella Paolina, see OSTROW, *Art and Spirituality*, pp. 118-251, with additional bibliography.

⁶ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (hereafter BAV), Urb. Lat. 1073, c. 521: «Voleva nostro signore sabato andar a buttar un'altra pietra nelli fondamenti di Santa Maria Maggiore, ma perché si sentiva un poco risentito non volse andare, ma vi mandò il patriarca Biondo, che vi fece anco una processione di quel clero et si buttarono anco medaglie d'oro et di argento con l'effigie di sua beatitudine da una banda et dall'altra il modello et il rovescio della sudetta capella con l'iscrizione» (quoted in J.A.F. ORBAAN, *Documenti sul Barocco in Roma*, Roma 1920, p. 62).

⁷ See WEBER, *Bauten Roms*, p. 208, cat. no. 334, WHITMAN, VARRIANO, *Roma Resurgens*, p. 57, cat. no. 38, MISELLI, *Il papato dal 1605 al 1669*, p. 20, no. 11, and MODESTI, *Corpus*, IV, pp. 454-5, no. 1038, all with earlier bibliography.

⁸ According to MISELLI, *Il papato dal 1605 al 1669*, p. 20, no. 11, the size of the medal varies between 55 and 58 mm. WHITMAN, VARRIANO, *Roma Resurgens*, pp. 52-3, noted the correspondence between Sanquirico's St. Peter's medal and that of Caradosso. Further on Sanquirico as a medallist, see S.F. OSTROW, *Paolo Sanquirico: a Forgotten Virtuoso of Seicento Rome*, «Storia dell'arte», 92, 1998, pp. 30-3.

⁹ R. VENUTI, *Numismata Romanorum Pontificum praestentiora a Martino V ad Benedictum XIV*, Romae 1744, p. 207, cat. no. 3; E. MARTINORI, *Annali della Zecca di Roma. Serie papale*, 13, Roma 1919, p. 114 note 4.

¹⁰ JACOBI, *Medals and Roman Projects*, p. 11 and MISELLI, *Il papato dal 1606 al 1669*, p. 20, no. 11.

¹¹ This is the claim, for example, of the anonymous author of the entry on the medal in the on-line sales catalogue of Christie's: see <<http://christies.com?LotFinder>>, Lot 689, Sale 1203 (21.06.2011).

¹² WEBER, *Bauten Roms*, p. 208; WHITMAN, VARRIANO, *Roma Resurgens*, p. 57. A.S. NORRIS, I. WEBER, *Medals and Plaquettes from the Molinari Collection at Bowdoin College*, Brunswick (Maine), 1976, p. 43, cat. no. 132, similarly catalogued the medal as «Roman School-Unattributed».

¹³ Roma, Archivio di Stato (hereafter ASR), Camerale I, Fabbriche, b. 1539, c. 6: «A m[aest]ro Ambrogio Bonvicino scultore devo dare a di 15 di ottobre sc. ottanta di m[one]ta a conto delle medaglie d'argento e metallo per mettere nelli fondamenti della fab[b]rica della Cap[p]ella che si fa nella chiesa di S[anta] M[aria] Maggiore» (quoted in K. SCHWAGER, *Die architektonische Erneuerung von Santa Maria Maggiore unter Paul V. Bauprogramm, Baugeschichte, Baugestalt und ihre Voraussetzungen*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 20, 1983, p. 265 note 131). After I made my identification of Bonvicino as the medallist, I became aware that Modesti had done so earlier; see MODESTI, *Corpus*, IV, p. 454, no. 1038, who cites a similar payment in ASR, Camerale I, Fabbriche, b. 1540, c. 8v (anno 1606).

¹⁴ On Bonvicino, see E. DURINI, *Ambrogio Bonvicino: per la scultura lombarda dell'ultimo Cinquecento in Roma*, «Arte Lombarda», 3, 1958, pp. 98-104; S. PAPALDO, s.v. *Buonvicino, Ambrogio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 15, Roma 1972, pp. 288-9; S.M. CARDONE, *Ambrogio Bonvicino: contributo allo studio delle origini della scultura barocca a Roma*,

«Alma Roma», 27, 1986, pp. 97-121.

¹⁵ On this medal, see WEBER, *Bauten Roms*, p. 209, cat. no. 336, WHITMAN, VARRIANO, *Roma Resurgens*, p. 58, cat. no. 39, MODESTI, *Corpus*, IV, pp. 458-9 and 462-3, nos. 1040 and 1042, ID., *La medaglia 'annuale'*, p. 131, no. 70, MISELLI, *Il papato dal 1606 al 1669*, p. 32, no. 26 (all with earlier bibliography), and JACOBI, *Medals and Roman Projects*, pp. 11-2, who transcribes (p. 11) a document dated 27 June 1606, first published in F. BARTOLOTTI, *La medaglia annuale dei romani pontefici da Paolo V a Paolo VI. 1605-1667*, Rimini 1967, no. E 606, that refers to «medaglie d'oro centodoi fatte da Giorgio Rancetti per la distributione da farsi questo presente anno 1606». The literature on Rancetti is minimal, but see G.F. HILL, s.v. *Rancetti, Giorgio di Antonio*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, hrsg. von U. Thieme und F. Becker, 28, Leipzig 1934, p. 3; and G. TODERI, F. VANNEL, *Le medaglie italiane del XVI secolo*, Firenze 2000, p. 783. His birth-year is variously given as 1537 or 1550.

¹⁶ VARRIANO, *Alexander VII*, p. 260 note 46.

¹⁷ On this medal, see WEBER, *Bauten Roms*, p. 209, cat. no. 335, JACOBI, *Medals and Roman Projects*, pp. 11-2, MODESTI, *Corpus*, IV, pp. 460-1, no. 1041, ID., *La medaglia 'annuale'*, p. 132, no. 71. On Benvenuti, see the very brief entry by D.T., s.v. *Benvenuti, Leonardo*, in *Allgemeines Künstlerlexikon*, hrsg. von G. Meißner und A. Beyer, 9, Berlin 1994, p. 188.

¹⁸ WEBER, *Bauten Roms*, p. 209, and WHITMAN, VARRIANO, *Roma Resurgens*, p. 58, misread the signature as «LEONA BONVENTURA» and «LEONE BONAVENTURA», respectively.

¹⁹ WHITMAN, VARRIANO, *Roma Resurgens*, p. 59.

²⁰ See WEBER, *Bauten Roms*, pp. 209-10, cat. no. 337, WHITMAN, VARRIANO, *Roma Resurgens*, pp. 58-9, cat. no. 40, MISELLI, *Il papato dal 1606 al 1669*, p. 51, no. 52, and MODESTI, *La medaglia 'annuale'*, p. 139, no. 78, all with earlier bibliography. On Moro, who served as master of the papal Mint from 1610 until his death in 1624, see L. SIMONATO, s.v. *Moro, Giacomo Antonio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 77, 2012, pp. 43-5, with additional bibliography. The example illustrated here gives the regnal year as IX, instead of VIII, when it was first issued. MODESTI, *La medaglia 'annuale'*, p. 139, no. 78 notes that the medal was reissued again in 1613.

²¹ WHITMAN, VARRIANO, *Roma Resurgens*, pp. 58-9.

²² On this project, see S.F. OSTROW, *Paul V, the Column of the Virgin, and the New Pax Romana*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 69, 2010, pp. 352-77.

²³ A. CHACÓN, *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum*, 4 voll., Romae 1630, s.n., post col. 1950 (again in the later edition: *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum*, Romae 1677, IV, p. 397, no. G), and F. BUONANNI, *Numismata Pontificum Romanorum quae a tempore Martini V [...] in lucem prodire*, Romae 1699, 2, p. 505, no. 17, and pp. 518-9.

²⁴ The medal of 1613 is overlooked by WEBER, *Bauten Roms*; WHITMAN, VARRIANO, *Roma Resurgens*; and JACOBI, *Medals and Roman Projects*, but it is listed by MARTINORI, *Annali*, 13, p. 113 and catalogued by MODESTI, *Corpus*, IV, pp. 516-7, no. 1071, and MISELLI, *Il papato dal 1606 al 1669*, p. 55, no. 58. On the medal of 1614, see WEBER, *Bauten Roms*, pp. 205-6, cat. no. 339; WHITMAN, VARRIANO, *Roma Resurgens*, pp. 59-60, cat. no. 41; JACOBI, *Medals and Roman Projects*, p. 12; MISELLI, *Il papato dal 1606 al 1669*, p. 63, no. 67; and MODESTI, *La medaglia 'annuale'*, p. 141, no. 80.

²⁵ On the apse project, see K. ZOLLIKOFER, «Bisogna disegnar' all'occhio». *Berninis Projekt für die Chorseite von Santa Maria Maggiore in Rom*, in *Diletto e maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, hrsg. von C. Göttler, U. Müller Hofstede und K. Zollikofer, Emsdetten 1998, pp. 207-37; A. ANSELMi, *I progetti di Bernini e Rainaldi per l'abside di Santa Maria Maggiore*, «Bollettino d'arte», 117, 2001, pp. 27-78; S. ROBERTO,

Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi. *Arte e architettura a Roma e in Toscana nel Seicento*, Roma 2004, pp. 260-87 (section entitled: *Progetti per la tribuna di Santa Maria Maggiore*).

²⁶ The drawing, now lost, was first published by S. FRASCHETTI, *Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milano 1900, p. 381.

²⁷ BAV, Barb. Lat. 6403, c. 197v: «Si è dato principio alla fabbrica della nuova tribune [sic] in Santa Maria Magg[io]re, che sarà tutta adornata di pietre mischie, e di portici al di fuori con colonnate per aguagliare le due superbe cappelle fatte quivi da Sisto V^o e Paolo V^o». A second avviso, of the same date, reads: «Si è dato principio a far li fondamenti della fabrica, che fa fare s[ua] s[anti]tà alla basilica di Santa Maria Maggiore d'una nuova et magnifica tribuna, che sarà ornata tutta di pietre preziose et lavorate con portico al di fuori sostenuto da colonne corrispondente alla due sontuose cappelle collaterali de' pontefici Sisto V et Paolo V». Both republished in ROBERTO, *Gianlorenzo Bernini*, p. 323.

²⁸ Modena, Archivio di Stato, Cancelleria Ducale: «Martedì mattina il cardinal Rospigliosi con pontificali ceremonie gettò la prima pietra con tre medaglie di bronzo indorato ne' fondamenti per la erectione della [...] nuova tribuna di Santa Maria Maggiore» (quoted in FRASCHETTI, *Il Bernini*, p. 380 note 2).

²⁹ F. DWORSCHAK, *Der Medailleur Gianlorenzo Bernini. Ein Beitrag zur Geschichte der italienischen Barockmedaille*, «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», 55, 1934, p. 37; WEBER, *Bauten Roms*, pp. 206-7, cat. no. 330; S. BALBI DE CARO, *Gian Lorenzo Bernini e la medaglia barocca romana*, «Medaglia», 4, 1974, pp. 24-5; WHITMAN, VARRIANO, *Roma Resurgens*, pp. 125-6, cat. nos. 108a-b; J.L. VARRIANO, *The Architecture of Papal Medals*, in *Projects and Monuments in the Period of the Roman Baroque*, ed. by H. Hager and S. Scott Munshower, University Park 1984 (Papers in Art History from the Pennsylvania State University, 1), p. 73; G. ALTERI, *Medaglie papali del Medagliere della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Catalogo della mostra, Vicenza 1995, cat. no. 51.

³⁰ WHITMAN, VARRIANO, *Roma Resurgens*, p. 125.

³¹ DWORSCHAK, *Der Medailleur Gianlorenzo Bernini*, p. 37.

³² WHITMAN, VARRIANO, *Roma Resurgens*, p. 125; L. OPDYCKE, *A Portrait Medallion of Clement IX*, «Fogg Art Museum. Acquisitions», 1959/1962, p. 13; BALBI DE CARO, *Gian Lorenzo Bernini*, pp. 24-5; J.G. POLLARD, *La medaglia con ritratto di epoca barocca in Italia. Sunto storico con un esame di alcuni problemi*, in *La medaglia d'arte*, Atti del primo convegno internazionale di studio, Udine 1973, p. 150; NORRIS, WEBER, *Medals and Plaquettes*, p. 36, cat. no. 102; ALTERI, *Medaglie papali*, cat. no. 51. Earlier, WEBER, *Bauten Roms*, p. 206, had catalogued the medal as by an «unknown artist».

³³ L. MICHELINI TOCCI, *Clemente IX. Medaglia dell'anno III, con la tribuna di Santa Maria Maggiore*, in *Bernini in Vaticano*, Catalogo della mostra (Città del Vaticano), Roma 1981, p. 304, cat. no. 315; ROBERTO, *Gianlorenzo Bernini*, pp. 277-80.

³⁴ On Lucenti and his statue of Philip IV, see S.F. OSTROW, *Gianlorenzo Bernini, Girolamo Lucenti and the Statue of Philip IV in Santa Maria Maggiore: Patronage and Politics in Seicento Rome*, «Art Bulletin», 73, 1991, pp. 89-118.

³⁵ O. RAGGIO, in *Arts in Italy, 1600-1700*, Exhibition catalogue, ed. by F. Cummings, Detroit 1965, pp. 57-8, cat. no. 44; H.L. BIMM, *Bernini Papal Portraiture: a Medallion and a Missing Bust*, «Paragone», 25, 1974, 99, pp. 72-6; J. SPIKE, *Baroque Portraiture in Italy. Works from North American Collection*, Exhibition catalogue (Sarasota-Hartford), Sarasota 1984, p. 122, cat. no. 40; A.PH. DARR, *Catalogue of Italian Sculpture in the Detroit Institute of Arts*, Detroit 2002, 2, pp. 42-4, cat. no. 141. I am not convinced by Bimm's argument that the Detroit bust should be identified as that which originally adorned the church of Santa Maria in Montesanto, for which Lucenti was paid in 1678. A dating of the Detroit

bust closer to 1669 seems more reasonable, based on its similarity to the portrait on the medal and to Carlo Maratti's portrait of the pope in the Hermitage, which dates to that year.

³⁶ BIMM, *Bernini*, pp. 74-5; SPIKE, *Baroque Portraiture*, p. 206, no. 17; M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Berniniana: novità sul regista del Barocco*, Milano 2002, pp. 65-6. The medallion (Harvard Art Museums, Fogg Museum, inv. no. 1955.74), measures 30.8 cm in diameter.

³⁷ FAGIOLO DELL'ARCO, *Berniniana*, p. 66.

³⁸ ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 177, fasc. 4, c. 18: «al s[igno]re Girolamo Lucenti incisore della Zeccha scudi settantaquattro e b[aiocchi] 40 m[one]ta, quali se li fanno pagare per saldo d'un conto di diverse medaglie di metallo papali grandi con l'effigie della s[an]ta me[moria] di Clemente Nono, e dall'altra parte la fab[b]rica di S[an]ta Maria Magg[io]re fatte da lui con ordine della fe[lice] me[moria] di Clemente Nono». See BIMM, *Bernini*, p. 74; M. WORDSDALE, *Bernini nelle medaglie e nelle monete*, in *Bernini in Vaticano*, p. 283; ANSELMi, *I progetti di Bernini*, p. 60 note 49; ROBERTO, *Gianlorenzo Bernini*, p. 372. It is curious that Roberto, who republished the document and referenced it a second time (p. 207 note 38), nevertheless attributed the medal to Morone.

³⁹ WEBER, *Bauten Roms*, p. 207, cat. no. 331; WHITMAN, VARRIANO, *Roma Resurgens*, p. 137, cat no. 120; MISELLI, *Il papato dal 1669 al 1700*, p. 35, no. 32. Although Lucenti was knighted by Clement IX, he failed to use his new title in signing the payment cited in the previous note.

⁴⁰ T. CLIFFORD, *Gioacchino Francesco Travani. The Apse of Santa Maria Maggiore*, in *Effigies and Ecstasies. Roman Baroque Sculpture and Design in the Age of Bernini*, Exhibition catalogue, ed. by A. Westin-Lewis, Edinburgh 1998, p. 133, cat. no. 95. This medal is also catalogued by MISELLI, *Il papato dal 1669 al 1700*, p. 36, no. 33

⁴¹ *Ibid.*, p. 104, no. 99. It is signed on the obverse, below the bust of the pope: «I.B. GVGLIEL F.».

⁴² WEBER, *Bauten Roms*, p. 207, cat. no. 332, as «after Gioacchino Francesco Travani». MISELLI, *Il papato dal 1700 al 1730*, p. 126, no. 131, as «opera di Ermenegildo Hamerani oppure di Antonio Travani».

⁴³ On Clement XI's architectural projects at Santa Maria Maggiore, see S.F. OSTROW, C.M.S. JOHNS, *Illuminations of Santa Maria Maggiore in the Early Settecento*, «Burlington Magazine», 132, 1990, pp. 528-34, with additional bibliography.

⁴⁴ VENUTI, *Numismata*, p. 364, cat. no. 3, and MODESTI, *La medaglia 'annuale'*, p. 336, no. 219. CONDORELLI, *La Basilica Liberiana*, p. 34, no. 23, catalogues a second medal of Benedict XIV, also of 1741, the reverse of which bears an inscription (but no image) reading: «TEMPLVM CORROBORAVIT ET ATRIVM EREXIT BENED. PP. XIV AN. MDCCXLI PONT. I».

⁴⁵ On the drawing and Fuga's project, see E. KIEVEN, *Ferdinando Fuga e l'architettura romana del Settecento*, Catalogo della mostra, Roma 1988, pp. 61-3, cat. no. 50.

⁴⁶ L. SIMONATO, «Impronta di Sua Santità». *Urbano VIII e le medaglie*, Pisa 2008, p. 17.

SOME THOUGHTS ON FOUNDATION MEDALS

Jennifer Montagu

The connection between foundation medals and a dead cat may not seem immediately obvious. But this mummified moggy was found in the doorway of a house built in 1893 in Totterdown near Bristol, in South-West England (Fig. 1)¹. The practice of burying a dead animal in the foundations of houses was known from at least the late middle-ages, and was widespread. Sometimes it was built into a wall, but usually it was beneath the doorstep, and most commonly it was a cat²; it is assumed that it was there to bring good luck, or avert evil. I am illustrating a late English example, simply because my colleague, the librarian of the British Folklore Society, could easily provide me with an image, but this superstition was common at least throughout Europe, and examples are known in Italy.

It is perhaps not surprising that some of those writing on the placing of medals in the foundations of buildings have attempted to deny any connection with earlier magical practices, and all the more so when they are writing on foundation medals for churches³. But the relationship is now widely accepted⁴. Of course, as I shall be discussing later, foundation medals served quite other purposes, but the instinct for burying things, particularly in foundations, like that of tossing coins into water, seems to answer some urge deep-rooted in our psyche⁵. Medals were buried not only in the foundations of anything – a fort, a bridge, a palace, a church – but were put into the coffins of popes, and the caskets of relics. Not all of these were specially made: some might be the current annual medal of the pope, or, in a pope's coffin, a selection of those he issued, while Pius II placed a foundation medal for the Palazzo di San Marco in the walls of the Vatican. However, I shall here be talking exclusively about medals placed in the foundations of churches, and mainly during the baroque period.

When the church of San Giovanni in Laterano was rebuilt, ancient medals were found buried in the old church, bearing the symbol of the cross. It was assumed that these had been placed there so as to make the building more stable and enduring. A cat or other animal chosen to bring good luck, or ward off evil, served a similar purpose. Obviously, the Christian symbol would be hoped to produce this effect, but there seems little doubt that the mere action of placing medals or coins in the foundations would in itself help to assure good fortune⁶. Nothing seems to be recorded of how the cat met its death, or whether it was buried alive. My folklorist colleague did not like the idea that it might have been sacrificed, and I should certainly not wish to suggest any such blood-thirsty ritual. None the less, there is not the slightest doubt that sacrificial burials in foundations were common in

the prehistoric Ice Age, and the victims were not only various animals, including pigs and horses and, most frequently, dogs, but also humans⁷.

The link between prehistoric sacrifices and the apotropaic burial of coins and medals in foundations, and from this to the creation of medals specifically to be placed in the foundations of buildings, is surely undeniable. Moreover, the ostensible functions of these medals could be served by many other means, and they could certainly have been served by a bronze medal (or, if that might be thought too perishable, one single gold medal), instead of a number of medals in both gold and silver, as was the custom. It was, therefore, an unnecessarily expensive ritual, that suggests the continuation of this primitive ritual of a sacrificial gift. I do not want to persist in this line of thought, more appropriate to an anthropologist or a psychologist, when I can claim no knowledge of either science. But I do believe that it should not be overlooked by those concerned with the phenomenon of foundation medals, or even by numismatists.

One certain, and practical, reason for burying medals in foundations was that they might eventually be dug up, and would then serve as a record for posterity⁸. The ruins of Rome itself, and the constant excavation of its treasures, provided innumerable examples of coins that would help the archaeologist to put a date to his findings, whether they had fallen there by chance, or whether they were deliberately placed in the foundations – for this practice had an antique precedent. That those who buried them did so with the intention that they would one day be recovered is proved by the care that was often taken to ensure their survival: they might be put in terracotta pots, metal boxes, or glass ampules; they might be covered in layers of pulverised charcoal⁹, or wax¹⁰. The assumption that the medals would later be recovered was one reason for the information incorporated into them. That is why they usually record the patron, or sometimes the person who laid the stone, or (in the case of churches or chapels) generally the saint in whose honour it was built, and often the date. But usually they do not identify the city in which the church was situated. However, the patron also wanted glory in his own lifetime, and recognition of his munificence. The number of foundation medals to be found in coin rooms testifies to their general diffusion, while the prototypes still remain safely immured in the buildings.

What purpose those who commissioned foundation medals for churches thought that they were serving was brought out by a booklet describing the ceremony of blessing the foundations of Sant'Ignazio in Rome in 1626, printed in full by Filippo Buonanni (Fig. 2)¹¹. The church of Sant'Ignazio had been conceived by Cardinal Ludovico Ludovisi, who financed the project of constructing a church in honour of the founder of the Jesuits, the order which had overseen his education; it would also serve to house the tomb of his uncle Pope Gregory XV, who had canonised the saint. It was to replace the small church of the Nunziatella, now inadequate for the number of

students taught by the Jesuits at the Collegio Romano. But it was in that doomed building that the ceremony of the laying of the first stone was celebrated, and the space was, as was customary, richly decorated, including seven painted ‘medals’ coloured to imitate bronze and highlighted with gold. Of these, three were selected to be cast in silver and gold, and inserted into three holes in the foundation stone, which we know to have been prepared by the stone-mason Sante Ghetti¹², who presumably carved the inscriptions on it. Further medals were thrown into the foundations.

Of those not selected (Fig. 2), one represented the *Vision of Saint Ignatius*, another *Wisdom and Religion*, the third two busts portraits of *Gregory XV and Cardinal Ludovisi*, and the fourth *Two Towers*, again stressing the unity of Piety and Wisdom (and in this case the priority of the former). All have inscriptions on their reverses. Edoardo Martinori refers to one of these, that with the portraits of the Pope and Cardinal, which I myself have never seen, and says that on the occasion of the laying of the first stone «furono [...] coniate molte altre medaglie», from which Cesare Johnson argued that the others may also have been cast¹³, which raises the possibility that they might have been among the medals tossed into the foundations (though the text in Buonanni would seem to exclude this). Despite the fact that as well as using them for this ritualistic purpose, Cardinal Ludovisi had other casts of the foundation medals made in order to give to «diversi», so far as I am aware no examples of these four exist in any medal collection¹⁴. I am doubtful that the others were indeed executed.

The booklet, which Johnson has identified as by the Jesuit Father Famiano Strada, explains not so much the iconography of these three medals as their purpose (Figs. 3-5). Each medal has its reason:

parendoli, che in essa a bastanza si spiegasse tanto l’opera che si faceva, rappresentata colla *Facciata* nel rovescio della seconda medaglia; quanto si faceva, mostrato col’effigie del *Signor cardinale* nel diritto della stessa medaglia: come in honor di chi si faceva, espresso colla *Testa del santo* nel diritto della prima: quanto l’intenzione principale perché ella si faceva, significata nel rovescio dell’ultima.

Reading this, one might commend a degree of modesty on the part of Ludovisi, but looking at the actual medals it is clear that self-glorification is their principal function (Fig. 6). Even on that with the image of *Saint Ignatius* (holding a book on which one must imagine the words «Ad Maiorem Dei Gloriam»), the inscription on the reverse is concerned with the Cardinal’s part in the building of the church (Fig. 3); he figures prominently on that with the façade of the church (Fig. 4), and on the last he effectively appears on both sides: on the obverse presenting the building to God, and on the reverse the *Three rivers* rising and falling again, symbolising how those benefits which come from God should be returned to him, also make up the three bands of the Ludovisi arms (Fig. 5).

Leaving aside the Cardinal's personal vanity, these medals exemplify the purposes served by foundation medals. They tell us who dedicated the church (or chapel), to whom it was dedicated, when the foundations were laid, what the church looked like, and, rather exceptionally, why it was built – to return to God that which he had bestowed on the donor.

It is only this last that adds a gloss to what was already inscribed on the stone: «LVDOVICVS CARD. LVDOVISIVS / SAC. ROM. ECCLESIAE VICECANCELLARIVS / TEMPLVM / IACTO AB SE PRIMO LAPIDE / FVNDavit IV. NONAS AVGVSTI / ANNO SALVTIS / MDCXXVI»; on the other side was written (amongst other things): «ERIT LAPIS ISTE IN SIGNVM / MEÆ ERGA S. IGNATIVM / EISQUE ORDINEM / PIETATIS». Here perhaps I should point out that the foundation medal is an optional extra. What was essential to the consecration of the foundations of the church was the stone. This, like the gold disks found in the foundations of the Lateran, was inscribed with a cross by the officiating bishop, blessed, and lustrated¹⁵. It might, or might not, include a medal, and if, as in some cases, it was in the form of a casket, it might also hold objects of devotion. It would normally be inscribed with much the same information as one finds on the medals. But, of course, only the destruction of the church (which it should avert) would reveal it.

Other examples of multiple foundation medals are cited by Cesare Johnson in his article in the following number of *Medaglia*¹⁶: four for San Pietro Martire in Bologna, commissioned from Antonio Casoni by, presumably, Dionisio Ratta, who was responsible for the construction of the church in 1592¹⁷. All have his portrait on the obverse, and the reverses show the façade, saint Peter Martyr, the arms of Ratta, and an explanatory inscription. When in 1605 the church of San Pietro, the Metropolitana of Bologna, was rebuilt, it was Alfonso Paleotti (who, I assume, laid the foundation stone) whose portrait appears on the obverse of the four medals, attributed (wrongly) to the same Antonio Casoni¹⁸. Three of the reverses show the same subjects as for the earlier church of San Pietro Martire, but, perhaps because there was as yet no agreement as to how the façade should appear, the fourth represents the Virgin and Child, with a prayer to her for protection: «FUNDA · NOS · IN · PACE ·».

Most scholars who have given their attention to foundation medals have done so because of the information provided by the image, or sometimes the plan, of the building depicted on so many of them. They are a God-send to the architectural historian, particularly when, as in the case of Sant'Ignazio, they show an early project, here formulated before the arrival of Orazio Grassi, the eventual designer of Sant'Ignazio, or at least the man who coordinated the proposals of the committee of architects who provided ideas on the design¹⁹. Other contributors to this volume demonstrate how valuable such images can be. Maybe it is because I am not an architectural

historian that I find it difficult to get enthusiastic over these: the choice is so obvious and, as a choice, repetitive.

The most inventive are usually those showing the saint to whom the church or chapel was dedicated. While some are fairly standard, others are so exceptional among medals as to suggest that they were made by sculptors, rather than professional medallists. One such is this anonymous medal commemorating the laying of the foundation stone for the Cathedral of Macerata in 1771 (Fig. 7). On what I suppose one should call the obverse (in such medals it is not always obvious) there is an image in unusually high relief of the *Virgin and Saint Julian* (to whom the Cathedral was dedicated). On the reverse is, even more unusually, a depiction of the foundation stone itself. The medal is a little under 10 centimetres in diameter, and within this rather exaggerated space the images, together with the inscription, inform us of the dedication of the church, the date of its foundation, and the name of the bishop, Carlo Augusto Peruzzini, who laid the stone.

Here I should like to recant a previous opinion²⁰. This drawing (Fig. 8) in The Art Gallery of Ontario is unquestionably by Alessandro Algardi, and had been identified by Gerhard Eimer as a proposal for the annual medal of 1654 representing Sant'Agnese in Agone²¹. In the past I could not accept this, but could make no suggestion as to its purpose, though I thought at the time it might have been for a relief²². My reason for doubting Eimer's proposal was mainly that the drawing differed from any known medal design. Indeed, I still think it is inconceivable as an annual medal, but that it is most probably an idea for the foundation medal of 1652. It is certainly an unusual composition, but it has much in common with the much later medal for the cathedral of Macerata. There is no doubt that Algardi did design medals: in 1985 I had attributed two medal reverses to Algardi²³, and was delighted when a drawing by the artist turned up, demonstrating that in one case at least I was right (Figs. 9 and 10). These were stylistic attributions, but the conception of reverses themselves with just a single figure, while hardly shocking, was rather different from the usual form of the annual medal. Thinking of Famiano Strada's interpretation of the Sant'Ignazio medals, one can see that in the highly unconventional design in Canada Algardi has combined all three functions into one image (Fig. 8): he provides a view of the façade; by incorporating an implausibly large papal coat of arms over the entrance door he indicates who had built the church, and the figure of saint Agnes makes clear to whom it was dedicated.

It would not have made a very satisfactory medal, which may well have been why it was rejected. Its three-quarter view of the façade, taking up only half of the space, would provide only minimal information of its intended appearance, and in fact it bears almost no resemblance to the current project, that of Girolamo Rainaldi²⁴. In this sketch, in which the façade is the sketchiest part, it is clear that Algardi was awaiting more precise information as to how it was to be built. For whatever

reason, the design was rejected, and when the stone was lowered into the foundations on 15 August 1652, it contained nine gold and three silver medals bearing the image of Pope Innocent X, with the date of the eighth year of his reign, and a simple inscription recording the dedication of the church to saint Agnes. Only in 1654 did the façade appear, according to Borromini's intentions and following his drawing, on the annual medal struck for the feast-day of Saints Peter and Paul for that year²⁵. The foundation medal is almost certainly by Gaspare Morone, and was probably produced in the papal Mint (though I confess I have not checked this)²⁶. Although the medals were blessed by the Pope Innocent, it was not he, but his five year-old grandson Giovanni Battista Pamphilj who actually placed them in the foundations.

One unfortunate result of the unofficial nature of these medals is that a remarkable number are anonymous. It is not easy even to find out who paid for them: when the foundation stone was laid by the patron of the church, as Cardinal Ludovisi did for Sant'Ignazio, he would also pay for the medals, but although these payments are recorded in his *Libro Mastro*, they were made through an «aiuto di Guardaroba», who does not name those involved²⁷, and there are no *Giustificazioni di Libro Mastro*. In other cases, where the local bishop performed the ceremony, we must assume that it was the church that paid. This would presumably have been the case for the Cathedral of Macerata, but so far no one seems to have discovered any payment for the anonymous medal.

If one side of the medal usually bears either the portrait of the man who paid for the building, or at least the man who laid the foundation stone, or the saint to whom the building was dedicated, Cesare Johnson has drawn attention to a number of medals made for the Regular Clerics of St. Paul, commonly known as the Barnabites²⁸. In 1602 a medal was made for the foundation of Sant'Alessandro in Milan, with the *Decollation of Saint Paul* on one side, and on the other an entirely fanciful and symbolic church façade, with an enormous statue of *Saint Alexander* (Fig. 11). It was a convenient all-purpose design. In 1606 the same order built the church of San Paolo in Bologna, and they used the same image of saint Paul (with a slightly altered inscription), and on the other side appears a very similar church façade, but with no saint – who would, of course, have been redundant; instead, below is the bust of Cardinal Benedetto Giustiniani, who laid the stone. For the church of San Carlo ai Catinari in 1612 they used again a very similar façade, with the figures of saint Carlo Borromeo, between saints Paul and Barnabas. If Pope Paul V did not himself lay the foundation stone, his interest in this ceremony was commemorated in the eagle and dragon that appear on the extreme edges of the façade. But this time the reverse has only an inscription – as does a much coarser version of the same medal, with a different inscription.

It was the laying of the foundation stone that is commemorated in these medals, and, as we have seen, the prelate who performed the ceremony is honoured on many of them. In 1619 Cardinal

Luigi Capponi, papal Legate in Bologna, who had favoured the building of the church of Santa Maria delle Lacrime in that city, laid the foundation stone. In another anonymous medal²⁹, he is shown in the act of blessing it (Fig. 13).

A more unusual (and unusually large) medal represents (presumably) Pietro Nappi (of a family established in Ancona) who gave the land and paid for the construction of the church, who is handing the stone to Cardinal Marcello Crescenzi, Archbishop of Ferrara, in order that he can perform the appointed ritual on 23 June 1749 (Fig. 12). From the emphasis on Nappi's munificence, and his unusual presence in the scene of the founding of the building, we may assume that he paid for the medal. Probably only an examination of his accounts would reveal who made this fine and extremely pictorial image. It is one of many such medals that I have mentioned here that, at least so far as I know, are anonymous. It is also a strange fact that, with the exception of that for the foundation of San Carlo ai Catinari, none of them says where the church is – and often the convoluted Latin inscriptions are of little if any help to us in guessing where it might have been. Of course, in their primary function, lying in the foundations, this information would have been quite unnecessary, but having found the medal in a drawer in the Hunterian Museum in Glasgow I am at a loss to place it.

Foundation medals come in numerous different forms, and are of widely varying quality. They all serve the same function (I am here thinking of their ostensible function, rather than the psychological functions that, as I suggested at the outset, I believe underlie this). Most, therefore, convey the same information, but it is in the different means by which they attempt to do so that much of their fascination lies.

Captions Montagu:

Fig. 1. Mummified cat, formerly Totterdown (Bristol)

Fig. 2. *Foundation Medals for Sant'Ignazio in Rome*, in F. BUONANNI, *Numismata Pontificum Romanorum*, Romae 1699, post p. 554

Fig. 3. ANONYMOUS, *Saint Ignatius and Inscription*, foundation medal for Sant'Ignazio in Rome, gilt bronze, cast, 62 mm, 1626. Authors collection

Fig. 4. ANONYMOUS, *Façade of Sant'Ignazio*, foundation medal for Sant'Ignazio in Rome, bronze, cast, 63 mm, 1626. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. no. 7728 (Photo: Giandonato Tartarelli, SNS. Courtesy of the Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 5. ANONYMOUS, *Cardinal Ludovico Ludovisi Presenting the Church of Sant'Ignazio and Three Rivers*, foundation medal for Sant'Ignazio in Rome, bronze, cast, 60 mm, 1626. Milano, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere

Fig. 6. ANONYMOUS, *Cardinal Ludovico Ludovisi Presenting the Church of Sant'Ignazio and Three Rivers*, foundation medal for Sant'Ignazio in Rome, obverse, detail, bronze, cast, 60 mm, 1626. Milano, Civiche raccolte numismatiche

Fig. 7. ANONYMOUS, *Saint Julian Kneeling in Front of the Virgin and Foundation Stone*, foundation medal for the Cathedral of Macerata, bronze, cast, 85 mm, 1771. London, Victoria and Albert Museum, inv. no. A.15-1959 (Photo: Warburg Institute)

Fig. 8. ALESSANDRO ALGARDI, *Project for the Foundation Medal for Sant'Agnese (?)*, drawing, traces of black chalk pen and ink, brown wash, 95 x 100 mm, 1652 (?). Toronto, Art Gallery of Ontario, inv. no. 69/35

Fig. 9. ALESSANDRO ALGARDI, *God the Father on a Cloud with two Putti*, drawing for a medal, black chalk, pen and brown ink, 91x120 mm, 1651. Private collection

Fig. 10. GASPARE MORONE, *Innocent X and God the Father*, annual medal, silver, struck, 38.8 mm, 1651. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. no. 7224 (Photo: Giandonato Tartarelli, SNS. Courtesy of the Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 11. ANONYMOUS, *Façade of Sant'Alessandro and Decollation of Saint Paul*, foundation medal for Sant'Alessandro in Milan, bronze, 71 mm, 1602. London, British Museum, Illustrious Men 106 (Photo: Warburg Institute)

Fig. 12. ANONYMOUS, *Pietro Nappi Handing the Foundation Stone to Cardinal Marcello Crescenzi and Façade of a Church*, foundation medal for an unknown church, 68 mm, 1749. Glasgow, Hunterian Museum (Photo: Warburg Institute)

Fig. 13. ANONYMOUS, *Cardinal Luigi Capponi Blessing the Foundation Stone and Inscription*, foundation medal for Santa Maria delle Lacrime in Bologna, bronze, 92 mm, 1619. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. no. 11938 (Photo: Giandonato Tartarelli, SNS. Courtesy of the Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

I should like to record my gratitude for the help I have received from Philip Attwood, Berthold Kress, Caroline Oates, Minou Schraven, Lucia Simonato and Peter Toth.

¹ See N. PARKER, *Mummified Cats*, «Folklore Society News», 56, 2006, November, p. 8.

² Peter Toth informs me that in Hungary, Slovakia and Transylvania it is a cock which is frequently found.

³ See R. WEISS, *Un umanista veneziano. Papa Paolo II*, Venezia-Roma 1958, p. 68.

⁴ See A. BERNARDELLI, «*In defossis locis dispersae, vel muris intus locatae*». *Considerazioni su un uso rinascimentale delle medaglie. Le origini: secoli XIV e XV*, «*Rivista italiana di numismatica*», 111, 2010, pp. 363-402; G. SATZINGER, *Baumedailen: Formen, Funktionen von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*, in *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland*, hrsg. von G. Satzinger, Münster 2004, pp. 97-137 (esp. pp. 101-3); A. BERNARDELLI, «*E ancho si buttò di molti medaglie di più sorti [...] è stata una bella e alegra solennità*». *Aspetti dell'uso di medaglie nei rituali di fondazione. Il XVI secolo*, «*Rivista italiana di numismatica*», 112, 2011, pp. 341-76.

⁵ On the universality of depositing things in foundations, and the custom of foundation stones (as on much else of relevance to my argument), see M. SCHRAVEN, *Out of Sight, yet Still in Place*, «*Res*», 55/56, 2009, pp. 183-93, esp. p. 190; EAD. *Foundation Rituals in Renaissance Italy: the Case of the Bentivoglio Tower in Bologna*, in *Ritual Dynamis and the Science of Ritual*, ed. by A. Michaels, Wiesbaden 2010, pp. 339-57, esp. pp. 344-7.

⁶ It has been suggested that gold, as an incorruptible material, might help ensure the perpetual conservation and stability of the building (I. ADAMKOVA, *Qualche considerazione sulla posa delle pietre nelle fondamenta degli edifici sacri nel Medioevo*, «*Listy Filologicke*», 131, 2008, 1-2, pp. 29-44, esp. p. 35 and note 22: cited in BERNARDELLI. *In defossis locis*, p. 386.

⁷ See T. CAPELLE, *Eisenzeitliche Bauopfer*, «*Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster*», 21, 1987, pp. 183-205. I am grateful to Peter Toth, who told me of the legend of the 13th century Déva Castle in Transylvania, according to which the builders' work repeatedly fell down, until the architect's wife's ashes were incorporated in the mortar; there are some seven hundred versions of this story to be found in Eastern Europe.

⁸ See A. AVERLINO, called FILARETE, *Tratatto di architettura*, a cura di A.M. Finoli e L. Grassi, 2 voll., Milano 1972, I, p. 104.

⁹ BERNARDELLI, *E ancho si buttò di molti medaglie*, pp. 354-5.

¹⁰ SCHRAVEN, *Foundation Rituals in Renaissance Italy*, p. 353; EAD., *Out of Sight, yet Still in Place*, p. 190.

¹¹ F. BUONANNI, *Numismata Pontificum Romanorum*, Romae 1699, pp. 552-60. This text, and the authorship of Famiano Strada, was discussed by C. JOHNSON, *Le medaglie della prima pietra della chiesa di Sant'Ignazio a Roma*, «*Medaglia*», 8, 1978, 15, pp. 11-20.

¹² On 16 December 1626 he received s. 15 for the «*fattura delle prime pietre posti nelli fondamenti*» (Roma, Archivium Romanum Societatis Iesu, Fondo Gesuitico, 1344, p. 16).

¹³ E. MARTINORI, *Annali della Zecca di Roma. Serie papale*, 14, Roma 1919, p. 15; cited in C. JOHNSON, *Le medaglie della prima pietra*, p. 16.

¹⁴ We may note that Cardinal Francesco Barberini owned examples of only the three placed in the foundations (L. SIMONATO, «*Impronta di Sua Santità*». *Urbano VIII e le medaglie*, Pisa 2008, p. 111 note 58).

¹⁵ See G.F. CECCONI, *Lo sacro rito di consacrare le chiese*, Roma 1728, chap. 4.

¹⁶ C. JOHNSON, *Chiese del periodo della Controriforma nelle medaglie*, «*Medaglia*», 10, 1982, 17, pp. 31-47.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 43-5, 65. See also PH. ATTWOOD, *Italian Medals (c. 1530-1600) in British Public Collections*, London 2003, I, p. 417.

¹⁸ JOHNSON, *Chiese del periodo della Controriforma*, pp. 45-7, 57. Philip Attwood plausibly questions the attribution (*Italian Medals*, I, p. 416).

¹⁹ Grassi arrived on the scene only around Christmas 1626; see G. BÖSEL *Orazio Grassi architetto e matematica gesuita*, Roma 2004, p. 111.

²⁰ Toronto, Art Gallery of Ontario, inv. no. 69/35. It was catalogued (as a design for a medal) by W. VITZTHUM, *A Selection of Italian Drawings from North American Collections*, Exhibition catalogue (Regina-Montréal, 1970), Montréal 1970, pp. 58-9, cat. no. 48, and I listed it in *Alessandro Algardi* (New Haven-London 1985, p. 479, *Drawing* no. 18).

²¹ G. EIMER, *La fabbrica di Sant'Agnese in Navona. Römische Architekten, Bauherren und Handwerker im Zeitalter des Nepotismus*, 2, Stockholm 1971, pp. 773-5.

²² MONTAGU, *Alessandro Algardi*, p. 154.

²³ *Ibid.*, pp. 92-3.

²⁴ One obvious problem is that the appearance of the façade, and particularly its concave plan, would appear to date to anticipate an idea put forward well after the laying of the foundation stone.

²⁵ For these medals see EIMER, *La fabbrica di Sant'Agnese*, figs. 38-9, 120-1.

²⁶ It was certainly normal for foundation medals produced for the pope to be made at the papal Mint: for those of the eighteenth century see G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, XLIV, Venezia 1847, p. 77.

²⁷ «E adi X di Novembre s. 656. b. 5 m:a fannosi buoni a Lorenzo Amelia Aiutante di Guardaroba per saldo di un conto di diverse spese fatte nelli ordinghi di ferro per improntare le Medaglie, di diversi scultori, che hanno fatto la Chiesa di Santo Ignatio, Sig.r Cardinale, et altre Imprese, Argentieri che hanno gettato le Medaglie, et altro, tutto servito per fabbricare le Medaglie fatte, per mettere ne fondamenti di detta Chiesa e per donare à diversi [...] e e tutto da di 23. di Aprile 1626 sino a 15. di Ottobre 1627 passato [...] s. 656.05» (Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, Archivio Boncompagni Ludovisi, Libro Mastro B, p. 104). On 14 January Fantino Taglietti had been paid for lb. 9 of silver to «fare Medaglie per Mettere ne fondamenti di detta fabbrica di S.o Ignatio» (loc. cit.).

²⁸ JOHNSON, *Chiese del periodo della Controriforma*, pp. 39-43, 55-6.

²⁹ *Ibid.*, pp. 48-51, 57-8.

GIOVANNI MARTINO HAMERANI: ARTISTA E COLLEZIONISTA

Lucia Simonato

Conciosiache, percosso alcuni anni avanti d'accidente apoplettico, andava di giorno in giorno mancando, come finalmente mancò affatto, e finì di vivere nell'anno 1705 adì 28 giugno, nella vigilia de' Santi Apostoli Pietro e Paolo, per la festa de' quali aveva operate tante e tante eterne fatiche nelle medaglie d'oro ed argento, che sogliono distribuirsi dal papa secondo lo stile di quella corte¹.

Maestro de' ferri della Zecca pontificia per quasi un trentennio, nel giugno del 1705 Giovanni Martino Hamerani, nato a Roma il 10 febbraio 1646 da Alberto (1620-1677) e Marta Agucchi, morì lasciando una ricca eredità alla sua numerosa famiglia, composta dalla moglie Brigida Melchiorri e da sei figli: tre femmine (Plautilla, Settimia e Decia Flora, ma non più Beatrice che, avviata dal padre all'arte dell'incisione, era già morta nel 1704 ad appena ventisei anni) e tre maschi, ovvero Ermenegildo, Colomanno e Ottone, i cui nomi evocavano le origini teutoniche della stirpe, stabilitasi durante il pontificato di Paolo V con l'avo Johann Andreas Hameran Hermannskircher, intagliatore di lettere e orefice oltre che medaglista, dalla Baviera a Roma². Furono Ermenegildo e Ottone che continuarono a gestire fino al medio Settecento la fiorente bottega Hamerani «all'insegna della Lupa» in Via dei Coronari, e che si fecero probabilmente anche 'garanti' (se non addirittura committenti) di alcuni episodi di fortuna postuma del padre occorsi nei primi decenni del diciottesimo secolo³: la consegna, nel dicembre del 1720, all'Accademia di San Luca del bellissimo ritratto di Giovanni Martino, oggi concordemente attribuito a Pier Leone Ghezzi, «da conservarsi tra l'altri retratti d'accademici nel luogo determinato» (fig. 2)⁴; e forse anche la diffusione in Europa di una medaglia con la doppia effigie dell'incisore («ICONISTA · PONTIF ·») e di Alberto («ICONISTA EXC ·»), riprodotta per la prima volta nel *Thesaurus numismatum modernorum huius seculi* edito a Norimberga nel 1716, e quindi qualche decennio più tardi nel quinto tomo della *Samlung merkwürdiger Medaillen*, pubblicata da Johann Hieronymus Lochner (fig. 1)⁵.

Direttamente responsabili, come è indicato all'inizio di questo volume tedesco stampato nel 1743, delle notizie riportate al suo interno sulla famiglia Hamerani e della compilazione di un annesso elenco di medaglie, non è improbabile che i due fratelli fossero stati anche le fonti primarie dell'indagine che stava conducendo più o meno nei medesimi anni Ridolfino Venuti per i suoi *Numismata praestantiora*, editi nel 1744, dove venne presentato un accurato profilo biografico di Giovanni Martino, oggi noto

anche in una più ricca stesura in italiano, conservata alla Biblioteca Apostolica Vaticana e databile al 1742-1743⁶. Si tratta di un testo di grande utilità che, insieme alle verifiche documentarie di aspetti per lo più biografici relativi alla famiglia Hamerani pubblicate all'inizio del secolo scorso da Friedrich Noack e agli approfondimenti archivistici in fondi inerenti all'Università degli Orefici condotti da Costantino Bulgari nel medio Novecento, viene a costituire un complesso informativo sull'attività di Giovanni Martino molto più generoso ed affidabile di quanto non lo siano mediamente le nostre attuali conoscenze su altre figure di medaglisti italiani dell'età barocca, consentendoci di tracciare un quadro affidabile della sua carriera di incisore di conî⁷.

Formatosi sotto l'egida paterna, appena diciassettenne Giovanni Martino lasciò la città papale insieme con Alberto per andare al servizio dei duchi Cybo-Malaspina di Massa (presumibilmente intorno al 1663), come indica Venuti, che non ricorda invece un altro soggiorno del giovane Hamerani fuori Roma, dalla metà di gennaio del 1669, a Ronco in Val di Scrivia nell'entroterra ligure, «per stampar moneta». Di questo sappiamo grazie alla pubblicazione ottocentesca del contratto, «actum Romae in via Peregrini in apotheca ipsius Alberti», con Napoleone e Paolo Raffaele Spinola⁸: un dato documentario che trova una conclusiva riprova nella notevole qualità del ritratto del marchese Napoleone a mezzo busto nello scudo d'argento battuto in quell'anno dalla Zecca di Ronco, recante nel taglio della spalla le iniziali di Giovanni Martino: «G · H · F ·» (figg. 3 e 4)⁹. Nonostante fosse il garante del contratto e venisse anch'egli ricompensato per le prestazioni del figlio, Alberto non accompagnò il giovane ventitreenne, ma rimase a Roma, dove già dal 1667 aveva ripreso a pagare la tassa per la gestione di una bottega da orefice¹⁰. Le date non sono casuali: nel 1667 il 'maestro de' ferri' in carica da quasi trent'anni, ovvero Gaspare Morone, era gravemente malato e, non disponendo di un erede naturale in grado di affiancarlo prima (e di succedergli dopo) in Zecca, la Camera Apostolica gli permise di procurarsi un assistente. La sua decisione, caduta nel gennaio del 1668 sullo scultore e fonditore Girolamo Lucenti, deluse probabilmente diversi medaglisti all'epoca attivi a Roma e pronti a subentrare a Morone (Gioacchino Francesco Travani, oltre ad Alberto Hamerani), senza però far loro perdere del tutto le speranze, vista l'inesperienza del prescelto, che per tutto il periodo del suo impiego pontificio continuò infatti a collaborare con artisti più abili di lui nell'incisione dei conî¹¹.

Durante i nove anni in cui Lucenti fu attivo in Zecca (dal gennaio del 1668 al luglio del 1669 come assistente di Morone, quindi fino al 1676 come maestro de' ferri), Giovanni Martino, appoggiandosi alla bottega paterna, iniziò a lavorare per la Camera Apostolica: realizzò sigilli per diversi uffici curiali (dal marzo del 1668) e medaglie con l'effigie di Clemente X almeno dal 1671 (fig. 16), intensificando in particolare la sua collaborazione in occasione del Giubileo del 1675, quando coniò la medaglia

(forse) più bella della sua intera produzione, con al rovescio uno straordinario *trompe l'oeil* aperto sulla facciata della basilica di San Pietro e sulle Logge dei Palazzi vaticani, introdotto da un'immagine in primo piano della Lupa con Romolo e Remo (un omaggio nemmeno troppo velato alla bottega paterna) e in alto da un angelo che indice il giubileo (figg. 5 e 7)¹². In questi anni continuò però anche ad accogliere prestigiose commissioni extra-pontificie ed extra-romane, realizzando medaglie per Luigi XIV nel 1673, per il duca di Modena Francesco II d'Este nel 1674 e per Henry de La Tour d'Auvergne, visconte di Turenne e maresciallo di Francia, nel 1675, anno in cui ebbe inizio anche la sua collaborazione al progetto 'metallico' di Cristina di Svezia¹³. Finalmente, con l'assunzione al soglio petrino di Innocenzo XI Odescalchi nell'autunno del 1676, la fortuna in Zecca di Lucenti volse al termine, aprendo la strada alla rapida ascesa di Giovanni Martino, tanto che addirittura la prima piastra d'argento del nuovo papa venne commissionata ad entrambi e sullo stesso soggetto (forse a gara, per verificarne le rispettive abilità), finendo per rappresentare (volontariamente o meno) un passaggio di consegne tra i due, come lasciò intendere Saverio Scilla nella sua *Breve notizia delle monete pontificie antiche e moderne*, edita nel 1715:

Servì [Lucenti] ancora nel primo anno Innocenzo XI e si legge il di lui nome sotto al ritratto nella piastra con il *San Matteo* sedente in sedia. Giovanni Amerani, figlio di Alberto, romano, cominciò a servire Innocenzo XI dall'ann. 1°, come si vede nella piastra co 'l *San Matteo* su le nuvole ed il ritratto del papa, sotto al quale si legge il suo nome e seguì poi per tutto il detto pontificato¹⁴.

Firmata « I · HAMERANVS · F · », la piastra di Giovanni Martino presentava al rovescio la figura del santo con un vigoroso scorcio dal basso all'alto, quasi a trasformare la minuta superficie del rovescio nel pennacchio di una cupola monumentale (fig. 6), e riscosse un successo notevolissimo, tanto in Lombardia, dove venne particolarmente apprezzata nel marzo del 1677 da Francesco Maria della Porta, corrispondente epistolare di Livio Odescalchi (il giovane nipote del papa), quanto in Toscana¹⁵. Fu questa moneta del 1676, infatti, ad essere menzionata in una lettera spedita ad Apollonio Bassetti, l'8 luglio 1678, dall'agente granducale di stanza a Roma Torquato Montauti, dal momento che l'accento della missiva non può essere riferito alla piastra d'argento battuta a Firenze a partire dal 1675, attribuibile senza difficoltà a Marc'Antonio Merlini, in quell'anno «maestro de' coni e custode della Zecca» fiorentina:

Il Soldani doppo haver disegnato e fatto altri studii, secondo gl'ordini del signor Ciro [Ferri], si doveva di presente metter a lavorare sotto monsù Almerano, che è quello che fece l'impronta delle piaste nuove et è il migliore e poco meno che l'unico

maestro di tal professione. Io stesso li ho parlato a tal conto con riportarne il consenso et una buona intenzione d'istruirlo bene; ma quando l'istesso Soldani andò a trovarlo, si dichiarò che insegnando a lui perderebbe l'utile, che talvolta li veniva da qualche lavoro che faceva per sua altezza, onde voleva essere ricompensato con una buona recognizione, sopra di che havrebbe volentieri discorso col signor Ciro¹⁶.

La risposta alle richieste granducali di Giovanni Martino, che aveva dato prova, secondo Montauti «nel suo tratto incivile di saper poco trattar con principi»¹⁷, cadeva in un momento cruciale della carriera del medaglista, già ormai in possesso di un'indiscussa fama europea e, dopo la morte di Alberto nel 1677, alla guida di una fiorente bottega in Via dei Coronari insieme con il suocero ed orefice Cristoforo Melchiorri¹⁸, ma ancora alla ricerca di una posizione definitiva all'interno della Zecca romana e dunque per questo forse poco propenso a lasciarsi sfuggire possibili committenti non pontifici. Tra questi figurarono infatti nel giro di pochi anni il nipote del papa Livio Odescalchi (più volte ritratto a partire dal 1676/1677 fino al 1689; figg. 8 e 9), il cardinale Luis Manuel Fernández de Portocarrero (1678) e quindi di nuovo Cristina di Svezia (1680): ingaggi 'privati' che furono bruscamente ridimensionati quando per chirografo pontificio, il 23 settembre del 1679, Giovanni Martino venne finalmente «deputato al governo et amministrazione dell'officio e cariche d'incisore delle stampe della Zecca»¹⁹.

A partire da questo momento, pur senza riuscire forse più ad uguagliare l'altissima qualità degli esordi, l'Hamerani incominciò ad esercitare un indiscusso monopolio sulla produzione metallica del papato, servendo di seguito tre pontefici durante tutto il loro regno (Innocenzo XI, Alessandro VIII e Innocenzo XII) e riuscendo addirittura a tenere testa all'Inquisizione in un delicatissimo caso di 'affettata santità' nel 1691²⁰. Produsse medaglie per la festa dei Santi Pietro e Paolo senza soluzione di continuità dal 1677 al 1701, coniando nello stesso arco di tempo quasi tutti gli esemplari per la Lavanda del Giovedì Santo. Creò medaglie per tre Sedi Vacanti e per il Possesso di quattro papi, per il Giubileo del 1700 e per diverse occasioni straordinarie. Amplessima fu la sua produzione monetale fino al 1693²¹. Quando poi le sue condizioni di salute, all'inizio del pontificato di Clemente XI, divennero troppo fragili per continuare in autonomia, si lasciò affiancare dai figli Beatrice ed Ermenegildo, il secondo dei quali, già nell'agosto del 1704, mentre il padre era ancora in vita, ottenne da papa Albani²² l'incarico di «incisore della Zecca». Si trattava dell'inizio di quell'avvicendamento degli Hamerani al servizio dei pontefici, che si sarebbe felicemente iterato per quasi un secolo, grazie innanzitutto (come suggeriscono alcuni inventari di medio e tardo Settecento già editi)²³ al mantenimento da parte della famiglia per questo intero ampio arco cronologico di una ricca bottega, intesa non solo come un luogo di lavoro (con tutte le attrezzature necessarie), ma anche evidentemente di conservazione del materiale creatore realizzato di generazione in generazione dai diversi membri della famiglia (conî, punzoni, disegni, cere) e

soprattutto di trasmissione di uno specifico sapere tecnico. In altri termini, un luogo assolutamente necessario per assolvere le sollecitazioni che la ‘medaglistica di Stato’ sei e settecentesca (conziata, seriale ed extra-individuale) stava avanzando in tutta Europa: sollecitazioni tanto più precoci ed urgenti nel caso della storia metallica papale, non costruita (evidentemente) per via dinastica²⁴.

Anche per questo, se la medaglia *double-face* dedicata ad Alberto e a Giovanni Martino (fig. 1), ovvero a chi aveva fondato quella bottega e a chi ne aveva assicurato per primo il *file rouge* con la Zecca pontificia, appare innanzitutto come l’entusiastica celebrazione dell’avvio di una vincente politica familiare, non sorprende di vedere proposta la stessa ‘messa in prospettiva’ anche nelle pagine di Venuti dove, a quarant’anni dalla morte, le vicende di Giovanni Martino vennero presentate come un tassello della più ampia storia degli Hamerani, senza assolutamente cercare di proporre una loro specifica contestualizzazione nel panorama delle arti romane del tardo Seicento. Questo emerge in modo chiaro già solo considerando quanto riportato dall’erudito cortonese sull’attività collezionistica dell’incisore, presentata ai lettori innanzitutto nei termini di un’eredità trasmessa ai figli, piuttosto che come l’occasione per verificare gli interessi antiquari, oltre che artistici, del padre:

accreditato nella sua patria e celebre per tutta Europa, ebbe egli il modo di vivere comodamente, benché aggravato di numerosa famiglia e, se avesse avuto un animo più soggetto al denaro di quel che egli ebbe, avrebbe certamente potuto accumularne molto, ma guidato da un genio assai superiore alla bassezza di queste idee, si diede a fare raccolta di medaglie, di pietre antiche, cammei e specialmente di stampe e disegni di valentuomini, le quali ultime conservate ed accresciute da’ di lui figli rendono anche al presente appò li dilettanti molto riguardevole la loro casa, e tra le altre cose procurò di comprare quanti cugini gli capitarono degl’antecedenti pontefici, onde i suoi figli ed eredi godono adesso il vantaggio d’aver messa assieme una intera serie delle medaglie papali cominciando da Martino V, la quale tutto di viene ricercata da’ forastieri²⁵.

Il recente ritrovamento all’Archivio di Stato di Roma dell’*Inventario generale dei beni* di Giovanni Martino (a quanto mi risulta ancora inedito), relativo ai suoi possessi tanto di casa quanto di bottega, redatto a poco meno di un mese dalla morte (il 27 luglio 1705) alla presenza della moglie e dei figli, permette ora non solo di verificare le parole di Venuti e di integrare gli approfondimenti archivisti già emersi nel secolo scorso, ma soprattutto di osservare finalmente da un punto assolutamente più contestuale l’esperienza tanto collezionistica, quanto artistica del medaglista romano, ad iniziare proprio dall’organizzazione della sua bottega²⁶.

Sebbene l’*Inventario* non sia topografico, una nota in chiusura (c. 195r: «robba di bottega») ci consente di distinguere dagli altri averi i materiali in essa contenuti e, consideratane la natura, di iscrivere allo stesso ambiente anche diversi oggetti ricordati all’interno dell’elenco poco sopra la preziosa

indicazione (almeno da c. 194v). Paragonabile per dimensioni e ricchezza a quella che più di sessant'anni prima Gaspare Mola aveva lasciato in eredità al nipote Gaspare Morone, la bottega di Giovanni Martino risultava attrezzata di tutte le strumentazioni necessarie alla coniazione e alla fusione delle medaglie: torchi e «strettori di legno» di diverse misure, banchi da lavoro, credenzoni e cassette, mazze e martelli, bilance, staffe, attrezzi per saggiare il metallo e compassi (c. 194v: «ordegni per stampar le lettere attorno alle medaglie»)²⁷. Non mancavano materiali grezzi, ancora da incidere, quali «sigilli di ferro e [...] pile nuove di ferro da intagliare», così come anche oggetti evidentemente già lavorati e destinati ad essere reimpiegati, tra i quali «sigilli di acciaro», «ponzoni buoni», «stampe intagliate»: espressione, quest'ultima, che si interpreta senza difficoltà come 'conî di medaglie'. Rimane invece più difficile decifrare il significato in questo contesto della voce «pila» (ricorrente nel documento e in un caso anche affiancata dalla parola «torsello»), che un lessico celliniano ci ha abituato a considerare sinonimo di conî esclusivamente monetali, ma che nessun riscontro interno all'*Inventario* romano autorizza a ricondurre a questa specifica accezione: ai tempi di Giovanni Martino nella bottega Hamerani non veniva battuta moneta, come poi, con specifiche attrezzature e sotto il rigido controllo delle autorità ecclesiastiche, sarebbe invece avvenuto con Ermenegildo e Ottone all'apertura della cosiddetta Zecca provvisoriale (1734-1738)²⁸.

Giovanni Martino viene ricordato nel documento come autore del materiale creatore, ma non è l'unico incisore menzionato. Un'importante annotazione a c. 196r («300 stampe intagliate de' retratti de pontefici con diversi rovesci e d'altri potenti, ne' li quali ve ne sono molti fatti da Alberto Hamerani di diverse fabbriche e qualched'una di Cormano et altri diversi») conferma in modo esplicito quanto già era noto grazie al resoconto redatto quarant'anni dopo da Venuti, ovvero che l'Hamerani aveva conservato in bottega i propri conî insieme a quelli del padre Alberto, e soprattutto aveva provveduto a custodire (e forse per primo anche ad acquistare) matrici di medaglie papali incise da altri artisti, dando così inizio a quella raccolta che, passata ai discendenti e da questi quasi un secolo più tardi, nel 1796, alla Camera Apostolica, avrebbe costituito il nucleo principale della collezione di conî pontifici oggi conservata al Museo della Zecca di Roma²⁹. Conferma inoltre la ricostruzione storica dell'erudito cortonese anche la particolare menzione riservata nell'*Inventario* ai conî delle medaglie devozionali, raggruppati per grandezza, fino a nove misure. Non solo queste matrici sarebbero state lasciate agli eredi di Giovanni Martino, ma con esse anche i criteri da lui già adottati per ordinarle, dettati da ragioni pratiche (favorire le varie associazioni possibili delle figure di santi sulla base delle affini dimensioni dei conî, spesso realizzati da artisti diversi) e riproposti ancora all'inizio dell'Ottocento nell'elenco redatto per la loro vendita allo Stato pontificio, conservato all'Archivio di Stato di Roma sotto il nome

di *Nota dettagliata delli numero seicentoquarantotto conj di medaglie di devozione, intera raccolta venduta dal signor Giovanni Hamerani al [...] tesoriere generale e consegnati al signor Francesco Mazio soprastante della Zecca pontificia di Roma*. Non datato, ma riferibile al 1825, l'importante documento descrive i conî devozionali Hamerani acquistati in quell'anno (ed oggi al Museo della Zecca, al pari di quelli pontifici) ed esibisce per la loro catalogazione gli stessi criteri di ordinazione numerica e dimensionale (per grandezza, fino a dieci misure), che sono riscontrabili nel campionario di impressioni metalliche recentemente rinvenuto al Museo Francese di Roma³⁰. Nell'occasione della medesima vendita vennero cedute allo Stato pontificio anche una serie di strumentazioni di bottega, segnalate in calce alla *Nota dettagliata*, tra le quali «un torchio di legno con suoi ferramenti», «torchietti di legno ad uso di fonderia» ed altri oggetti: probabilmente l'ultimo atto di quella progressiva alienazione che aveva interessato tra la fine Settecento e il primo Ottocento il cospicuo patrimonio di bottega della famiglia Hamerani³¹.

Al riguardo rimane un ultimo punto da sottolineare. Al tempo di Giovanni Martino nella bottega «all'insegna della Lupa» si trovavano anche numerose corone di varie qualità (e probabilmente di prezzi differenti): una produzione spesso frequentata dagli incisori seicenteschi, perché associata alle medaglie devozionali (pure numerose all'interno dell'*Inventario*) e dunque adatta a vendite intrecciate. La sua citazione nel documento del 1705 può dunque essere intesa come una riprova della natura 'commerciale' che connotava la bottega dell'Hamerani, arredata con vetrine da esposizione fornite di medaglie ben lavorate (cc. 198v-9r) e, stando a diverse fonti, frequentata in questo arco di anni assiduamente da pellegrini e forestieri³². Si trattava di un doppio statuto (luogo di creazione e di vendita), che l'officina del medaglista condivideva sullo scorcio del Seicento non solo con attività tradizionalmente più affini, come l'oreficeria, ma anche con produzioni pittoriche, soprattutto di genere, di fatto sempre più svincolate da committenze specifiche: uno statuto, che avrebbe conservato ancora per tutta la durata della successiva gestione da parte dei figli e dei nipoti di Giovanni Martino, finendo per diventare una delle tappe romane obbligate dei viaggiatori del Grand Tour, con larga eco nella guidistica europea settecentesca³³.

Considerandone la collocazione all'interno della bottega, è probabile che alla luce di finalità innanzitutto di vendita (e di certo non 'collezionistiche') si giustifichi anche il possesso da parte di Giovanni Martino di «tre crocifissi di rame grandi, con le croci di pero, cioè uno del modello del Largardi grande, e l'altri due di Domenico Guidi con fenimenti di morte e titolo» (c. 195r)³⁴. Se la menzione nell'*Inventario* di addirittura due esemplari della stessa opera (con le medesime particolarità iconografiche), sottolinea il carattere seriale di questi manufatti, non ci sono però elementi per

sciogliere il dubbio su come fossero pervenuti in mano a Giovanni Martino: ovvero se, come nel caso dei crocifissi, in lamina d'oro sbalzata, di Gaspare Mola su modello di Giambologna o di quello algardiano fuso in argento all'inizio del diciottesimo secolo da Francesco Giardoni³⁵, anche qui l'iterazione in bronzo del modello originario fosse stata condotta direttamente del medaglista, oppure se le tre opere fossero arrivate al medaglista già finite. Il problema che rimane da chiarire è, in altri termini, se e cosa gli Hamerani fondessero nella loro bottega, e se nella diffusione (larghissima) che a partire dalla seconda metà del Seicento questi crocifissi di scultori romani (di Algardi, Guidi, Ferrata, Duquesnoy, ecc.) conobbero in tutta Italia, gli Hamerani avessero avuto un ruolo di primo piano o meno³⁶.

Significativa appare anche la compresenza nella stessa bottega di crocifissi tanto di Domenico quanto di «modello» di Algardi, soprattutto considerando che una terracotta dello scultore bolognese con questo soggetto doveva essere con buone probabilità passata dopo la sua morte a Guidi, il quale ne aveva tenuto ben conto all'interno della propria produzione³⁷. Non sono conosciuti particolari rapporti di frequentazione o amicizia tra il carrarese e il medaglista, ma un riflesso della posa dell'*Andromeda* scolpita da Domenico e oggi al Metropolitan si può forse cogliere nella figura della Pace sul rovescio di una medaglia di Clemente XI del 1701, quasi fosse stata evocata in ricordo delle (presumibili) visite dell'Hamerani nel famoso studio di Via dell'Armata, dove l'impressionante opera marmorea era rimasta fino al 1699. E già sono state notate le tangenze tra i ritratti in medaglia di Innocenzo XII conati da Giovanni Martino e la terracotta raffigurante il Pignatelli conservata al Museo di Roma, oggi concordemente attribuita a Domenico e riferita agli anni intorno al 1694 (figg. 10 e 11). Per quanto fin dalla Coronazione e dal Possesso l'Hamerani avesse già proposto l'effigie di questo papa in abiti invernali (con camauro e mozzetta bordati di pelliccia, stola figurata, colletto inciso e cordoncino a tenere chiuso il piviale), è soprattutto nei diritti elaborati con l'inoltrarsi del pontificato che alcuni dettagli (dall'aumentare della pappagorgia all'inflaccidirsi della pelle, dall'arricciarsi dei capelli sulla nuca finanche forse ad un'allusione materica alla terracotta leggibile nell'aumentare della morbidezza dell'incarnato nel volto) sembrano suggerire un aggiornamento di Giovanni Martino sull'opera di Guidi, sempre però all'interno di una serie di coordinate più larghe, condivise (anche forse sulla base della circolazione di precedenti modelli grafici), da quanti alla stessa altezza cronologica stavano insieme concorrendo alla celebrazione del pontefice³⁸. Infine, merita anche una particolare attenzione il fatto che, oltre a tre disegni «del Bernini» (c. 190r) e a un «un Mosè a sedere, di creta, copia di Michelangelo» (c. 192r), Guidi sia il solo altro scultore ad essere ulteriormente citato per nome nell'*Inventario* dell'Hamerani, ancora una volta per un'opera 'di passaggio', dallo statuto ambiguo:

ovvero per «un *San Francesco* di terracotta» (c. 194v), probabilmente anch'esso collocato all'interno della bottega, e dunque 'adoperato' e non 'collezionato'. Nell'inventario in morte di Domenico non sono annoverate sculture di piccolo formato riconducibili a questo soggetto, ma l'artista aveva dovuto, per difficoltà economiche, alienare poco prima della morte parte delle proprie terrecotte, e nulla esclude che un esemplare altrimenti non noto con questo tema fosse stato infine intercettato da Giovanni Martino. Si trattava in ogni caso di un soggetto sacro ben appropriato ad un'attività, come quella condotta dagli Hamerani, di produzione e commercio, che trovava uno dei suoi capisaldi proprio in un'oggettistica devozionale dalle declinazioni anche più ampie di quanto finora sia stato lecito supporre³⁹.

Nell'*Inventario* del 1705, inoltre, nulla autorizza a credere che Giovanni Martino tenesse nella propria abitazione una specifica collezione di terrecotte, anche se di certo possedeva un nutrito numero di opere plastiche di diversa natura. Nella parte iniziale del documento, che senza ombra di dubbio può essere riferita ad ambienti della casa (e non della bottega), sono elencati orologi (uno dei quali anche figurato con l'immagine del *Tempo*)⁴⁰, pezzi in marmo antichi e moderni (anche in questo secondo caso per lo più di soggetto antiquario), alcuni bronzetti (tra i quali un *Marc'Aurelio* capitolino) e altre piccole sculture di avorio e di cera indorata, la maggior parte delle quali di tema sacro, così come anche diverse croci, tutte accuratamente rifinite ed adornate con i loro piedistalli, placchette e basi (purtroppo lasciate anonime)⁴¹. Anche un gruppo di «cere di medaglie» (c. 174r) si può senza difficoltà ascrivere agli oggetti dell'arredo domestico, come dimostra non solo il punto dell'*Inventario* in cui sono citate e il modo con cui questi pezzi vengono descritti (in teche di legno, incorniciati e protetti da cristallo), ma anche una preziosa testimonianza di Saverio Scilla, che nel 1715 dimostrava di poter attribuire ad Alberto Hamerani diversi rovesci di monete pontificie non firmate, avendo visto «le cere e prove delle dette monete [...] conservate *in casa* del suo nipote» (fig. 12). Si trattava quindi di oggetti che, generati all'interno della bottega, erano stati però da questa precocemente allontanati per essere conservati in particolari spazi 'di rappresentanza' dell'abitazione, forse per la fragilità della materia o piuttosto per sottolinearne il prestigioso statuto autoriale⁴².

Che all'interno dell'*iter* creativo seguito per coniare una medaglia Giovanni Martino attribuisse un'importanza assoluta alla preparazione del modello in cera iniziale, è verificabile già solo considerando che non sono noti ad oggi episodi in cui l'incisore sia ricorso in questa fase a modelli altrui. Inoltre, alcune testimonianze più tarde suggeriscono la cura particolare da lui spesa, affinché i suoi figli fossero autonomi ed esperti in questa pratica: la lode, ad esempio, di «abile modellatrice in cera» riportata nel 1743 dai due fratelli Hamerani nel volume di Lochner in relazione all'adorata sorella

Beatrice, morta in giovane età e 'prima allieva' del padre; o l'annotazione di Venuti su Ottone che «sull'esempio del padre e del fratello[,] s'esercitò longamente nel modellare in cera»⁴³. Nel caso di Ermenegildo sappiamo anche che, per essere accolto nell'Accademia di San Luca nel 1719 «come scultore di modelli et incisore di medaglie[,] presentò per saggio della sua virtù» non un conio, come aveva fatto il padre nel 1684 (fig. 36), ma «un basso rilievo in cera sopra lavagna, rappresentando *San Luca che tiene l'immagine della Madonna santissima con il bue et angeli attorno*, in figura ovata, con cornice d'ebano nero con filetti indorati in piccola forma»⁴⁴. Quest'opera oggi è andata perduta, ma che si dovesse trattare di una cera particolarmente apprezzabile lo suggeriscono le entusiastiche parole di Edward Wright che, l'anno successivo, passando da Roma, poteva annotare nei suoi resoconti di viaggio:

there [all'Accademia di San Luca] were two performances, for admittance, particularly pretty in their kind: one was a limning, done by Rosa Alba [Carriera]; it is a *Girl with a Pigeon*. The different tincts of white, in the pigeon, in the linen, and in the other white drapery, were very judiciously observ'd, and the whole finely executed. The other was a small model in white wax, *basso rilievo*; it was done by Ermenigildus Hamerani, that cuts the dies for the Pope's medals: it represents *S. Luke shewing a picture of the B. Virgin, supported by angels*⁴⁵.

Quello che appare come meno scontato, nell'*Inventario* del 1705, è invece la presenza di un altro nutrito gruppo di oggetti plastici, elencati compattamente, estranei ad interessi collezionistici e riferibili alla prassi artistica di una modellazione a tutto tondo, piuttosto che non a quella del cesello o dell'intaglio, ovvero gessi di singole parti del corpo umano (teste, braccia, piedi, in moltissime varianti ecc.), così come di puttini, medaglioni e crocifissi, integri o frammentari, insieme a cere a tutto tondo e a bassorilievo di vari soggetti, descritte sommariamente. Il dato è rilevante soprattutto se messo a confronto con situazioni inventariali affini per cronologia e professione degli interessati. Nella descrizione degli averi del (ricchissimo) argentiere Antonio Amico Moretti (1616-1687) non figuravano ad esempio gessi, presenti in pochissimi pezzi (solo 11) anche nella bottega di Gaspare Mola, ma numerosissimi presso diversi scultori del tardo Seicento romano: da Gian Lorenzo Bernini ad Ercole Ferrata, da Domenico Guidi a Pierre-Étienne Monnot⁴⁶. Non trascurabile, questa testimonianza, se da una parte rafforza l'idea di una vera e propria 'accademia familiare' gestita da Giovanni Martino all'interno dell'abitazione in Via dei Coronari (attenta non solo alla trasmissione ai figli delle tecniche di incisione sull'acciaio, ma anche dell'abitudine alla modellazione, di certo anche dal vero, e probabilmente, come vedremo più avanti, al disegno), credo possa essere spesa soprattutto per interrogarsi sulle tangenze tra pratica scultorea e pratica medagliistica nella produzione di Giovanni

Martino, specialmente alla luce delle peculiari modalità con cui l'incisore concepì e sviluppò il rilievo nelle proprie creazioni.

Al netto di un'abilità tecnica che, senza ombra di dubbio, consentiva all'Hamerani di scegliere le modalità espressive ogni volta preferite, sia che avesse necessità di concepire la medaglia come un piccolo microcosmo figurato, ricercatissimo nei dettagli, sia che invece ne intendesse il campo per via di sintesi, generando prospettive di amplissimo respiro (figg. 8 e 9), prevale in larga parte nella sua produzione medagliistica la tendenza, evidente fin dalle prime opere, a sviluppare il rilievo con forti aggetti, assenti invece (innanzitutto per ragioni tecniche) nella produzione numismatica, sempre risolta con uno stacciato delicatissimo e già definito in fase di progettazione, come dimostrano le cere monetali dell'Hamerani conservate oggi al British Museum, dove tutta la modellazione è giocata su un velo sottilissimo di materia. Nel caso delle medaglie, la prassi di staccare dal piano di fondo particolari e restituirli con un deciso 'altorilievo', la concessione pressoché costante alle figure in primo piano di una presenza fisica sul campo (figg. 14 e 15), grazie anche alla tornitura di singole parti anatomiche fino quasi alla resa tridimensionale di certi dettagli (fig. 35), così come la tendenza a costruire la composizione giustapponendo blocchi scultorei, che è evidentissima ad esempio nella medaglia per Livio Odescalchi con al rovescio la *Securitas* e motto «DVX · CERE» (recante addirittura accenni di sottosquadri: operazione di per sé quasi impossibile nell'intaglio del conio e sconsigliata ai medaglisti fin dai tempi di Vasari; fig. 13), appaiono scelte meditate e non casuali da parte di Giovanni Martino, gestite già a partire dal piano d'ardesia, ovvero fissando le profondità dell'intaglio sul conio con lo spessore della cera e costruendo la composizione associando singoli gruppi figurati di materia. Scelte, in altri termini, che meritano una contestualizzazione⁴⁷.

Sembrano infatti porsi in un deciso contrappunto rispetto a quella che nel pontificato chigiano era ormai una prassi consolidata nella produzione delle medaglie, ovvero l'adozione di un rilievo bassissimo e misuratissimo, forte di una svalutazione tattile della scultura benedetta dallo stesso Bernini (pronto a biasimare la medaglia di Jean Warin per il Louvre perché «elle avait trop de relief») e adottata nel decennio successivo nella Firenze granducale come un imprescindibile criterio estetico per giudicare la nascente medagliistica fusa di Soldani⁴⁸. L'impressione che, in un momento di accesa svalutazione berniniana come furono gli anni settanta del Seicento a Roma e anche di progressiva diminuzione del controllo esercitato da Gian Lorenzo sulle diverse manifestazioni artistiche del papato, Giovanni Martino cercasse altrove i propri riferimenti figurativi, guardando innanzitutto alla scultura monumentale e alla tradizione algardiana (dalla concezione di un rilievo giocato su tutte le sue possibilità di aggetto, fino agli sviluppi 'pittoreschi' di Guidi e agli altorilievi di Monnot), è forse una

possibilità da prendere in considerazione, se non altro per sottolineare quanto anche la gestione del rilievo, e non solo l'elaborazione grafica del modello, fosse una componente fondamentale nella costruzione di una medaglia seicentesca, passibile di scelte di volta in volta diversificate da parte dell'artista. E d'altra parte, incoraggia in questo senso anche il caso singolare di una cera del British Museum, attribuita a Giovanni Martino, che echeggia indubbiamente la composizione della pala d'altare marmorea di San Nicola da Tolentino, realizzata da Guidi e Ferrata su modello di Algardi⁴⁹. Nemmeno il disegno, però, costituì un aspetto trascurato nell'«accademia degli Hamerani». Ad eccezione di Ottone che, rimasto senza padre a soli undici anni, condusse un apprendistato presso Benedetto Luti, né per Beatrice, né per Ermenegildo siamo infatti a conoscenza di percorsi formativi esterni alla dimora paterna, che risultava perfettamente attrezzata anche per esercitarsi graficamente⁵⁰. In connessione con una fornita biblioteca di testi tanto numismatici, quanto devozionali, di emblematica e di storia antica, nell'*Inventario* dell'Hamerani viene infatti descritta un'imponente raccolta di stampe (da Tiziano, Correggio, Michelangelo, Reni, Pietro da Cortona ed altri) e di disegni di diversi autori (quelli già citati di Bernini, altri di Andrea Sacchi e molte «accademie», c. 189v), che difficilmente doveva essere priva di valenze funzionali tanto rispetto alla produzione del padre quanto all'educazione dei figli, nonostante sia in Lochner che in Venuti a metà Settecento ne venissero soprattutto esaltati gli aspetti di prestigio sociale:

[Ermenegildo e Ottone] hanno anche, nella loro dimora, una raffinata collezione di moltissime tipologie di oggetti: statue e bassorilievi, gessi, insieme a monete e medaglie di quasi tutti i paesi, disegni di non minor bellezza, realizzati da antichi e celebrati maestri, e ogni genere di incisioni. Tra queste [i due fratelli] hanno anche una straordinaria raccolta di opere di Raffaello, incise da Marcantonio [Raimondi], che lasciano esterrefatti per la freschezza del loro aspetto e che sono molto ben conservate. E per questo motivo la loro casa è spesso visitata da molti potenti signori e amanti dell'arte⁵¹.

Si può ad esempio verificare che talvolta Giovanni Martino riproducesse quasi alla lettera sul conio immagini conosciute e studiate per via di stampe, come nel caso della marattesca *Madonna con Bambino* nella Torre del Palazzo del Quirinale, citata al verso di una medaglia di Innocenzo XII del 1699 a partire non dall'originale a mosaico (difficilmente visibile dal basso), ma da un'incisione di Arnold van Westerhout. Allo stesso modo, è molto più economico pensare che l'Hamerani fosse ricorso ad una stampa di sua proprietà raffigurante l'*Uccisione di san Pietro Martire* di Tiziano, che non ad un viaggio a Venezia altrimenti non attestato, per riprodurre questo episodio nella decorazione della stola del piviale in una medaglia per Clemente X, recante al diritto la *Carità romana* (figg. 18 e 19). La presenza, infine, nella sua biblioteca della «*Galleria di Farnese*» (c. 189v) stupisce poco,

considerando l'esplicita citazione da Annibale Carracci nella figura della *Fortitudo* (figg. 20 e 21), al verso della medaglia annuale coniata per Innocenzo XI nel 1689 (fig. 17)⁵². Impossibile è però ricostruire che rapporto dovesse correre tra i numerosi disegni di «diversi autori» conservati nell'abitazione di Giovanni Martino e le sue invenzioni medaglistiche, perché il documento non tradisce i nomi degli «autori» di queste opere grafiche, alcune (con ritratti di pontefici e forse 'autografi') addirittura esposte con cornici e protette da cristalli, né ad oggi gli studi sono riusciti ad individuare un solido *corpus* di disegni che possano essere considerati i modelli adoperati dal nostro medaglista, così come furono alcune creazioni berniniane per medaglie e monete chigiane, incise poi da Gaspare Morone⁵³.

Per quanto differenti in molteplici aspetti, l'inventario dell'argenteo Moretti, abitante in un sontuoso palazzo affacciato su Via del Corso all'incrocio con Via dei Pontefici, e quello di Gaspare Mola, che viveva ai Banchi davanti alla chiesa dei Santi Celso e Giuliano, mostrano con la situazione dei beni di Giovanni Martino un vistoso punto di contatto, che merita di essere sottolineato: ovvero, il possesso da parte di tutti e tre di una corposa quadreria. Né questo sorprende: la raccolta dell'orefice e quelle dei due 'medaglisti' attestano bene la ricchezza a cui queste professioni potevano portare nella Roma seicentesca, così come anche la rete di contatti artistici delle quali si nutrivano. Nel caso dell'Hamerani la prevalenza di voci moderne è giustificabile alla luce di una formazione della raccolta condotta grazie ad acquisti distribuiti nell'arco di un'intera vita, ma non in debito con pregresse tradizioni familiari. Infine, che Venuti non accenni minimamente a questa collezione di quadri può essere imputabile al fatto che o nel frattempo fosse stata liquidata dai figli, oppure che non fosse stimata di particolar pregio a metà Settecento, quando molte delle sue voci dovevano essere comunque ormai ritenute come poco attuali⁵⁴.

A quanto mi risulta, sulla base dell'*Inventario* è possibile proporre l'identificazione solo per una coppia di quadri: le «due tele alte palmi 6¼, in una l'*Inverno*, nell'altra l'*Estate*, con cornici negre con suoi filetti intagliati [e] indorati, larghe palmi 4½, di Agost[in]o Scilla» (c. 168v). Per coincidenza di tema e dimensioni (120 x 93 cm), e alla luce delle successive vicende collezionistiche, dovrebbe trattarsi dei due dipinti del pittore messinese di medesimo soggetto, oggi conservati nel Saloon di Holkham Hall e appartenenti alla collezione del conte di Leicester (fig. 33)⁵⁵. Non solo queste opere rappresentavano alcune tra le presenze pittoriche più significative della collezione di Giovanni Martino, ma soprattutto la loro menzione è utile (come si vedrà ancora più avanti) per offrire un contesto alle moltissime annotazioni, spesso personali, vergate da Saverio Scilla (figlio di Agostino) nel proprio volume del 1715 in relazione alla collezione degli Hamerani, evidentemente conosciuti e frequentati da lunga data.

Né in questo avvicinamento ‘famigliare’ dovettero giocare un ruolo secondario gli interessi numismatici dello stesso Agostino (apertisi a Roma anche alla medaglistica pontificia), il cui nome non compare altre volte nell’*Inventario*, per quanto nulla escluda che sue opere potessero ‘nascondersi’ tra le diverse menzioni di tele con «pesci», lasciate anonime dall’estensore del documento⁵⁶. In questo, pochi altri quadri sono descritti in modo dettagliato e non sempre gli autori delle opere vengono specificati, anche laddove si doveva trattare di pittori comunque di una qualche reputazione, come dimostra il caso dei due ritratti *a pendant* raffiguranti l’Hamerani e la moglie, menzionati nell’*Inventario* senza alcuna paternità, ma riconducibili all’amburghese Franz Werner von Tamm (ancora in vita nel 1705), grazie ad un passo di Lione Pascoli:

e siccome oltre i fiori, frutti ed animali morti faceva anche i ritratti, conforme in principio del discorso accennammo, e che prima di partir da Roma fece egregiamente quello di Giovanni Amerani, della moglie e d’altre persone cognite qualificate, volle egli [l’Imperatore] che facesse il suo e del re de’ Romani⁵⁷.

Ad essere di chiaro ostacolo all’identificazione di altre pitture possedute da Giovanni Martino, così come alla possibilità di rintracciare eventuali tangenze puntuali tra la collezione dell’Hamerani e la sua produzione medaglistica, è però soprattutto il carattere prevalente di queste opere, per lo più quadri di genere, con paesaggi, marine, fiori ed animali. Premesso questo, ha forse senso sottolineare come in molti dei suoi rovesci pontifici (specialmente quelli costruiti con una solida figura in primo piano e un’ambientazione alle spalle) emerga un’attenzione spiccata per l’elemento naturale, con aperture prospettiche di ampio respiro su scorci urbani degni di un vedutista nordico o con accenni di visioni agresti e boschive animate da molteplici varietà vegetali (figg. 22-26 e 35): un’attenzione che era stata molto saltuaria nelle medaglie di Gaspare Morone e che forse Giovanni Martino acquisì tanto monitorando le voci più aggiornate della contemporanea pittura di paesaggio, quanto prendendo le mosse dalla raffinatissima produzione dello sventurato medaglista tedesco Johann Jakob Kornmann, i cui conî (e probabilmente anche le cere) erano non a caso finiti in mano dell’Hamerani (c. 196r)⁵⁸. E se queste minute ma assai dettagliate descrizioni rappresentavano ovviamente anche l’occasione per esibire la straordinaria maestria tecnica dell’incisore, in grado di mostrare, nello spazio di pochi millimetri, palazzi, chiese e ponti analiticamente compresi, un’attenzione un po’ particolare merita il caso dei quattro scudi d’oro e del testone d’argento battuti sotto Alessandro VIII nel 1690, raffiguranti entrambi al rovescio una coppia di buoi in atto di tirare l’aratro, perfettamente allineati, quasi come in un bassorilievo antico, sul piano d’esergo (fig. 27). Giovanni Martino rinunciò in questo caso ai virtuosismi analitici e prospettici, ma non per questo si dimostrò meno attento alle suggestioni della

pittura a lui contemporanea, riuscendo ad aggiornare un consolidato modulo antico (fig. 28) alla luce della lezione di un artista come Philipp Peter Roos detto Rosa da Tivoli (presente nella sua raccolta), ovvero stringendo in un nobilitante *close-up* le due figure di animali in primo piano e cogliendone senza astrazioni le naturali torsioni e movenze (figg. 29 e 30)⁵⁹.

Sebbene non sia possibile identificare altre opere pittoriche ricordate nell'*Inventario*, una particolare attenzione meritano comunque i nomi degli artisti menzionati dal documento, tenendo ferma un'osservazione di Francesco Susinno (1724), che ricordò come anche «Giovanni Amerano» fosse stato tra gli accademici di San Luca che resero omaggio ad Agostino Scilla al momento del suo funerale⁶⁰. Se si esclude un'opera di Paul Brill, tutti gli altri artisti 'collezionati' da Giovanni Martino erano *grosso modo* suoi coetanei e nella maggior parte dei casi da lui conosciuti e frequentati all'interno delle due istituzioni artistiche cittadine alle quali aveva aderito: non soltanto nella più selezionata Accademia di San Luca (animata negli anni in cui l'Hamerani ne fece parte, oltre che da Scilla, anche da Luigi Garzi, Carlo Maratti, Giuseppe Ghezzi, Domenico Guidi, Carlo e Francesco Fontana, tutti presenti nell'*Inventario* in morte del medaglista), ma soprattutto nella Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta (futura Accademia dei Virtuosi del Pantheon), dove erano stati accolti anche pittori di paesaggio o di genere, che non risulta avessero preso parte all'altra istituzione, come i più noti Rosa da Tivoli, Filippo Lauri, o gli ancora oscuri Girolamo Reatini («Girolamo delle Marine»), Matteo de Mais e Nicolo Fenice (o Fenis)⁶¹. Con quest'ultimo i rapporti potrebbero essere stati anche precedenti all'ammissione di entrambi alla Compagnia nel 1674, dal momento che già nel 1673 Anna Cecilia Hamerani, sorella di Giovanni Martino, risultava sposata con l'orefice ed orologiaio Bartolomeo Fenice, imparentato con Nicolo. E questo potrebbe giustificare l'assoluta preponderanza di quadri di questo pittore nella raccolta del medaglista, peraltro dei più svariati generi: da soggetti antiquari a figure di vecchi, da storie religiose a copie, e addirittura ritratti⁶².

Anche prescindendo da questo singolo caso, non ci sono dubbi che le opere citate nell'*Inventario* fossero arrivate al medaglista da acquisti (forse in alcuni casi da doni o scambi) generati all'interno della rete delle sue conoscenze personali: acquisti già da soli sufficienti a lasciare intuire fino a che punto la partecipazione tanto all'Accademia di San Luca quanto alla Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta avesse rivestito per Giovanni Martino un importante significato, anche al di là del mero valore di un riconoscimento sociale che sembra primariamente attribuirgli mezzo secolo più tardi Venuti⁶³. Questa importanza è confermata dai rendiconti delle due istituzioni, che registrano il costante impegno di Giovanni Martino al loro interno. Presentato nella Compagnia il 15 aprile 1674 dal reggente Giacinto Brandi, il medaglista partecipò ad esempio con regolarità alle riunioni mensili per

l'arco di quasi un ventennio, fino al gennaio del 1694, rivestendo l'incarico di primo aggiunto (1685 e 1693), secondo aggiunto (1687-1689), camerlengo (1680-1681, 1686, 1691-1692) ed elettore (1680), tanto sotto le reggenze di Agostino Scilla e Giuseppe Ghezzi, quanto di altri⁶⁴.

Che in questi contesti potessero generarsi tra i 'virtuosi' dei cortocircuiti iconografici, tanto quanto degli aggiornamenti stilistici, sembra suggerito proprio dalle due opere del pittore messinese ricordate nell'*Inventario* di Giovanni Martino. Nel 1687 l'Hamerani coniò per la festa dei Santi Pietro e Paolo una medaglia recante al rovescio l'immagine di una *Croce su una roccia*, immobile nonostante l'imperversare della tempesta tutt'attorno: una rilettura in chiave cristiana di una tradizione emblematica moraleggiante di larga diffusione già cinquecentesca, nella quale il Vento era raffigurato ricorrendo a delle testine su nuvole in atto di soffiare (figg. 31 e 32). Si tratta, in altri termini, della stessa soluzione non solo proposta nel rovescio della medaglia di Innocenzo XI, ma anche nel quadro con l'*Inverno* di Scilla ora a Holkham Hall (fig. 33), in entrambe le opere con una forza espressiva nei volti esasperata e deformante. Se la mancanza di una datazione certa per il dittico del messinese (da ricondursi comunque per motivi stilistici entro gli anni ottanta dei Seicento), non permette di sciogliere in questo caso la successione delle citazioni, anche il secondo quadro di Scilla, con l'*Estate*, può d'altra parte essere messo in relazione con le medaglie coniate nello stesso scorcio di anni dall'Hamerani: al verso dell'esemplare dell'Odescalchi realizzato per la festa dei Santi Pietro e Paolo del 1685 (fig. 34), uno certo alleggerimento delle vesti, più aderenti alle forme del corpo e quasi liquide nel modo di lasciare increspate le pieghe, così come un più solido e classicheggiante equilibrio nella posa della Chiesa, raffigurata frontalmente e senza scorci, potrebbero suggerire un confronto del medaglista con il pittore sul piano dello stile, soprattutto considerando che figure affini, elaborate poco prima da Giovanni Martino nel corso dello medesimo pontificato, rimandavano piuttosto a certe soluzioni di panneggi e pose più in linea con una tradizione cortonesca⁶⁵.

A partire dal 1694 divenne più intensa l'attività dell'Hamerani anche presso l'Accademia di San Luca, dove era stato ammesso, durante il principato ancora una volta di Giacinto Brandi, già l'8 ottobre 1684, ma con la quale doveva intrattenere rapporti almeno dal 1682 (e forse già dal 1677), quando una sua medaglia con l'effigie di Innocenzo XI al dritto e «un sacrificio» al rovescio venne utilizzata in edizioni d'argento come premio per i concorsi d'accademia, al posto del tradizionale toccalapis dello stesso metallo⁶⁶. L'unico esemplare che corrisponda a questa descrizione riportata nei documenti è una medaglia straordinaria dell'Odescalchi coniata nel 1679 per celebrare la Pace di Nimega, recante al rovescio l'immagine personificata dell'Innocenza, in atto di offrire genuflessa un sacrificio ad un angelo, e con legenda nel giro «· FECIT – PACEM · SVPER · TERRAM» (fig. 35): un'iconografia

che, per quanto non perfettamente congrua alle necessità dell'Accademia, di certo doveva essere sembrata meno impropria rispetto ai soggetti ecclesiastici e devozionali (San Pietro, San Michele Arcangelo e la Chiesa) adottati nei rovesci delle medaglie annuali coniate dal 1679 al 1682⁶⁷.

Fu l'avvio di quella che si sarebbe rivelata una felice consuetudine di più secoli ad accelerare l'accoglienza del medaglista due anni più tardi, nel 1684, all'interno dell'istituzione in qualità di «accademico di merito», titolo che Giovanni Martino ottenne «havendo già adempiuto all'obbligo del statuto con haver fatto il cugno per le medaglie da darsi nel tempo de' concorsi de' giovani per premio»⁶⁸. Per la prima notizia certa dell'utilizzo del conio dobbiamo però aspettare il 1694. A partire da quest'anno l'incrocio tra i documenti d'archivio e gli esemplari ancora oggi conservati confermano l'impiego senza soluzione di continuità per almeno mezzo secolo di questa matrice con *San Luca in atto di dipingere la Vergine con il Bambino*, a seguito del suo passaggio dopo la morte del padre nelle mani del figlio Ermenegildo, che la riutilizzò per tutto il quarantennio successivo⁶⁹. Variò invece più volte l'acciaio associato a questo conio di Giovanni Martino, già ad esempio, nel passaggio dalla prima alla seconda edizione, quando venne rinnovato per celebrare il centenario dell'Accademia (1695), solennemente festeggiato in Campidoglio sotto la regia di Giuseppe Ghezzi e Carlo Fontana (fig. 36):

consistevano gli accennati premi in medaglie di argento e di rame perfettamente lavorate e cuneate dal signor Giovanni Hamerani nostro accademico, rappresentanti da una parte l'immagine del nostro santo protettore *Luca Evangelista in atto di dipingere l'effigie della santissima Vergine*. Nel roverso poi era scritto in giro e sotto una bella e ricca cornice «ACADEMIA PICTORVM, SCVLPTORVM ET ARCHITECTORVM VRBIS». Sotto a queste parole immediatamente era espresso in giro una serpe con la propria coda in bocca, antichissimo geroglifico del Centesimo, e nel spazio che vi rimaneva vi si leggeva «IN CELEBRATIONE ANNI SECVLARIS 1695. EQVITE CAROLO FONTANA PRINCIPE»⁷⁰.

Che nel Seicento il medaglista del papa (ovvero uno degli artisti che aveva con più facilità accesso al pontefice e in modo più ufficiale ne gestiva 'l'immagine pubblica') rivestisse, quasi di diritto, un ruolo privilegiato all'interno delle due principali istituzioni artistiche cittadine, è un fatto che aveva già ampiamente messo in luce la vicenda biografica di Gaspare Morone, non solo accademico di San Luca (e addirittura suo principe per un anno, proprio in virtù dei suoi rapporti con Alessandro VII), ma anche attivissimo virtuoso del Pantheon, accanto all'amico Algardi⁷¹. E così anche non desta sorpresa che alcuni dati inventariali relativi ai possessori di Giovanni Martino trovino una spiegazione proprio alla luce dei rapporti personali che queste istituzioni avevano di certo facilitato⁷². È però allo stesso tempo bene sottolineare che ad una verifica della produzione oggi nota degli artisti (peraltro stilisticamente ed iconograficamente molto eterogenei) in gran parte frequentati con regolarità dall'Hamerani in queste

sedi ed esplicitamente menzionati nel suo *Inventario*, non si riescono ad individuare dei punti di riferimento univoci, oppure tangenze con disegni e opere pittoriche che possano stringere su modelli realmente seguiti da Giovanni Martino nella sua produzione medaglistica. L'unica eccezione si registra in ambito architettonico e si giustifica alla luce di una prassi di collaborazione tra incisori di conî ed architetti già lungamente consolidata nella medaglistica pontificia e assolutamente necessaria (specie nel caso di edifici ancora solo progettati): il rovescio della medaglia con il 'Palazzo della Dogana di Terra' (oggi 'della Borsa' o 'di Piazza di Pietra', già Tempio di Adriano), realizzata per Innocenzo XII nel 1696 (fig. 37), dipende certamente da un disegno di Francesco Fontana (autore del rinnovo dell'edificio), tanto che nella *mise en page* Giovanni Martino citò puntualmente la scala grafica che doveva essere riportata sul disegno, pur senza rinunciare all'ambientazione del palazzo in uno spazio urbano animato ed atmosferico. Che questo modello possa essere identificato con il disegno a penna raffigurante la facciata dell'edificio, oggi conservato alla Staatsgalerie di Stuttgart (inv. n. C 76/2613 [KK]), non è da escludere (figg. 38 e 39)⁷³.

A ricapitolare i dati emersi dalla lettura dell'*Inventario* in morte dell'Hamerani alla luce della sua produzione metallica dilatata nell'arco di un trentennio, alcune considerazioni in chiusura è forse possibile tracciarle. Giovanni Martino dovette muoversi per lo più in autonomia tanto nell'elaborare i progetti grafici per le proprie medaglie, quanto nella gestione del rilievo, per il quale si allontanò dai modelli che l'avevano di poco preceduto. Nato nel 1646, al pari di altri artisti della sua generazione l'Hamerani dimostrò in tutto il suo *corpus* metallico uno spiccato debito di formazione con la scuola cortonesca, ricorrendo nell'organizzazione dello spazio, nelle composizioni, nelle pose e nei panneggi spesso a soluzioni *grosso modo* riconducibili al Berrettini e ai suoi seguaci, *in primis* a Ciro Ferri. D'altra parte, non esitò però nemmeno ad accogliere nei propri rovesci le istanze paesaggistiche e naturalistiche emerse nell'attigua produzione pittorica, così come, soprattutto negli ultimi anni, ad elaborare nuove formule classicheggianti, aggiornate evidentemente sulle evoluzioni del contemporaneo panorama artistico romano. La ragione della polifonia offerta dalla produzione medaglistica di Giovanni Martino potrebbe, in altri termini, essere intesa non come l'adesione di volta in volta a modelli grafici altrui, ma allineando l'Hamerani stesso a quelle vicende di oscillante ricerca espressiva che, negli anni dopo la morte di Bernini, caratterizzarono il percorso anche di altri artisti romani suoi coetanei, quali Luigi Garzi, Ludovico Gemignani, Filippo Lauri, Lazzaro Baldi e Giuseppe Ghezzi⁷⁴.

Più che l'occasione di una distinzione di stile o di una verifica di qualità sulla produzione di Giovanni Martino, la lettura dell'*Inventario* è utile però soprattutto per mettere a fuoco quanto, solo nell'arco di

mezzo secolo, si fossero alternate a Roma figure di ‘medaglisti’ diversissime, e questo sia per rispondere alle particolari esigenze del pontefice (la gestione di una storia metallica dilatata e non solo individuale), sia per adeguarsi ad una mutata regia artistica (più istituzionale, ma ormai meno stilisticamente univoca). L’Hamerani, al contrario di Gaspare Mola, ad esempio, non era un orefice *strictu sensu* e nulla nella sua bottega indica il fatto che egli rivolgesse una particolare attenzione ad attività di minuteria⁷⁵, nemmeno la piccola raccolta di armi menzionate nel documento (alcune delle quali ‘vecchie’ e destinate probabilmente all’uso, non alla vendita) o il possesso di alcuni anelli con diamanti ed altri gioielli. L’*Inventario*, inoltre, non sottolinea la presenza, ricordata da Venuti, di «gemme e cammei» nella collezione di Giovanni Martino e, per quanto alcune sopravvivenze materiali e alcune testimonianze più tarde non lascino dubbi che egli stesso e ad altri membri della sua famiglia si fossero dedicati anche a queste attività⁷⁶, si doveva comunque trattare di una produzione marginale rispetto a quella principale della bottega, ovvero l’incisione dei conî. Infine, a differenza di Gaspare Morone, il successore di Mola in Zecca e il validissimo traduttore di disegni berniniani ed algardiani in alcune delle medaglie più belle del barocco romano, Giovanni Martino cercò di esercitare evidentemente un grandissimo controllo diretto su tutte le fasi della produzione, derogando il meno possibile ad altre responsabilità grafiche e creative, ed impartendo in questo senso ai propri figli un’educazione complessiva: ‘accademica’, prima che specialistica. Ed il reperimento ad oggi di un solo disegno, peraltro di difficile attribuzione e riferibile ad una medaglia del 1676 (ovvero all’inizio della produzione dell’Hamerani per la Camera Apostolica), che possa essere associato in modo chiaro ad una sua composizione medagliistica, appare una prova ben spendibile in questo senso, così come le molte testimonianze più tarde di una spiccata autonomia grafica da parte di Ermenegildo ed Ottone⁷⁷.

In altri termini, gli sforzi collezionistici di Giovanni Martino, quell’ansia di accumulare oggetti di diverse tipologie sottolineata da Venuti, appaiono, se contestualizzati, come il tentativo di allargare gli orizzonti della propria bottega assicurandole tutti gli strumenti ‘artistici’, e non solo ‘tecnici’, necessari per affermare, (forse) proprio a seguito della parentesi in Zecca di Lucenti, un modo nuovo di essere ‘medaglista’: tanto nel senso di una professione mirata, quanto nel senso di un esercizio complessivo, dal disegno al modellato, dall’incisione alla gestione dei materiali; tanto nel senso di una riflessione sul rilievo come tappa fondamentale per la creazione di una medaglia, quanto nel senso di un’autonomia stilistica e progettuale, costruita però sulla base di un continuo dialogo con la produzione pittorica e scultorea contemporanea. E questo, per fare fronte ad un linguaggio che mirava ad essere ‘universale’, perché rivolto all’assimilazione di un patrimonio figurativo amplissimo: dal ritratto all’emblematica, dal lettering al paesaggio, dalla pittura di storia alla architettura. Se messe in prospettiva e lette alla luce

degli straordinari risultati qualitativi che avrebbero raggiunto Ermenegildo e Ottone nei decenni successivi, certe fragilità lessicali, ripetitività e debolezze espressive nella produzione metallica di Giovanni Martino meritano dunque di apparire, non come i difetti di una stanca autoreferenzialità tecnica, quanto piuttosto come l'incertezza tipica dei primi passi.

Didascalie Simonato:

Fig. 1. MEDAGLISTA ROMANO DELL'INIZIO DEL XVIII SECOLO, *Alberto Hamerani e Giovanni Martino Hamerani*, medaglia, bronzo, fusione, 59 mm, *post 1705-ante 1716*. Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett, inv. n. 18217947 (Foto: Reinhard Saczewski. Su concessione del Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin)

Fig. 2. PIER LEONE GHEZZI, *Giovanni Martino Hamerani*, olio su tela, 65 x 46 cm, 1705 (?). Roma Galleria dell'Accademia di San Luca, inv. n. 603

Fig. 3. GIOVANNI MARTINO HAMERANI, *Napoleone Spinola e Stemma*, moneta, scudo, argento, 1669. Collezione numismatica di Banca Carige S.p.A. (Foto: Mario Parodi, Genova)

Fig. 4. GIOVANNI MARTINO HAMERANI, *Napoleone Spinola e Stemma*, scudo, diritto, particolare, argento, 1669. Collezione numismatica di Banca Carige S.p.A. (Foto: Mario Parodi, Genova)

Fig. 5. GIOVANNI MARTINO HAMERANI, *Clemente X e Basilica di San Pietro con un angelo che annuncia il giubileo*, medaglia, argento, coniazione, 41,5 mm, 1674. Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett, inv. n. 18246515 (Foto: Reinhard Saczewski. Su concessione del Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin)

Fig. 6. GIOVANNI MARTINO HAMERANI, *Innocenzo XI e San Matteo*, piastra, argento, 44,5 mm, 1676. Bologna, Museo Civico Archeologico di Bologna, inv. n. 15539 (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS)

Fig. 7. GIOVANNI MARTINO HAMERANI, *Clemente X e Basilica di San Pietro con un angelo che annuncia il giubileo*, medaglia, argento, coniazione, 42,20 mm, 1674. Bologna, Museo Civico Archeologico di Bologna, inv. n. 6397 (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS)

Fig. 8. GIOVANNI MARTINO HAMERANI, *Livio Odescalchi e Securitas*, medaglia, argento, coniazione, 41,3 mm, 1678. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 7798 (Foto: Quattrone, Firenze. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 9. GIOVANNI MARTINO HAMERANI, *Livio Odescalchi e Sole radiato che sorge*, medaglia, argento, coniazione, 65 mm, 1689. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 7796 (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 10. GIOVANNI MARTINO HAMERANI, *Innocenzo XII e San Pietro in atto di guardare Roma sullo sfondo*, medaglia, diritto, particolare, argento, coniazione, 33 mm, 1694. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. Dep. 4347 (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 11. DOMENICO GUIDI, *Innocenzo XII*, busto di profilo, particolare, terracotta, 62 cm (altezza), Roma, Museo di Roma, inv. MR 1196

Fig. 12. ALBERTO HAMERANI, *Clemente IX*, cera su ardesia, 47 mm, 1667. London, British Museum, inv. n. 1997,1072.2 (Foto: © The Trustees of the British Museum)

Fig. 13. GIOVANNI MARTINO HAMERANI, *Livio Odescalchi e Securitas*, medaglia, rovescio, particolare, argento, coniazione, 41,3 mm, 1678. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 7798 (Foto: Quattrone, Firenze. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 14. GIOVANNI MARTINO HAMERANI, *Innocenzo XI e Fede*, medaglia, argento, coniazione, 35,5 mm, 1680. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 6744 (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 15. GIOVANNI MARTINO HAMERANI, *Innocenzo XI e Fede*, medaglia, rovescio, particolare, argento, coniazione, 35,5 mm, 1680. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 6744 (Foto: su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 16. GIOVANNI MARTINO HAMERANI, *Clemente X e Carità romana*, medaglia, argento, coniazione, 34 mm, 1672. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 10356 (Foto: Quattrone, Firenze. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 17. GIOVANNI MARTINO HAMERANI, *Innocenzo XI e Fortitudo*, medaglia, oro, coniazione, 36,6 mm, 1689. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 6757 (Foto: Quattrone, Firenze. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 18. GIOVANNI MARTINO HAMERANI, *Clemente X e Carità romana*, medaglia, diritto, particolare con l'*Uccisione di san Pietro Martire* da TIZIANO, argento, coniazione, 34 mm, 1672. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 10356 (Foto: Quattrone, Firenze. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 19. MARTINO ROTA, da TIZIANO, *Uccisione di san Pietro Martire*, incisione, seconda metà del XVI sec.

Fig. 20. CARLO CESI, da PIETRO DA CORTONA, *Fortitudo*, in *Argomento della Galleria Farnese dipinta da Annibale Carracci*, Roma 1657, n. 27

Fig. 21. GIOVANNI MARTINO HAMERANI, *Innocenzo XI e Fortitudo*, medaglia, rovescio, particolare, oro, coniazione, 36,6 mm, 1689. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 6757 (Foto: Quattrone, Firenze. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 22. GIOVANNI MARTINO HAMERANI, *Innocenzo XI e San Pietro seduto*, medaglia, argento, coniazione, 33,5 mm, 1679. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 6741 (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 23. GIOVANNI MARTINO HAMERANI, *Innocenzo XII e San Pietro in atto di guardare Roma sullo sfondo*, medaglia, argento, coniazione, 33 mm, 1694. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. Dep. 4347 (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 24. GIOVANNI MARTINO HAMERANI, *Innocenzo XII e San Pietro in atto di guardare Roma sullo sfondo*, medaglia, rovescio, particolare, argento, coniazione, 33 mm, 1694. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. Dep. 4347 (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 25. GIOVANNI MARTINO HAMERANI, *Innocenzo XI e San Pietro seduto*, medaglia, rovescio, particolare, argento, coniazione, 33,5 mm, 1679. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 6741 (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 26. GIOVANNI MARTINO HAMERANI, *Innocenzo XI e Fede*, medaglia, rovescio, particolare, argento, coniazione, 35,5 mm, 1680. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 6744 (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 27. GIOVANNI MARTINO HAMERANI, *Alessandro VIII e Buoi aggiogati ad un aratro*, testone, argento, 1690. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. Dep. 7074 (Foto: Quattrone, Firenze. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 28. ARTE ROMANA D'ETÀ IMPERIALE, *Vespasiano e Toro che carica verso destra*, aureo, oro, 75 d.C. London, British Museum, inv. n. 1909,0505.11 (Foto: © The Trustees of the British Museum)

Fig. 29. PHILIPP PETER ROOS, *Due pastori con tre pecore, una capra e un bue*, disegno, particolare, penna e inchiostro con gessetto rosso, 250 x 399 mm, 1672/1705. London, British Museum, inv. n. Gg.2.278 (Foto: © The Trustees of the British Museum)

Fig. 30. GIOVANNI MARTINO HAMERANI, *Alessandro VIII e Buoi aggiogati ad un aratro*, testone, rovescio, particolare, argento, 1690. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. Dep. 7074 (Foto: Quattrone, Firenze. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 31. *Quem timebo*, incisione in G. DE MONTENAY, *Emblemes ou devises chestiennes*, Lyons 1571, p. 11

Fig. 32. GIOVANNI MARTINO HAMERANI, *Innocenzo XI e Croce nella roccia*, medaglia, rovescio, particolare, bronzo, coniazione, 37 mm, 1687. Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett (Foto: Reinhard Saczewski. Su concessione del Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin)

Fig. 33. AGOSTINO SCILLA, *Inverno*, olio su tela, 120 x 93 cm, ca. 1685/1689 (?). Norfolk, Holkham Hall, Saloon (Foto: Bridgeman Images. © Collection of the Earl of Leicester, Holkham Hall, Norfolk)

Fig. 34. GIOVANNI MARTINO HAMERANI, *Innocenzo XI e Chiesa*, medaglia, argento, coniazione, 35,25 mm, 1685. Bologna, Museo Civico Archeologico di Bologna, inv. n. 6461 (Foto: Giandonato Tartarelli, SNS)

Fig. 35. GIOVANNI MARTINO HAMERANI, *Innocenzo XI e L'Innocenza offre un sacrificio ad un angelo*, medaglia, argento dorato, coniazione, mm 48 (senza cornice), 1679. New York, Metropolitan Museum of Art, Gift of Anthony Blumka (1985), Accession Number 1985.194.1 (Foto: © <www.metmuseum.org>)

Fig. 36. GIOVANNI MARTINO HAMERANI, *San Luca dipinge la Vergine e Iscrizione per il Centenario dell'Accademia di San Luca*, medaglia, bronzo dorato, coniazione, con cornice in bronzo, mm 55, 1696. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. n. 11886 (Foto: Quattrone, Firenze. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 37. GIOVANNI MARTINO HAMERANI, *Innocenzo XII e Facciata del Palazzo della Dogana di Terra*, medaglia, argento, coniazione, 36 mm, 1696. Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett, inv. n. 18246515 (Foto: Reinhard Saczewski. Su concessione del Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin)

Fig. 38. FRANCESCO FONTANA (attr.), *Facciata del Palazzo della Dogana di Terra*, disegno, inchiostro marrone su carta bianca, 230 x 388 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, inv. n. 1976/2613 (KK) (Foto: © Staatsgalerie Stuttgart)

Fig. 39. GIOVANNI MARTINO HAMERANI, *Innocenzo XII e Facciata del Palazzo della Dogana di Terra*, medaglia, rovescio, particolare, argento, coniazione, 36 mm, 1696. Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett, inv. n. 18246515 (Foto: Reinhard Saczewski. Su concessione del Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin)

¹ Cfr. R. VENUTI, *Discorso sopra Giovan Andrea Hamerani*, Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in avanti BAV), Vat. Lat. 7292, cc. 250r-3v (in part. c. 251v, per il passo qui citato), testo manoscritto databile al 1742-1743 e ora edito integralmente in L. SIMONATO, *Percorsi di medaglistica tra Sei e Settecento*, in *Ars Metallica. Monete e medaglie. Arte, tecnica e storie. 1907-2007. Cento Anni della Scuola dell'Arte della medaglia nella Zecca dello Stato*, a cura di S. Balbi De Caro, L. Cretara e R.M. Villani, Roma 2007, pp. 67-78, in part. pp. 74-8 (e p. 76 per il passo riportato nel corpo del testo), a cui si rimanda anche per illustrare il rapporto tra questa versione in italiano e la *Præfatio* dei *Numismata romanorum Pontificum* pubblicati dall'erudito cortonese nel 1744 a Roma (cfr. inoltre l'*Appendice* in questo volume). Si tratta di un testo manoscritto di fatto già noto almeno dall'inizio del Novecento (cfr. C.N.D. DE BILDT, *Les médailles romaines de Christine de Suède*, Rome 1908, p. 85), ma spesso mal citato e anche in tempi recenti non consultato dagli studiosi che si sono occupati degli Hamerani: cfr. S. PENNESTRÌ, *All'insegna della lupa. Il patrimonio della bottega Hamerani in due documenti dell'Archivio di Stato di Roma*, «Rivista italiana di numismatica e scienze affini», 110, 2009, pp. 437-78, in part. pp. 438-9. La data della morte di Giovanni Martino è confermata da F. NOACK, *Die Hamerans in Rom*, «Archiv für Medaillen- und Plakettenkunde», 3, 1921-1922, pp. 23-40, in part. p. 30, che riferisce anche della sua sepoltura il giorno seguente nella tomba di famiglia all'interno della chiesa dell'Arciconfraternita del Camposanto teutonico.

² Sugli Hamerani si vedano da ultimo la voce «Hamerani» di V. SAPIENZA in *Dizionario biografico degli italiani*, 61, 2003, pp. 643-8, e L. SIMONATO, *Hamerani 'non pontifici': dagli esordi seicenteschi alle medaglie Stuart*, in *La Roma antica e moderna del cardinale Giulio Alberoni*, Catalogo della mostra, a cura di D. Gasparotto, Piacenza 2008, pp. 62-71, entrambi con bibliografia precedente. La composizione della famiglia, risiedente in Via dei Coronari al momento del decesso di Giovanni Martino, è riportata negli *Stati delle anime* della parrocchia dei Santi Simone e Giuda consultati da NOACK, *Die Hamerans*, p. 30, che indica anche l'età dei figli: da Plautilla, già ventiquattrenne, alla piccola Decia Flora (chiamata 'Flora Decia' da Noack, ma si veda l'*Inventario dei beni* dell'Hamerani – di cui si dirà ampiamente *infra* nel testo –, dove trovano peraltro conferma gli altri dati pubblicati dallo studioso tedesco), di appena tre anni.

³ L'indicazione che Colomanno (1689-1754) decidesse di intraprendere la carriera ecclesiastica e non quella artistica, diventando infine abate e canonico di San Marco, è in NOACK, *Die Hamerans*, p. 31. Si consideri però che il secondo figlio maschio di Giovanni Martino non restò per questo impermeabile agli interessi di famiglia e privo di contatti con i fratelli. Arcade con il nome di Licaste Maleo (cfr. G.M. CRESCIMBENI, *Dell'istoria della volgar poesia*, Venezia 1730-1731, VI, p. 396), fu un archivista molto apprezzato (cfr. G. MARANGONI, *Delle memorie sacre e profane dell'anfiteatro Flavio di Roma detto volgarmente il Colosseo*, Roma 1746, p. 56: «tutti questi documenti a noi sono stati comunicati, per benignità de' signori guardiani, dal gentilissimo signor abate Colomanno Hamerani canonico della basilica di San Marco, praticissimo di tutto l'archivio di Sancta Sanctorum, per averlo tutto, con singolare diligenza e studio e fatica, disposto ed ordinato, a fine d'inserirli nell'istoria nostra del Santissimo Salvatore a Sancta Sanctorum, già compiuta, ma non ancora data alla pubblica luce»; l'opera venne stampata l'anno successivo a Roma con il titolo di *Istoria dell'antichissimo oratorio o capella di San Lorenzo nel patriarchio lateranense, comunemente appellato Sancta Sanctorum*, riportando nuove lodi a Colomanno, «custode ed attentissimo osservatore e dispositore di detto archivio»: cfr. *ibid.*, pp. XI-XII e 300), oltre che richiestissimo,

tanto da essere scelto anche dall'Accademia di San Luca come custode del proprio archivio già nel 1729: cfr. G. SCANO, *L'Archivio storico*, in *L'Accademia nazionale di San Luca*, Roma 1974, pp. 387-404, in part. p. 388. Accademico d'onore dal 1731 (*ibid.*), nel 1740 gli venne assegnata la cappellania Garzoni nella chiesa dei Santi Luca e Martina (Roma, Archivio dell'Accademia di San Luca, d'ora in avanti AASLR, vol. 50, cc. 37r-v), e nel 1752 risultava, oltre che uno dei titolari della Cappella di San Lazzaro nella stessa chiesa, anche amministratore dell'eredità di Lazzaro Baldi (AASLR, vol. 51, c. 6r; si veda inoltre *ibid.*, cc. 19v-20r). A questo Hamerani, d'altra parte, dovrebbero essere riferite le *Memorie* più volte menzionate ed utilizzate da M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di San Luca*, Roma 1823, *passim*, ma citate dal poligrafo romano o erroneamente come opera di Ermenegildo o senza specificazioni onomastiche: cfr. p. 202 («fra li tanti segretarj che ebbero per mano gli affari dell'Accademia, il solo Amerani nel tempo ch'ei ne tenne l'archivio lasciò alcune memorie intorno varij accademici in fogli scritti di sua mano: e tra questi trovo relativamente allo Specchi registrato “Alessandro Specchi romano architetto [ecc.]”») e p. 203 («valore nell'arte sua e meriti personali collocarono quindi nella suprema dignità dell'Accademia Giuseppe Chiari, del quale il ricordato Ermenegildo [sic] Amerani ci lasciò pure sua memoria»).

⁴ Cfr. AASLR, vol. 48, c. 54, con riferimento al 1° dicembre 1720 (già in NOACK, *Die Hamerans*, p. 30, che specifica, sulla base forse di altri documenti consultati, che l'ambiente dove sarebbe stato appeso il quadro era la «sala delle cerimonie»). Proposta da A.M. CLARK, *Pierleone Ghezzi's portraits*, in «Paragone. Arte», 14, 1963, 165, pp. 11-21, in part. 14, l'attribuzione del ritratto dell'Hamerani a Pier Leone Ghezzi è oggi concordemente accettata: si veda da ultimo F. PETRUCCI, *Pittura di ritratto a Roma. Il Settecento*, 3 voll., Roma 2010, II, p. 608. Più problematica appare invece la sua datazione, che è stata indicata dalla maggior parte degli studiosi come prossima al 1705 (con l'eccezione di PETRUCCI, *ibid.*, che suggerisce gli anni «1702-1704 c.a.»), anno di morte di Giovanni Martino, sottolineando al contempo però anche la maturità raggiunta dall'artista nell'opera e le importanti anticipazioni rispetto ad altre produzioni più tarde: cfr. S. SUSINNO, *I ritratti degli accademici*, in *L'Accademia nazionale di San Luca*, Roma 1974, pp. 201-70, in part. p. 228, e A. LO BIANCO, *Pier Leone Ghezzi pittore*, Palermo 1985, p. 104, n. 4, che spende un importante riferimento al *Ritratto di monaca agostiniana*, oggi a Toledo (USA), degli anni venti del Settecento. Resta in ogni caso ancora da spiegare la dilazione temporale (quasi un quindicennio) che separa il supposto momento di realizzazione del ritratto da quello della sua effettiva presenza in Accademia: né una spiegazione di questa discrepanza emerge dalla lettura dell'*Inventario in morte* del medaglista (si veda *infra*). Se il ritratto venne realizzato da Pier Leone Ghezzi dal vero, prima della morte di Giovanni Martino, non finì infatti tra i beni trasmessi dall'incisore alla moglie e ai figli al momento del decesso, visto che nessun'opera ricordata nel documento corrisponde all'effigie poi esposta in Accademia (per nessun ritratto di Giovanni Martino è speso nell'*Inventario* il nome di Ghezzi; e dei tre ritratti anonimi del medaglista ricordati, uno era «in disegno», un altro era di dimensioni molto piccole e di forma ovale, il terzo figurava *a pendant* con quello della moglie; su quest'ultimo si veda *infra*). Se non realizzato dal vero, ma postumo, nulla esclude che il ritratto fosse una commissione diretta di Ermenegildo, in contatto con Pier Leone probabilmente fin dal 1705, ed accolto nell'Accademia l'anno precedente la consegna del ritratto paterno, nel 1719 (cfr. NOACK, *Die Hamerans*, p. 32).

⁵ Cfr. C.G. HERÄUS, *Thesaurus numismatum modernorum huius seculi, sive Numismata mnemonica et iconica quibus praecipui eventus et res gestae ab anno MDCC illustrantur, figuris aeneis expressa, addita Latina et Germanica explicatione*, Nürnberg 1716, p. 1040 (all'interno del capitolo *Supplementa numismatum historicorum ab anno MDCC ad annum MDCCIX*, con particolare riferimento all'anno 1704) e l'antiporta di «Samlung merkwürdiger Medaillen», 5, 1741

[ma 1743], sempre edito a Norimberga: quest'ultima fonte è già stata segnalata da W. VON WURZBACH, *Katalog meiner Sammlung von Medaillen, Plaketten und Jetons: Zugleich ein Handbuch für Sammler mit einem Literatur-Verzeichnis, vielen Daten und numismatischen Zitaten, einem Verzeichnis der Medailleure und anderen Beigaben*, Zürich 1937-1943, I, p. 555, n. 3552, che attribuisce la medaglia direttamente a Giovanni Martino (e così anche L. BÖRNER, *Bestandskataloge des Münzkabinetts Berlin: Die italienischen Medaillen der Renaissance und des Barock*, Berlin 1997, p. 271, n. 1281), per quanto gli esemplari oggi noti non siano firmati e nessun elemento stilistico sembri supportare una tale attribuzione. Inoltre, tracce in questo senso non sono riscontrabili né in HERÄUS, *Thesaurus numismatum*, p. 1040, né in J.H. LOCHNER, *Kurze Lebensbeschreibung der beeden Herren Brüder und berühmten Medailleurs, Ermenigildo und Otto Hamerani*, «Samlung merkwürdiger Medaillen», 5, 1741 [ma 1743], s.p., dove comunque l'esemplare viene anche descritto, oltre che riprodotto a stampa.

⁶ Si tratta del già citato *Discorso sopra Giovan Andrea Hamerani*, per il quale si veda qui la nota 1. I contatti tra i Venuti e gli Hamerani sono certi nel 1748, quando uno dei due fratelli incisori venne incaricato dall'Accademia Etrusca di Cortona di realizzare a Roma i conî per una medaglia in onore (e con l'effigie) di Filippo, fratello di Ridolfino: cfr. *Novelle letterarie. Cortona*. «Giornale de' letterati pubblicato in Firenze», 5, 1746 [ma 1749], 4, pp. 211-3. Cfr. inoltre J.H. LOCHNER, *Geehrter und geneigter Leser*, «Samlung merkwürdiger Medaillen», 5, 1741 [ma 1743], s.p., per il ruolo avuto dai due fratelli Hamerani nella stesura della *Kurze Lebensbeschreibung*, edita in questo volume.

⁷ Tra le varie pubblicazioni di Friedrich Noack edite nei primi decenni del Novecento, che hanno presentato documentazione archivistica sull'intera famiglia Hamerani o su singoli membri di essa (*Deutsches Leben in Rom, 1700 bis 1900*, Stuttgart 1907, pp. 28-9; *Deutsche Goldschmiede in Rom*, «Monatshefte für Kunstwissenschaft», 15, 1922, pp. 283-98, in part. pp. 289-90 su Johann Andreas Hameran Hermannskircher; la voce «Hamerani», in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, hrsg. von U. Thieme und F. Becker, 15, Leipzig 1922-1923, pp. 547-8; e *Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters*, 2 voll., Stuttgart 1927, I, pp. 221-4, e II, pp. 234-5), il testo di riferimento rimane NOACK, *Die Hamerans in Rom*, e in part. pp. 28-30 su Giovanni Martino. Si consideri però anche che l'instancabile setacciatori di archivi romani aveva già nel frattempo condiviso le proprie scoperte documentarie con Carl Nils Daniel de Bildt, il quale, integrandole con altre ricerche condotte in autonomia, ne aveva tenuto conto all'interno dell'opera *Les médailles romaines de Christine de Suède* (cfr. p. 147), offrendo la prima ricostruzione biografica moderna sugli Hamerani (cfr. pp. 147-57; in part. pp. 150-2 su Giovanni Martino). Le ricerche di Costantino Bulgari sono edite in C.G. BULGARI, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia. Notizie storiche e raccolta dei loro contrassegni con la riproduzione grafica dei punzoni individuali e dei punzoni di stato, Prima parte. Roma*, 2 voll., Roma, Lorenzo del Turco 1958-1966, II, pp. 7-10 (in part. p. 10 su Giovanni Martino), ed integrate da A. BULGARI CALISSONI, *Maestri argentieri, gemmari e orafi di Roma*, Roma 1987, pp. 247-8.

⁸ Stipulato il 4 gennaio 1669, il contratto è stato pubblicato in A. OLIVIERI, *Monete e medaglie degli Spinola di Tassarolo, Ronco, Roccaforte, Arquata e Vergagni che serbansi nella R. Università ed in altre collezioni di Genova*, Genova 1860, pp. 242-4, doc. 13. Per incarichi di Giovanni Martino in altre zecche italiane cfr. VENUTI, *Discorso sopra Giovan Andrea Hamerani*, cc. 251r-v («era appena nell'anno 17 dell'età sua, che il padre lo condusse seco a Massa Carrara per servizio di quella Zecca ove, oltre all'assegnamento di scudi 30 il mese fatto al detto suo padre, furono distintamente per lui assegnati altri 18 scudi il mese, oltre la casa e vitto per ambedue, come apparisce dall'istromento stipolato sopra di ciò. [...] Fece ed intagliò monete oltre le papali in gran numero, anche per molte Zecche forastiere, cioè per li prencipi di Massa Carrara,

come di sopra si è detto, per li marchesi di Fosdinovo, per li granduchi di Toscana, per li viceré di Napoli in tempo del marchese del Carpio, e nel 1684 anche per il principe di Ofrisia Orientale»).

⁹ Cfr. OLIVIERI, *Monete e medaglie degli Spinola*, pp. 127-8 e tav. X, che attribuisce a Giovanni Martino anche altre monete d'argento, non firmate, coniate dalla Zecca di Ronco nel 1669. Per un esemplare dello scudo con il ritratto del marchese a mezzo busto si veda *La collezione numismatica di Banca Carige*, a cura di G.B. Barbieri, Cinisello Balsamo 2004, n. 1071. Cfr. inoltre *Corpus nummorum Italicorum. Primo tentativo di un catalogo generale delle monete medievali e moderne coniate in Italia o da italiani in altri paesi* (d'ora in avanti *CIN*), 20 voll., Roma 1910-1943, III, p. 571, nn. 9-10, e tav. XXVI, 2.

¹⁰ Cfr. NOACK, *Die Hamerans in Rom*, p. 26, e BULGARI, *Argentieri, gemmari e orafi*, II, p. 10: nel 1662 Alberto ricevette a Roma la patente di orefice e aprì una bottega in Via dei Coronari all'insegna «della Lupa», ma solo nel 1667 pagò le tasse per gestire una tale attività, ovvero lo «scudo di bottega». Si consideri inoltre che nel 1669 la sua bottega è indicata in Via del Pellegrino dal contratto redatto con gli Spinola (cfr. A. OLIVIERI, *Monete e medaglie degli Spinola*, p. 244). In questa strada, e non in Via dei Coronari, è anche registrata la sua abitazione fino al 1677 da BULGARI, *Argentieri, gemmari e orafi*, II, p. 7.

¹¹ Su questa delicata successione in Zecca e sugli anni in cui vi occupò l'incarico di 'maestro de' ferri' Lucenti mi permetto di rimandare al mio saggio *Gaspare Morone, Girolamo Lucenti, Domenico Guidi e la Tomba di Pietro Martire Neri in Santa Maria del Suffragio a Roma*, «Nuovi Studi», 18, 2012, pp. 199-227, in part. pp. 203-6.

¹² Per le medaglie pontificie coniate da Giovanni Martino in questi anni si veda W. MISELLI, *Il papato dal 1669 al 1700 attraverso le medaglie*, Pavia 2001, *passim* (e in part. p. 54, per quella giubilare, coniatà già nel 1674, alla quale va forse riferito il passo di VENUTI, *Discorso sopra Giovan Andrea Hamerani*, c. 251r: «assunto al pontificato Clemente X, egli in età giovanile non per servitio d'alcuno, ma meramente per farsi nome, diede alla luce quelle medaglie, che secondo l'universale opinione toccano i termini della somma perfezzione alla quale può arrivare quest'arte»). Oltre alle notizie di NOACK, *Die Hamerans in Rom*, p. 28, sui sigilli da lui incisi cfr. quanto aggiunge PENNESTRÌ, *All'insegna della lupa*, p. 455, con riferimento a tre pagamenti al medaglista per sigilli rispettivamente nel 1679, 1680 e 1683 (cfr. Roma, Archivio di Stato – d'ora in avanti ASR –, *Miscellanea famiglie, Sigillari romani*, b. 181, fasc. 9, s.c.).

¹³ Cfr. SIMONATO, *Hamerani 'non pontifici'*, pp. 64-6, e BILDT, *Les médailles romaines, passim*. Si consideri inoltre che J. HINTON, *Forming Designs, Shaping Medals: a Collection of Wax Models by the Hamerani*, «The Medal», 2002, 41, pp. 3-57, in part. p. 11, n. 7, data agli anni settanta del Seicento un modello in cera con l'effigie di Carlo II di Spagna per il diritto di una moneta non identificata, plasmato da Giovanni Martino. Cfr. l'*Inventario in morte* dell'Hamerani (si veda *infra*), dove figurano a c.177r «due medaglie di metallo di Carlo secondo e sua moglie, con le cornicette nere».

¹⁴ Cfr. S. SCILLA, *Breve notizia delle monete pontificie antiche e moderne*, Roma 1715, pp. 385-6. Per la piastra d'argento di Lucenti del 1676, firmata al diritto «EQ – LUCENTI» e recante al rovescio il *San Matteo*, si veda F. MUNTONI, *Le monete dei papi e degli stati pontifici*, 4 voll., Roma 1972-1973, III, 1973, p. 9, n. 40; per quella di Giovanni Martino, con la firma «· I · HAMERANVS · F ·», *ibid.*, p. 10, n. 41. Sul ruolo che in questa successione ebbe Livio Odescalchi si veda *infra* in nota.

¹⁵ Cfr. S. COSTA, *Dans l'intimité d'un collectionneur: Livio Odescalchi et le faste baroque*, Paris 2009, p. 208.

¹⁶ Cfr. K. LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici. 1670-1743*, München 1962, p. 256, doc. 133. Sulla piastra d'argento fiorentina (edita in *CIN*, XII, p. 386, n. 6) si veda *ibid.*, p. 116; per supportare

l'attribuzione di questa a Merlini si propone il confronto con i due esemplari medaglistici ricondotti al 'maestro de' ferri' fiorentino in questo volume da Dimitrios Zikos. A quale piastra si facesse riferimento nella lettera, se a quella romana o a quella fiorentina, non era stato indicato da F. VANNEL e G. TODERI, *La medaglia barocca*, Firenze 1987, pp. 55-6.

¹⁷ Cfr. LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik*, p. 256, doc. 134.

¹⁸ Cfr. BILDT, *Les médailles romaines*, p. 150, nota 6, e BULGARI, *Argentieri, gemmari e orafi*, II, p. 10: nel 1679 Giovanni Martino si trasferì con la moglie, sposata nel 1676, la piccola Beatrice, già nata nel 1677, e la madre vedova al secondo piano di una casa (prima Brunelli, poi Artinghelli) in Via dei Coronari, al cui primo piano abitava e teneva bottega il suocero, che nel 1695 cambierà abitazione. Fin dalla medaglia annuale distribuita nel 1677, l'Hamerani risulta pagato insieme con Melchiorri, nome che scompare dalle giustificazioni di Tesoreria a partire dal 1682: cfr. F. BARTOLOTTI, *La medaglia annuale dei romani pontefici*, Rimini 1967, pp. 420-1. La motivazione di questa 'collaborazione' (con ogni probabilità più formale che artistica) potrebbe andare ricercata nel tardivo conseguimento (solo nel 18 marzo 1681) da parte di Giovanni Martino della patente consolare di «sigillaro e medagliaro» concessa dalla (potentissima) Congregazione degli Orefici: cfr. BULGARI, *Argentieri, gemmari e orafi*, II, p. 10. Per altri rapporti con questa congregazione si veda anche NOACK, *Die Hamerans in Rom*, pp. 29-30.

¹⁹ La trascrizione del chirografo di Innocenzo XI (già noto a BILDT, *Les médailles romaines*, p. 151) è anche in N. SALA, G. MISELLI, *All'illustrissima congregazione camerale romana per il signor Ferdinando Hamerani, memoriale di fatto e di ragione*, Roma 1764 (un esemplare è conservato all'ASR, Camerale II, Antichità e Belle Arti, b. 4, fasc. 137, s.c., n. 1A). La successione a Lucenti vi viene motivata perché, «per essere diversa la sua professione presente[,] non soddisfacesse abbastanza a detti officii e cariche, e che in quelle fosse perito et intelligente Giovanni Hamerani». Grazie ad un accenno contenuto in una lettera di Francesco Maria della Porta a Livio Odescalchi nel febbraio 1677, recentemente rintracciata da COSTA, *Dans l'intimité d'un collectionneur*, pp. 281-2, si può supporre che il nipote del papa, già committente in quegli anni di Giovanni Martino, avesse avuto un ruolo nell'importante avvicendamento in Zecca, spiegato, anche in questa epistola, innanzitutto alla luce delle scarse qualità dimostrate da Lucenti, soprattutto nei ritratti. Per la notizia dell'assegnazione di uno stipendio mensile di 10 scudi all'Hamerani a partire dal 1679 in qualità di incisore di conî della Zecca (non «di sigilli», come inteso da SAPIENZA, *Hamerani*, p. 645), cfr. inoltre NOACK, *Die Hamerans in Rom*, p. 29. Sulle medaglie non pontificie coniate dall'Hamerani dal 1677 si veda SIMONATO, *Hamerani 'non pontifici'*, pp. 65-7, con bibliografia precedente, dove sono ricordati anche gli esemplari più tardi per Luigi XIV (1689), il duca di Parma Francesco Farnese (1696) e il cardinale Francesco Nerli *iunior* (1699). Sulle medaglie di Livio Odescalchi cfr. E. NOÈ, *Le medaglie di Livio Odescalchi*, «Medaglia», 24, 1989, pp. 79-98; I. MIRNIK, *Livio Odescalchi on Medals*, «The Medal», 1994, 25, pp. 50-5; MISELLI, *Il papato dal 1669 al 1700*, p. 227, e COSTA, *Dans l'intimité d'un collectionneur*, pp. 205-9 (dove, grazie ad una testimonianza epistolare del maggio 1676, si può retrodatare l'interesse di Livio per la medaglistica a prima dell'elezione dello zio al soglio pontificio) e 280-5.

²⁰ Cfr. L. SIMONATO, «Impronta di Sua Santità». *Urbano VIII e le medaglie*, Pisa 2008, pp. 79-80.

²¹ Per le medaglie annuali si veda BARTOLOTTI, *La medaglia annuale*, pp. 84-112 (un'ultima medaglia annuale venne da lui firmata nel 1704, ma probabilmente realizzata con l'aiuto del figlio: *ibid.*, p. 115), per le altre si veda MISELLI, *Il papato dal 1669 al 1700, ad indicem*, e ID., *Il papato dal 1700 al 1730 attraverso le medaglie. Sede vacante 1700, Clemente XI, sede vacante 1721, Innocenzo XIII, sede vacante 1724, Benedetto XIII, sede vacante 1730*, Torino 1997, *ad indicem*. Manca un moderno catalogo di riferimento per le monete realizzate da Giovanni Martino: al riguardo cfr. ancora SCILLA, *Breve*

notizia, pp. 385-6, che segnala la presenza in Zecca sotto Alessandro VIII anche di Antonio Travani e (dal 1693) di Pietro Paolo Börner e Ferdinand de Saint-Urbain, forse a seguito anche di quanto riportato da VENUTI, *Discorso sopra Giovan Andrea Hamerani*, c. 251r: «seguitò nel pontificato d'Alessandro VIII e similmente nell'altro d'Innocenzo XII, in quanto alle medaglie bensì, ma non in quanto alle monete, atteso che non volle egli più servire alla Zecca a causa della riforma che si fece sull'onorario».

²² NOACK, *Die Hamerans in Rom*, p. 31. Due medaglioni realizzati rispettivamente da Beatrice per Innocenzo XII, nel 1694, e da Ermenegildo per Clemente XI tra il 1700 e il 1701, suggeriscono l'impegno del padre per promuovere tempestivamente i propri figli davanti al pontefice regnante: mi permetto di rimandare alle schede da me redatte in *L'arte del collezionare. La raccolta di Mario Scaglia. Dipinti e sculture, medaglie e placchette da Pisanello a Ceruti*, Catalogo della mostra, a cura di A. Di Lorenzo e F. Frangi, Milano 2007, pp. 158-61, nn. 61-2.

²³ Si veda PENNESTRÌ, *All'insegna della lupa*, che pubblica l'inventario della cosiddetta 'Zecca provvisoriale' del 1739 e parte dell'inventario in morte dei beni di Ferdinando Hamerani (il figlio di Ottone), del 30 novembre 1789: il primo già segnalato da M. ANTONUCCI, *Le sedi della zecca di Roma dall'antichità ad oggi*, «Rivista italiana di numismatica e scienze affini», 104, 2003, pp. 117-64, in part. p. 146; l'altro (ASR, 30 Not. Cap. Uff. 2 [Conflenti], vol. 648, cc. 669-733) studiato da J. MONTAGU, *Gold, Silver and Bronze Metal Sculpture of the Roman Baroque*, Princeton 1996, p. 231, nn. 74 e 75, insieme con il testamento di Ermenegildo (del 16 settembre 1755) in ASR, 30 Not. Cap. Uff. 9 [Lorenzini], Testamenti, vol. 19, cc. 335-7 e 377-8; e di Ottone in ASR, 30 Not. Cap. Uff. 3 [Cataldus], vol. 406, cc. 323-6v, 353r-v.

²⁴ Cfr. su questi temi SIMONATO, «Impronta di Sua Santità».

²⁵ Si veda VENUTI, *Discorso sopra Giovan Andrea Hamerani*, c. 252r.

²⁶ ASR, Notai AC, vol. 455, cc. 164r-203v. Per la sua trascrizione quasi integrale di questo prezioso documento (da considerarsi parte integrale del presente contributo) si veda nell'*Appendice* di questo volume. All'interno del testo e delle note il riferimento al documento avverrà con l'indicazione di «*Inventario*» e delle carte originali, riportate anche all'interno della trascrizione.

²⁷ Per la bottega di Gaspare Mola si veda A. BERTOLOTTI, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Studi e ricerche negli archivi romani*, Milano 1881, II, pp. 221-8. Anche in questa si trovava uno «strettore di ferro», per il cui significato cfr. G. RUSCELLI, *La prima parte de' secreti del reuerendo donno Alessio piemontese*, Pesaro 1561, p. 94, dove viene definito «strettore di legno» un «torcoletto [...] da stringervi le forme o staffette per tenerle ferme et strette nel buttarvi dentro il metallo fuso». Cfr. BILDT, *Les médailles romaines*, p. 85, che riporta la notizia secondo cui presso Giovanni Martino si sarebbero trovate anche le 'forme' utilizzate per fondere alcune medaglie di Cristina di Svezia e del cardinale Decio Azzolini, vendute dall'Hamerani prima del 1695.

²⁸ Sull'uso celliniano dei termini 'pila' e 'torsello' si veda in questo volume il contributo di Rosa Maria Villani. Una notizia relativa alla situazione di conservazione del materiale creatore nella Zecca pontificia, alla fine degli anni venti del Settecento, ovvero prima dell'apertura della cosiddetta 'Zecca provvisoriale', riportata in J.G. KEYSSLER, *Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen*, 2 voll., Hannover 1740-1741, I, p. 669 («Die Stempel der päbstlichen Münzen und Medaillen werden im Castell St. Angelo aufgehoben; durch Hamerani aber kann man zu den Abdrucken derselben gelangen. Viele solcher Stempel sind schon so alt und schwach, daß sie die Gewalt des Abprägens nicht mehr wohl aushalten können, und man die Stücke Kupfer erst glüend machen muß, ehe sie untergelegt werden. Allein eben dieses hat den meisten solcher Stempel vollends den Rest gegeben, dergestalt, daß sie kaum mehr

gebraucht werden können. Hiebey merke ich noch an, daß bey dem Abdrucke alter und schwacher Stempel die zinnerne und bleyerne Münze dicker, als sonst gewöhnlich ist, genommen werden muß, damit die Materie besser nachgeben könne, und der Stempel nicht so vielen Widerstand finde, als nothwendig geschehen muß, wenn Stahl auf Stahl nahe zusammen getrieben wird»), per quanto imprecisa (dal momento che fa riferimento anche ai conî delle medaglie, che vennero di certo conservati sempre dagli Hamerani in bottega, come si evince dalle varie testimonianze riportate *infra*), lascia comunque intendere che le pile e i torselli monetali incisi dai membri di questa famiglia restavano abitualmente a Castel Sant'Angelo, ovvero in una delle sedi di battitura delle monete pontificie in questo arco di anni. Sulla 'Zecca provvisoria' si veda M. ANTONUCCI, *Le sedi della zecca*, p. 144-6.

²⁹ La mancanza di ulteriori indicazioni nell'*Inventario* in morte di Giovanni Martino non consente di accertare se nelle «300 stampe» fossero già compresi i conî incisi da Gaspare Mola e Gaspare Morone nel primo e medio Seicento, che di certo facevano parte della raccolta Hamerani nella seconda metà del secolo successivo, finendo insieme con gli altri nel Museo della Zecca di Roma: su questa vicenda cfr. SIMONATO, «*Impronta di Sua Santità*», pp. 135-45, con ampia bibliografia precedente. I tentativi di alienazione della ricca eredità Hamerani erano iniziati già con Ferdinando che, in una supplica inoltrata nel 1761 a Clemente XIII, aveva richiesto l'autorizzazione a vendere fuori dallo Stato pontificio i conî della serie papale (cfr. S. PAGANO, *Additiones agli "instrumenta miscellanea" dell'Archivio Segreto Vaticano [7945-8802]*, Città del Vaticano 2005 [Collectanea archivi vaticani, 57], p. 185). Fu questa supplica a determinare probabilmente l'inizio della nota indagine sullo statuto di 'possesso' di questo materiale creatore da parte degli Hamerani, condotta dalla Camera Apostolica nel 1763 e alla stesura di SALA, MISELLI, *All'illustrissima congregazione camerale romana*, dove vengono descritti i 673 conî conservati all'epoca nella loro bottega (n. 355 «acquistati», e n. 318 «da loro autori incisi»). Per quanto riguarda gli acciai Hamerani 'non pontifici' (non esplicitamente ricordati nell'*Inventario* del 1705, nonostante diverse medaglie per committenti privati fossero state confezionate da Giovanni Martino), le sorti furono differenti: quelli di Cristina di Svezia si trovavano nel 1772 presso Michele Morelli (presumibilmente un orefice), che gestiva una bottega con l'insegna «all'Aquila bianca» in Via dei Coronari, dove li vide un viaggiatore svedese, grazie alla cui segnalazione nel 1784 Gustavo III decise di muoversi al loro acquisto (cfr. BILDT, *Les médailles romaines*, pp. 85 e 155; e PENNESTRÌ, *All'insegna della lupa*, p. 450, che li ha rintracciati a Stoccolma, nel Royal Coin Cabinet). Sette conî 'Stuart' erano stati invece comprati da Giacomo III, l'Old Pretender, già nel 1763: cfr. SIMONATO, *Hamerani 'non pontifici'*, p. 71. Infine, secondo BILDT, *Les médailles romaines*, pp. 155-6, nota 6, altri conî Hamerani (presumibilmente non pontifici) all'inizio del Novecento si trovavano presso la famiglia Arquari (sulla difficoltà di indentificare questa famiglia si veda HINTON, *Forming Designs*, p. 56 nota 15). Non sembra invece che i sigilli, di certo presenti nella bottega di Giovanni Martino, passassero agli eredi: cfr. PENNESTRÌ, *All'insegna della lupa*, p. 455. Sull'esplicita citazione di Johann Jakob Kornmann si veda *infra* nel testo.

³⁰ Cfr. ASR, Direzione generale delle Zecche, b. 282, fasc. 21, s.c. Il totale di pezzi venduti fu 648: 630 conî e 18 piccoli oggetti devozionali. Coinvolgendo direttamente Francesco Mazio (già responsabile dell'acquisizione, da parte della Zecca romana, della serie di conî papali rimasti in mano alla famiglia Barberini fino al 1823: cfr. SIMONATO, «*Impronta di Sua Santità*», p. 140, con bibliografia precedente) e Giovanni Hamerani, la vendita dei conî di devozione (e probabilmente la contestuale compilazione della loro nota descrittiva sopra citata) avvenne nel 1825, come riportato in un altro documento conservato nella stessa busta (ma fasc. 23, s.c.): «1825, adi 31 dicembre, al signor Giov. Hamerani [...] pagati nell'anno 1825 nel prezzo di n. 648 conj, intera raccolta di medaglie di devozione, prezzo scudi 6000». Per il campionario recentemente ritrovato a Roma si veda S. GIEBEN, *Un campionario di 630 medaglie di devozione della bottega Hamerani*,

«Collectanea Franciscana», 76, 2006, 1/2, pp. 253-95. Il rapporto che evidentemente sussiste tra il documento ottocentesco e questa serie di impressioni metalliche suggerisce di immaginare per quest'ultime una datazione omogenea e probabilmente molto tarda, prossima alla vendita.

³¹ Cfr. ASR, Direzione generale delle Zecche, b. 282, fasc. 21, s.c.: *Note degl'oggetti dell'antico negozio e fonderia Hamerani, che debbono riunirsi all'acquisto dei n. 648 conj di medaglie di devozione*. La notizia di una seconda fase di alienazione dei beni di bottega, coinvolgente i conî devozionali e a varie strumentazioni, era stata indicata da PENNESTRÌ, *All'insegna della lupa*, p. 445, che però non ne aveva rintracciato il corrispondente materiale documentario.

³² Oltre alla testimonianza di padre Alexis Lorain, a Roma per il Giubileo del 1700 (cfr. D. JULIA, *Gagner son jubilé à l'époque moderne*, «Roma moderna e contemporanea», 5, 1997, 2/3, pp. 311-54, già segnalata in PENNESTRÌ, *All'insegna della lupa*, pp. 441-2), si veda anche H. VON HUYSEN, *Curieuse und vollständige Reiß-Beschreibung von gantz Italien*, Freiburg 1701, p. 422 (ricordato da NOACK, *Die Hamerans in Rom*, p. 30): «die neue Medaillen und alle päbstliche Münzen kan man in der Strasse Dei Coronari bey monsieur Amaran von Hamburg und andern Medaillen-Schneidern bekommen».

³³ Cfr. VENUTI, *Discorso sopra Giovan Andrea Hamerani*, c. 252r («non venne mai in Roma cavaliere oltramontano, che tra le prime ricerche non facesse quella delle sue medaglie, e gran parte delle sue monete servono presentemente più per ornamento delli musei, che per pagamento nelli contratti»). Si consideri che, ancora nella seconda metà degli anni venti del Settecento, non solo conî intagliati da Giovanni Martino venivano usati dai suoi figli per vendere medaglie 'non pontificie', ma nella bottega si procedeva anche a rifusioni di medaglie tanto Hamerani quanto altrui, come si capisce ad esempio da un episodio descritto in KEYSSLER, *Neueste Reisen*, I, pp. 633-4: «Diese Münze [di Cristina di Svezia, con la legenda in greco "MAKEΛΩΣ"] kömmt selten zum Vorscheine, und wird von den Schweden als eine große Rarität aufgesuchet. Ich habe dieselbe zwar schon lange Zeit in *minori modulo* von Silber besessen; allein es kömmt mir bey diesem Stücke bedenklich vor, daß das Gesicht gar nicht die Lineamenten hat, welche man auf andern Medaillen und Portraits dieser Königin bemerket. [...] Endlich habe ich allhier von dem päbstlichen Medailleur [Ermenegildo] Hamerano ein solches Stück bekommen, welches größer ist, und sowohl die Lineamenten als andere Zierrathen mit mehrern Münzen der Königin gemein hat. Ob es aber nun gleich von einem echten Stempel seyn mag, als welcher vermuthlich in Hamerani Händen noch von seinem Vater geblieben, so scheint es doch nur ein Abguß zu seyn, vermuthlich weil der Stempel das Abprägen nicht mehr ausstehen kann [...]. Dieses erscheint aus zwo andern Medaillen, die ich vom Hamerano erhalten, und deren die eine der Königin Brustbild und Titel, auf der andern Seite aber die Weltkugel vorstellet, mit der Umschrift: "NE · MI · BISOGNA · NE · MI · BASTA · / 1680 ·". Auf dem andern Stücke zeigt sich abermals der Königin Brustbild, und die zwote Seite stellet eine Sonne in ihren völligen Stralen vor, mit den Worten: "NEC · FALSO · NEC · ALIENO · / 1675 ·"». Per il riconoscimento dei singoli esemplari citati nel passo di Keyssler si veda BILDT, *Les médailles romaines*, pp. 45-50 (per le medaglie già in origine fuse con la scritta in greco, in due differenti moduli realizzati rispettivamente da Alberto Hamerani e da Gioacchino Francesco Travani; queste ultime, note anche in varianti senza il nome dell'artista e senza data), 59-61 e 73-5 (per le medaglie di Giovanni Martino del 1675 e del 1680).

³⁴ È impossibile identificare le tre opere, per le quali non viene nemmeno specificato se si tratti di versioni con il Cristo 'vivo' o 'morto'. I due attributi (il cartiglio dell'INRI e il teschio con tibie incrociate alla base) ricordati in relazione ai due crocifissi di Guidi non sono affatto caratterizzanti: ad esempio, un oggetto con queste due finiture, oggi concordemente attribuito al carrarese e conservato in una collezione privata, era stato commissionato intorno al 1658 allo scultore da Carlo Antonio dal Pozzo, ma si tratta di un'opera alta 88 cm (compresa la base di radica), dove la figura di Cristo (di appena 26

cm) è in bronzo dorato: cfr. la scheda di L. Epifania, in *I segreti di un collezionista: le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo, 1588-1657*, Catalogo della mostra (Biella), a cura di F. Solinas, Roma 2001, pp. 135-6, e C. GIOMETTI, *Domenico Guidi, 1625-1701. Uno scultore barocco di fama europea*, Roma 2010, pp. 332-2, con bibliografia precedente. Stando all'appellativo «grandi» è forse possibile pensare ad oggetti dalle dimensioni maggiori, come quello che Algardi confezionò per Innocenzo X originariamente in argento: cfr. J. MONTAGU, *Alessandro Algardi*, 2 voll., New Haven 1985, II, pp. 325-41. Una certa attenzione merita forse l'indicazione, nell'*Inventario* dell'Hamerani, del legno di pero, comunque non tra i più frequenti in questi crocifissi di fine Sei-inizio Settecento.

³⁵ Cfr. rispettivamente A. DI LORENZO, *Il Crocifisso d'oro del Museo Poldi Pezzoli: una proposta per Gasparo Mola*, in *Il Crocifisso d'oro del Museo Poldi Pezzoli, Giambologna e Gasparo Mola*, a cura dello stesso, Milano 2011, pp. 23-36; e MONTAGU, *Alessandro Algardi*, p. 329.

³⁶ Il problema specifico degli Hamerani deve essere letto alla luce di quanto già ampiamente stabilito da J. MONTAGU, *Artists as Collectors of Sculpture in Baroque Rome*, «Studies in the History of Art», 70, 2008, pp. 279-89, ovvero che spesso gli orefici tenevano nelle botteghe copie e modelli di artisti noti non per collezione, ma per riprodurli. Sempre alla studiosa (MONTAGU, *Gold, Silver and Bronze*, p. 228 nota 10) si deve la conoscenza di una nota inventariale tardo settecentesca relativa al coronaro Nicola Haim con riferimento a «quattro crocefissi d'argento in croce d'ottone dorato modello d'Amerani».

³⁷ Così nel caso appena citato del *Crocifisso* per il Dal Pozzo: cfr. GIOMETTI, *Domenico Guidi*, pp. 332-3 e 347.

³⁸ Le tangenze tra le medaglie di Giovanni Martino e il busto del carrarese sono state già notate da E.B. DI GIOIA, *Le collezioni di scultura del Museo di Roma. Il Seicento*, Roma 2002, pp. 207-14, nell'ottima scheda che ha definitivamente restituito la terracotta a Guidi, con una datazione intorno al 1694. Si ricordi che nell'inventario di Giovanni Martino era contenuto «un disegno a toccalapis rosso di *Papa Pignatelli*, con la cornice nera e cristallo» (c. 174v). Sull'*Andreomeda* (1686-1691) cfr. GIOMETTI, *Domenico Guidi*, pp. 253-6. Per la medaglia del 1701 si veda MISELLI, *Il papato dal 1700 al 1730*, p. 41, n. 32. Che in qualche modo la produzione di Giovanni Martino fosse da subito più attenta, rispetto a quella di Mola e Morone, all'assimilazione di modelli scultorei e pittorici è suggerito anche, in relazione alla citazione michelangiotesca nel rovescio della medaglia coniata nel 1673 per Clemente X raffigurante la Chiesa, in *Roma Resurgens. Papal Medals from the Age of the Baroque*, Exhibition catalogue (Mount Holyoke College Museum of Art), ed. by N.T. Whitman and J.L. Varriano, [Ann Arbor] 1983, p. 136.

³⁹ Una terracotta di Guidi raffigurante un *San Francesco* non è ricordata nella recente monografia sullo scultore del 2010, dove però sono presentate altre statuette di figure maschili che potrebbero bene indicare una prassi più ampia o, comunque, lasciare i margini per ammettere anche un errore di lettura iconografica da parte dell'estensore del documento (cfr. GIOMETTI, *Domenico Guidi*, pp. 291-2 e 301). Si consideri inoltre che un *San Francesco* è raffigurato nel medaglione tenuto in mano dalla *Carità* in una terracotta, oggi di collezione privata, recentemente riferita a Domenico ed identificata come il modello per il Monumento Falconieri in San Giovanni dei Fiorentini (*ibid.*, pp. 287-8), ma l'accenno inventariale non può essere speso per quest'opera, così come nemmeno per il *San Francesco sorretto da un angelo* di Palazzo Venezia, che è più tardo, e non di Guidi: cfr. C. GIOMETTI, *Museo nazionale del Palazzo di Venezia. Sculture in terracotta*, Roma 2011, pp. 85-6. Sulla possibilità che lo scultore avesse alienato parte delle sue terrecotte prima della morte si veda ID., *Uno studio e i suoi scultori. Gli inventari di Domenico Guidi e Vincenzo Felici*, Pisa 2007, p. 27.

⁴⁰ Per un caso affine cfr. P. CANNATA, *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. Sculture in bronzo*, Roma 2011, pp. 181-2. Si consideri inoltre che il cognato di Giovanni Martino era l'orefice ed orologiaio Bartolomeo Fenice (cfr. *infra* nel testo).

⁴¹ Non è ovviamente possibile azzardare identificazioni, ma considerando quanto gli Hamerani tenessero alle proprie origini germaniche, fino addirittura a continuare ad esercitare l'uso della lingua tedesca all'interno della loro famiglia (come indica la vicenda dell'edizione del testo nella «Samlung merkwürdiger Medaillen»), è immaginabile che alcuni degli oggetti presenti nell'abitazione di Giovanni Martino potessero essere 'oltremontani', come nel caso forse della statuetta d'avorio con il *Cristo legato alla colonna* di c. 167v (cfr. ad esempio M. TRUSTED, *Baroque et Later Ivories*, London 2013, p. 71). Si veda inoltre *infra* per il caso di una commissione ad un artista tedesco residente a Roma.

⁴² Cfr. SCILLA, *Breve notizia*, p. 385 (ancora nel 1789 presso Ferdinando Hamerani si trovavano «modelli di medaglie in cera [...] con loro cornicetti»: cfr. MONTAGU, *Gold, Silver and Bronze*, p. 231, n. 74). Si consideri che nel caso di Gaspare Mola le cere, menzionate in alcuni passi (non trascritti da BERTOLOTTI, *Artisti lombardi*) del suo inventario in morte, redatto tra il 15 e il 16 gennaio 1641 da Domenico Fonzia (cfr. ASR, Notai Tribunale A.C., n. 3175, cc. 268-73 e 325-38, in part. c. 271v e c. 326r), erano conservate in cassettoni chiusi all'interno della bottega, insieme ad altre affini tipologie di oggetti 'd'uso': «item in un altro cassetto, numero settancinque, con sei coperchi di scatole nelle quali vi sono diversi modelli di cera et di terra [...]; item in un altro cassetto, numero sectanta octo, con sei coperchi di scatole sopra de quali vi sono diversi modelli di cera et di terra [...]; item un altro cassetto, numero ottantuno, con dentro cinque coperchi di scatole con modelli di cera et terra [...]; item un altro cassetto, al numero novantatre, et dentro di esso vi è nove bussolotti con ritratti di cera [...]; item una cassetta coperta di verde, numero centoquattro, con dentro di essa vi è diversi modelli di cera et cavi di zolfo». Un riflesso dell'attenzione rivolta da Giovanni Martino nella conservazione delle cere sue e del padre si può cogliere nella loro successiva vicenda collezionistica, che ancora fino ai primi del Novecento le vedeva come una raccolta compatta e ben sopravvissuta: cfr. BILDT, *Les médailles romaines*, pp. 155-6, nota 6, il quale indica come la maggior parte delle cere degli Hamerani fosse stata venduta, poco prima del 1908, da un antiquario di Monaco ad un amatore americano. Le restanti opere finirono nella collezione del conte Primoli, passando poi probabilmente (cfr. HINTON, *Forming Designs*, pp. 3-4) al British Museum, dove oggi è conservata un'ampia collezione di cere Hamerani.

⁴³ VENUTI, *Discorso sopra Giovan Andrea Hamerani*, c. 253r, e LOCHNER, *Kurze Lebensbeschreibung*, s.p.: «mit grossem Fleiß und Verstand in Wachs poussirt». Lo stesso elogio di Beatrice come modellatrice in cera torna anche in VENUTI, c. 252r («ella modellò in cera lodevolmente»).

⁴⁴ Cfr. AASLR, vol. 47, c. 22v, e in NOACK, *Die Hamerans*, p. 32.

⁴⁵ E. WRIGHT, *Some Observations Made in Travelling through France, Italy, etc. in the Years 1720, 1721, and 1722*, 2 vols., London 1730, I, pp. 233-4. Different, se non altro per il particolare degli angeli, dal conio inciso da Giovanni Martino più di trent'anni prima per la stessa istituzione (cfr. *infra*), la cera di Ermenegildo non è più conservata all'Accademia di San Luca, né risulta individuabile tra le opere elencate nell'*Inventario delli disegni di pittura ed architettura, delle stampe, libri e modelli, che esistono dentro li due armarij e canterano nel salone dell'Accademia di San Luca di Roma, sotto il reggimento del signor Pietro Bracci, principe dell'Accademia, anno 1756*. La *Fanciulla con colomba* a tempera su avorio della pittrice è invece ancora nelle collezioni dell'istituzione (inv. n. 442): cfr. B. SANI, *Rosalba Carriera, 1673-175. Maestra del pastello nell'Europa 'ancien régime'*, Torino 2007, p. 70, n. 16; e la scheda di A. Pasian in *Rosalba Carriera, «prima pittrice de l'Europa»*, Catalogo della mostra, a cura di G. Pavanello, Venezia 2007, pp. 84-5, n. 2.

⁴⁶ L'inventario dei beni di Moretti, datato 1690, ovvero tre anni dopo la sua morte, è stato studiato da MONTAGU, *Artists as Collectors*, p. 285 (così come diversi altri casi citati in questa nota), e si trova in ASR, Notai Tribunale A.C., n. 919, cc. 929r-1111v: non contiene una descrizione separata della bottega, ma presenta per tipologia gli averi dell'orefice (compresi quelli conservati in questo ambiente della sua dimora, come banchi da lavoro, compassi, ecc.), senza menzionare gessi. Per il caso di Mola cfr. BERTOLOTTI, *Artisti lombardi*, II, p. 223. Si consideri inoltre che, per quanto riguarda le cere citate nell'inventario in morte del medaglista (cfr. *supra*), insieme a modelli di «terra» e «cavi di zolfo», si doveva trattare di oggetti più connessi alla trasmissione meccanica di immagini medaglistiche (tramite calchi ed impronte), che non alla modellazione *tout court*. Nel caso di Bernini, «alcune teste di gesso et altre parti humane con alcuni modelli di creta mezzi rotti» erano conservate nello «studio» dello scultore: cfr. *Il testamento, la Casa, la raccolta dei beni*, a cura di F. Borsi, C. Acidini Luchinat e F. Quinterio, Firenze 1981, p. 107. Nell'inventario in morte di Francesco Aprile (1685), edito da A. MARCHIONNE GUNTER, *Scultori a Roma tra Seicento e Settecento: Francesco Cavallini, Francesco Aprile e Andrea Fucigna*, «Storia dell'arte», 91, 1997 [ma 1998], pp. 315-66, in part. p. 356, si trovavano «sei putti di gesso, teste diverse tra grandi e piccole diciotto, piedi di gesso numero tre, quattro torsetti piccoli di gesso con uno di essi piedistallo di marmo, baso rilievi di gesso numero tre, quattro gambe di gesso grande, ventiquattro pezzi di gesso grande». Per Ercole Ferrata, di certo il caso più significativo considerando l'ingente numero di terrecotte e gessi citati all'interno della sua abitazione, sia nello «studio dove si lavora», sia nello «studio dove si modella» (da opere tanto antiche, quanto di scultori seicenteschi, oltre che di parti anatomiche non specificate), l'inventario dei beni dell'11 luglio 1686 (edito per la prima volta da V. GOLZIO, *Lo studio di Ercole Ferrata*, «Archivi d'Italia», 2, 1935, pp. 64-74) è oggi integralmente disponibile sul sito di <<http://www.enbach.eu>>, insieme al testamento dello scultore. Per gli inventari dei beni di Guidi (1701 e 1702) si veda invece GIOMETTI, *Uno studio e i suoi scultori*, p. 72 («torsi di gesso numero cinque, teste di gesso numero ventisei, mezze teste numero 18, gambe di gesso numero 11, putti di gesso numero tre, molti gessi della colonna traiana, diversi modelli di creta») e p. 89. Anche Monnot (1733) possedeva «diversi pezzi di gesso e creta rapp.ti testi, mani, piedi, gambe, busti et altri per studio di scultura» (cfr. P. FUSCO, *Pierre-Etienne Monnot's Inventory after Death*, «Antologia di belle arti», n.s., 33/34, 1988, pp. 70-7, in part. p. 74). Infine, si consideri il caso particolare di Francesco Antonio Fontana, nel cui inventario in morte del 6 marzo 1700 sono menzionati «diversi modelli di gesso, cioè teste, gambe, braccia e piedi di più sorti» (in DI GIOIA, *Le collezioni*, Roma 2002, p. 279).

⁴⁷ Su tutta questa raccolta di cere, si veda l'importante studio di HINTON, *Forming Designs*, e in part. pp. 13-5, nn. 11-2, per il modello della medaglia non datata di Livio Odescalchi con la *Securitas*, un esemplare della quale, in argento, è conservato al Museo nazionale del Bargello a Firenze (inv. n. 7789): cfr. G. TODERI, F. VANNEL, *Medaglie italiane del Museo nazionale del Bargello di Firenze*, 4 voll., Firenze 2003-2007, II, p. 83, n. 685 (che riportano l'anno «1685», non leggibile però, come indicato, nella troncatura del suolo). Il particolare rilievo plastico del rovescio di questa medaglia era stato sottolineato già da NOÈ, *Le medaglie di Livio Odescalchi*, p. 84. Per il riferimento all'impossibilità di restituire in un rilievo medaglistico i «sottosquadri» si veda in questo volume il contributo di Rosa Maria Villani.

⁴⁸ Si veda al riguardo il giudizio su una medaglia inviata da Soldani a Firenze, durante il suo soggiorno romano, nella quale il granduca aveva ritenuto «troppo risentito il rilievo», consigliando al giovane artista «ch'ei lavorasse di molti rovesci di medaglie in piccolo per far la pratica a quello stile di pochissimo rilievo»: cfr. LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik*, p. 256, n. 137 (lettera di Bassetti a Montauti del 9 agosto 1678). Per il giudizio di Bernini sulla medaglia di Warin cfr. P.F. DE

CHANTELOU, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, éd. de M. Stanić, Paris 2001, p. 264 (17 ottobre), e D. DEL PESCO, *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il "Journal de voyage du cavalier Bernin en France"*, Napoli 2007, p. 449.

⁴⁹ La cera è stata pubblicata da HINTON, *Forming Designs*, pp. 19-20, che già rileva il debito con l'Algardi.

⁵⁰ La notizia dello studio di Ottone presso Luti è in VENUTI, *Discorso sopra Giovan Andrea Hamerani*, c. 253r («attese egli di proposito alli studii del disegno nella scuola del fu cavalier Benedetto Luti»).

⁵¹ LOCHNER, *Kurze Lebensbeschreibung*, s.p. («haben auch in ihrer Behausung eine auserlesene und fast allgemeine Sammlung von Statuen und Bas reliefs, von Gips, ingleichen von Münzen und Medaillen, schier aus allen Ländern, wie nicht weniger schönen Zeichnungen von alten und berühmten Meistern, und allerhand Arten der Kupferstiche, unter welchen sie auch haben eine treffliche collection von Raphaël, gestochen von dem M. Antonio, so wegen ihres frischen Ansehens zu bewundern, und sehr wol conserviret sind. Wannenhero auch ihre Wohnung gar starck von vielen grossen Herren, und Liebhabern besucht wird»).

⁵² Il rapporto con Annibale è già stato sottolineato in *Roma Resurgens*, p. 147, n. 132: la mediazione fu dunque l'incisione di Carlo Cesi nell'*Argomento della Galleria Farnese dipinta da Annibale Carracci*, Roma 1657, n. 27. Per un esemplare in argento della medaglia con la *Carità romana*, del 1672, si veda quello conservato al Museo nazionale del Bargello a Firenze, inv. n. 10356 (cfr. TODERI, VANNEL, *Medaglie italiane [...] del Bargello*, p. 79, n. 647). Per l'incisione di Westerhout cfr. HINTON, *Forming Designs*, pp. 6-7. Cfr. inoltre MONTAGU, *Gold, Silver and Bronze*, pp. 76 e 229 nota 39, che ricorda dodici medaglie in argento con la *Madonna con il Bambino* del Quirinale in possesso di Carlo Maratti.

⁵³ Al riguardo ancora imprescindibile è il saggio *The Medal. Some Drawings for the Hamerani*, in MONTAGU, *Gold, Silver and Bronze*, pp. 73-91, dove sono presentati diversi disegni riferiti soprattutto ad Ottone, sia ritrovati in collezioni private, sia appartenenti al volume di disegni di medaglie Hamerani oggi in BAV, Vat. Lat. 15232, la cui edizione era già indicata nel 1996 come in corso di preparazione a cura di G. Alteri, ma che ancora oggi non ha avuto luogo (una breve presentazione è in G. ALTERI, *Una grande famiglia di incisori romani: gli Hamerani*, in *Il metallo e la forma*, Catalogo della mostra [Città del Vaticano], a cura di G. Angeli Bufalini, Roma 1997 pp. 11-8). Che, in ogni caso, in questo volume vaticano non ci siano disegni di medaglie riferibili alla produzione seicentesca di Giovanni Martino è deducibile da quanto riportato da BILDT, *Les médailles romaines*, p. 156, che già menziona due volumi di «Disegni originali degli incisori Hamerani» presso il medagliere della Biblioteca Vaticana, indicando come inizio della serie l'anno 1704 (si veda PENNESTRI, *All'insegna della lupa*, p. 473). Infine, per quanto sia impensabile che esercizi grafici di Giovanni Martino non fossero disponibili in bottega, un riferimento esplicito in questo senso non è contenuto nell'*Inventario*. Sui disegni berniniani per medaglie e monete si veda J. VARRIANO, *Alexander VII, Bernini and the Baroque Papal Medal*, in *Italian Medals*, ed. by J.G. Pollard, Washington 1987 (Studies in the History of Art, 21), pp. 249-60.

⁵⁴ Per la quadreria di Moretti cfr. il già citato inventario dei beni del 1690 (ASR, Notai Tribunale A.C., n. 919, cc. 929r-1111v), in part. cc. 993v-1031v. L'indicazione che nel palazzo dell'argentiere ci fosse addirittura una galleria è a c. 1021v: «stanza attrezzata alla galleria con tre finestre; guardano sul Corso et è l'ultima della facciata del palazzo». La bottega si trovava al piano terra ed era anch'essa adornata di quadri, per quanto di minore qualità. Su questo palazzo si veda in particolare R. KRAUTHEIMER, *The Rome of Alexander VII. 1655-1667*, Princeton 1985, p. 24. Come quella di Giovanni Martino, anche la collezione di quadri di Moretti appare prevalentemente orientata su voci contemporanee, a differenza della raccolta di Mola che (anche ammettendo sovrattribuzioni) sembrava accogliere molti artisti del primo Cinquecento (Correggio, Andrea del Sarto, Leonardo, Bernardino Luini, ecc.): cfr. BERTOLOTTI, *Artisti lombardi*, II, p. 223.

⁵⁵ Cfr. L. HYERACE, *Ancora su Agostino Scilla*, «Prospettiva», 2007, 126/127, pp. 156-67, in part. pp. 164 e 168 nota 71, dove si sottolinea come il loro acquisto a Roma sarebbe essere avvenuto nel 1759. Le attuali misure in realtà non coincidono perfettamente con quelle che si ottengono sciogliendo la dimensioni in palmi dell'*Inventario* dell'Hamerani, leggermente più grandi (ca 145x100 cm). Si consideri però che queste potevano comprendere anche la cornice, e che in ogni caso le due opere di Scilla appaiono oggi quantomeno rifilate.

⁵⁶ Su questa produzione di genere, già lodata dai primi biografici del pittore siciliano (cfr. F. SUSINNO, *Le vite de' pittori messinesi*, a cura di V. Martinelli, Firenze 1960, p. 236), si veda ora M. DI PENTA, *Agostino Scilla pittore di natura morta: appunti per un catalogo*, «Paragone. Arte», serie III, 59, 2008, 81, pp. 62-71. Sugli interessi medaglistici di Scilla cfr. L. HYERACE, *Agostino Scilla collezionista: le raccolte di monete, medaglie, disegni e anticaglie*, in *Wunderkammer siciliana*, a cura di V. Abbate, Napoli 2001, pp. 55-60.

⁵⁷ L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, a cura di A. Marabottini, Perugia 1992, p. 806. Per quanto riguarda la «tela d'una *Madalena*, con un giro di noce, di Filippo Lauri, piccola» (c. 172r) si può ad esempio sottolineare come si trattasse di un soggetto già registrato nel catalogo del pittore: cfr. G. SESTIERI, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, 3 voll., Torino 1994, I, p. 105 (già Londra, Galleria Colnaghi). Si consideri in ogni caso che a questo artista è riferita una copia del *Martirio di san Pietro Martire* da Tiziano oggi alla Galleria Pallavicini, a Rom (cfr. F. ZERI, *La Galleria Pallavicini in Roma. Catalogo dei dipinti*, Firenze 1959, p. 152, n. 262).

⁵⁸ Sulle aperture paesaggistiche di Kornmann mi permetto di rimandare al mio saggio *Alla ricerca di un colpevole: medaglie satiriche nella Roma di Innocenzo X*, in *Arte e politica. Studi per Antonio Pinelli*, a cura di N. Barbolani di Montauto, G. De Simone, T. Montanari, C. Savettieri, M. Spagnolo, Firenze 2013, pp. 102-6. Né è improbabile che su queste si fosse alla fine aggiornato anche Gaspare Morone, la cui medaglia con il Palazzo del Quirinale (1659) doveva essere ben presente a Giovanni Martino: cfr. MONTAGU, *Gold, Silver and Bronze*, p. 91, che segnala altri conî di Kornmann (incisi per Giovanni Paolo Orsini) in mano a Giovanni Andrea Lorenzani (*ibid.*, p. 229 nota 35). Per la cera dell'incisore, probabilmente passata dalla collezione degli Hamerani ed oggi al British Museum, cfr. HINTON, *Forming Designs*, p. 9, n. 1.

⁵⁹ Cfr. CIN, XVI, p. 472, n. 4 (quattro scudi d'oro) e n. 27 (testone d'argento) e MUNTONI, *Le monete dei papi e degli stati pontifici*, 4 voll., Roma 1972-1973, III, 1973, p. 41, n. 3 (quadrupla d'oro) e p. 43, n. 16 (testone).

⁶⁰ SUSINNO, *Le vite de' pittori*, p. 243.

⁶¹ Per l'appartenenza di questi pittori alla Compagnia cfr. V. TIBERIA, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta da Gregorio XV a Innocenzo XII*, Lecce 2005, *ad indicem*. Anche *ibid.*, Mattia de Mais (o Matteo de' Maia, o Matteo Maij) è ricordato con il titolo di 'cavaliere', lo stesso riportato nell'*Inventario* dell'Hamerani. Per l'identificazione di «Girolamo delle Marine» (assai presente, stando alle fonti, nelle collezioni tardo seicentesche romane, ma le cui opere ancora non sono state rintracciate) con il Reatini, virtuoso del Pantheon, cfr. E. TAMBURINI, *Due teatri per il principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna, 1659-1689*, Roma 1997, pp. 130, 189 nota 49, 471, e N. GOZZANO, *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna: prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*, Roma 2004, pp. 216, 246 e 248.

⁶² La Hamerani andò in sposa all'orefice modenese Bartolomeo Fenice (che teneva bottega in Via del Pellegrino, con l'insegna «Roma» e morì nel 1719) nel 1672: cfr. NOACK, *Die Hamerans in Rom*, p. 27, e BULGARI CALISSONI, *Maestri argentieri*, p. 197. Anche Nicolò è indicato come «modenese» al momento della sua ammissione nella Compagnia nel 1674 (cfr. TIBERIA, *La Compagnia*, p. 354): nella sua città di origine aveva realizzato intorno al 1660/1670 per la chiesa di

Sant'Agostino una pala con *San Casimiro re di Polonia*, ricordata dalle fonti come di non eccellente qualità ed oggi dispersa (cfr. G. MARTINELLI BRAGLIA, s.v. *Fenis, Barthélemy*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 46, 1996).

⁶³ Cfr. VENUTI, *Discorso sopra Giovan Andrea Hamerani*, c. 252r: «fu egli ascritto alla Compagnia de' Virtuosi di Terra Santa nella chiesa della Rotonda e vi sostenne le prime cariche, e similmente all'insigne Accademia del Disegno nella chiesa di San Luca in Santa Martina, in cui fu camerlengo più volte». Per altre istituzioni frequentate dall'Hamerani, quali l'Università degli orefici, cfr. NOACK, *Die Hamerans in Rom*, p. 29.

⁶⁴ Cfr. TIBERIA, *La Compagnia di S. Giuseppe*, pp. 95 e 354 (per l'ammissione, insieme con Giovanni Andrea Carlone e Francesco Rosa), e *passim* per i vari incarichi ricoperti.

⁶⁵ Si confronti ad esempio la medaglia annuale del 1682, edita in MISELLI, *Il papato dal 1669 al 1700*, p. 133. Per quelle del 1685 e del 1687 si veda *ibid.*, pp. 153 e 160. Sulla datazione delle due opere cfr. HYERACE, *Ancora su Agostino Scilla*, p. 164. Per l'emblema cfr. G. DE MONTENAY, *Emblemes ou devises chestiennes*, Lyons 1571, p. 11 (e A. Nova, *Il libro del vento. Rappresentare l'invisibile*, Genova 2007, p. 119, per altri riferimenti precedenti). Si consideri inoltre che l'immagine della testa di un puttino su nuvole che soffia è presente anche in un libro che figurava nella biblioteca di Giovanni Martino, ovvero il *Mondo simbolico, o sia università d'imprese scelte, spiegate ed illustrate con sentenze ed eruditioni sacre e profane* di F. PICINELLI (Milano 1653), p. 393.

⁶⁶ Cfr. *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, a cura di A. Cipriani e E. Valeriani, 3 voll., Roma 1988-1991, I (*Concorsi e accademie del secolo XVII*), 1988, p. 64 (per i concorsi del 1677, quando venne già data come premio una medaglia, anche non ci sono descrizioni relative al soggetto in essa raffigurato), p. 101 (per i concorsi del 1682: «nelle medaglie da una parte appariva l'effigie e ritratto di nostro signore Innocenzo XI e dall'altra l'offerta del sacrificio») e p. 111 (nel 1683 ancora vennero utilizzate medaglie d'argento e di rame, ma senza indicazioni del soggetto). Tra il 1679 e il 1681 si ricorse a tocalapis.

⁶⁷ Per le medaglie annuali dal 1679 al 1682 cfr. BARTOLOTTI, *La medaglia annuale*, pp. 87-90. Per quella con l'Innocenza cfr. MISELLI, *Il papato dal 1669 al 1700*, p. 115 (ed in particolare, per l'esemplare d'argento dorato, conservato al Metropolitan Museum, adornato di una preziosa cornice, cfr. <www.metmuseum.org>).

⁶⁸ La notizia anche in NOACK, *Die Hamerans in Rom*, p. 28 (che però non trascrive il documento). Cfr. inoltre *ibid.*, p. 29; BULGARI, *Argentieri, gemmari e orafi*, II, p. 10; e A.U. FITZEL, *Johann Hameran Hermannskircher (um 1590-1644): Ein Bayer in Rom oder Über den Stammvater der berühmten päpstlichen Medailleurs-Dynastie Hamerani im barocken Rom*, «Verhandlungen des Historischen Vereins für Niederbayern», 135, 2009 [ma 2010], pp. 87-127, in part. p. 102, che indicano diversi incarichi assunti dall'Hamerani all'interno dell'Accademia.

⁶⁹ Per i concorsi del 1694 cfr. *I disegni di figura*, I, p. 137: «medaglie d'argento et altre di argento dorato a proportion delle classi, nelle quali si vedeva impresso da una parte *San Luca* e dall'altra un motto alludente esso premio, il tutto a spese del signor cavalier Carlo Fontana, architetto e prencipe della nostra accademia di disegno detta di San Luca». Un esemplare del 1694 con le caratteristiche del documento sopraccitato è conservato presso il medagliere dell'Accademia: cfr. F. PANVINI ROSATI, *Il Medagliere*, in *L'Accademia nazionale di San Luca*, Roma 1974, pp. 369-85, in part. pp. 377 e 381. Per i documenti cfr. *I disegni di figura*, I, e II (*Concorsi e accademie del secolo XVIII*), 1989. Per esemplari conati dal padre (prima) e dal figlio (poi) fino al 1730 di veda MISELLI, *Il papato dal 1669 al 1700*, *passim*, e ID., *Il papato dal 1700 al 1730*, *passim*, ma soprattutto *ibid.*, a p. 65, n. 53, dove è presentato un esemplare del 1705 di Ermenegildo con al diritto l'effigie di tre quarti di Clemente XI derivante dal ritratto di Ghezzi oggi al Museo di Roma, già in collezione privata fino al

1977: una tangenza rilevata per primo sulla base di un altro esemplare metallico da F. NEGRI ARNOLDI, *Il ritratto di Clemente XI di Pierleone Ghezzi e una medaglia dell'Amerani*, «Paragone. Arte», 21, 1970, 239, pp. 67-73. Proprio considerando questa medaglia per l'Accademia (difficilmente si tratta una riconiazione, visto che il ritratto è incastonato in una corona datata «1705»; più delicato mi sembra invece il caso del 1702, segnalato *ibid.*, p. 44, n. 26, che potrebbe essere un ibrido più tardo), dovrebbe dunque essere quanto meno anticipata al 1705 la datazione del dipinto di Ghezzi, collocabile invece secondo LO BIANCO, *Pier Leone Ghezzi pittore*, pp. 105-6, n. 8, dopo il 1708.

⁷⁰ G. GHEZZI, *Il centesimo dell'anno 1695, celebrato in Roma dall'Accademia del Disegno*, Roma 1696, p. 37. Cfr. l'esemplare in bronzo dorato al Museo nazionale del Bargello, inv. n. 11886 (in TODERI, VANNEL, *Medaglie italiane [...]* del Bargello, p. 90, n. 748).

⁷¹ Anche Morone apparteneva ad entrambe: cfr. SIMONATO, *Gaspare Morone*, e TIBERIA, *La Compagnia di S. Giuseppe*, pp. 212-13 (nella Compagnia venne ammesso nell'aprile del 1642).

⁷² Nell'*Inventario* troviamo ad esempio menzione di un'opera altrimenti non nota (non riportata nemmeno in WURZBACH, *Katalog meiner Sammlung*), ovvero «una medaglia del ritratto di Pietro Paolo Avila, col suo roverso di metallo, con la cornice nera». Avila, importante collezionista di scultura e protettore di artisti, era accademico di San Luca dal 1676: cfr. A. PERLA, *Pietro Paolo Avila e la sua collezione d'arte*, «Arte moderna e contemporanea», 13, 2005, 2/3, pp. 249-57, in part. p. 250.

⁷³ Per questo disegno si veda C. THIEM, *Italianische Zeichnungen. 1500-1800. Bestandskatalog der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart*, Stuttgart 1977, p. 235, n. 427. La sua attribuzione al figlio di Carlo Fontana si può sostenere anche sulla base dell'incisione di Alessandro Specchi, elaborata a partire da un disegno di Francesco più o meno contemporaneo alla medaglia: cfr. C. ALTOBELLI, S. CIRANNA, *Il Palazzo di piazza di Pietra: la Camera di commercio e la Borsa valori*, Roma 1987, pp. 80-1. Si consideri in ogni caso che rispetto al progetto di Stuttgart il rovescio di Giovanni Martino appare più chiaro nel delineare il ruolo predominante della statua al centro della serie scultorea che era stata prevista per adornare il cornicione, poi non realizzata. Per la medaglia si veda MISELLI, *Il papato dal 1669 al 1700*, p. 309, n. 320. Si può al riguardo ricordare come un appunto su un disegno raffigurante le prigioni di San Michele a Ripa per la medaglia annuale del 1704, contenuto in BAV, Vat. Lat. 15232, n. 4, e reso noto da MONTAGU, *Gold, Silver and Bronze*, p. 75, esortava l'Hamerani a consultare Carlo Fontana prima di incidere il conio.

⁷⁴ Sul 'cortonismo' di Giovanni Martino, in particolare nella medaglia coniata nel 1679 per la Pace di Nimega, cfr. *Roma Resurgens*, p. 142, n. 125, a cui si rimanda (pp. 135-61) anche per la lettura di diverse altre medaglie dell'Hamerani, risolta con particolare attenzione ai modelli pittorici assorbiti dal medaglista: da Maratti a Giovanni Battista Gaulli, da Reni ad Annibale Carracci.

⁷⁵ Si consideri che veri e propri lavori di oreficeria venivano di certo eseguiti da Alberto Hamerani, ricompensato dal cardinal Francesco Barberini nel giugno del 1654 per aver contribuito, insieme ad altri, alla realizzazione di «doi reliquiari donati alla serenissima duchessa di Modena, conforme al conto [...] s. 39»: cfr. BAV, Archivio Barberini, Giustificazioni 7313-7391, n. 7313, c. 7r. È in ogni caso bene tenere presente che molte delle medaglie inventariate nella bottega di Giovanni Martini al momento della sua morte esibivano rifiniture in filigrana che lasciano intendere comunque le ampie conoscenze tecniche pure nell'oreficeria da parte del medaglista, e che sono noti pagamenti ad Ermenegildo anche per lavori in oro: cfr. MONTAGU, *Gold, Silver and Bronze*, p. 74.

⁷⁶ Cfr. ad esempio l'annotazione del 25 marzo 1731 nelle *Memorie* del pittore, dove è riportata la storia di una pietra in giacinto «venduta per antica», ma in realtà realizzata da «Ermenegildo Amerani», il quale avrebbe riferito di averla trovata nella propria vigna, senza mai confermarne la paternità: si veda M.L. UBALDELLI, *Corpus gemmarum. Dactyliothea Capponiana: collezionismo romano di intagli e cammei nella prima metà del XVIII secolo*, Roma 2001 [Bollettino di numismatica. Monografia, 8,1], p. 119, nota 449 (già citato da PENNESTRÌ, *All'insegna della lupa*, p. 456), per una corretta trascrizione di questo passo, riportato invece con diverse incomprensioni in M.C. DORATI DA EMPOLI, *Pier Leone Ghezzi: un protagonista del Settecento romano*, Roma 2008, p. 74, dove peraltro, nella nota 105, viene riferita ad Ermenegildo una ricca collezione in un palazzo al Corso in realtà di proprietà del cardinal Filippo Antonio Gualtieri: cfr. C. TERLINDEN, *Voyage en Italie de trois gentilshommes flamands, 1724-1725*, «Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome», 30, 1957, pp. 215-536, in part. pp. 411-2.

⁷⁷ Si consideri che l'unico disegno di un artista (Gaulli) che ad oggi, senza ombra di dubbio, possa essere riferito a una moneta prodotta in Zecca durante gli anni di attività di Giovanni Martino, venne tradotto in metallo da Giovanni Pietro Travani e non dall'Hammerani: cfr. MONTAGU, *Gold, Silver and Bronze*, p. 81, a cui si rimanda anche per il disegno anonimo associabile alla medaglia coniata da quest'ultimo nel 1676 per l'Elezione di Innocenzo XI. Più problematico appare il rapporto segnalato dalla studiosa tra altri due disegni ora a Berlino e la medaglia del 1679 per la Pace di Nimega (*ibid.*, p. 83), come abbiamo visto, distribuita come 'premio' all'Accademia nel 1682. Non sembrano invece direttamente in relazione con conî di Giovanni Martino i disegni conservati nel codice intitolato *Disegni delle medaglie che la regina di Svezia aveva fatto disegnare et intagliare a gloria d'Innocenzo XII* (Roma, Archivio storico Odescalchi, ms. II C 8, n. 48), di cui ha recentemente dato notizia COSTA, *Dans l'intimité d'un collectionneur*, pp. 30-1.

SOLDANI IN PARIS (1682)

Dimitrios Zikos

The sculptor Massimiliano Soldani (1656-1740), active in Florence under the last Medici Grand Dukes Cosimo III and Giangastone, received training as a medallist and was a prolific medal-maker throughout his life. On 1 November 1736, when he was more than eighty years old, he told his agent in London, Giovan Giacomo Zamboni, that he was hoping to send soon a medal to the Emperor, Charles VI of Habsburg¹. This was his very last work²: a few months later, in the spring of 1737, he retired to his villa in the countryside near his native town of Montevarchi³, where he died three years later, on 23 February 1740. Soldani never ceased to make medals, although his small-scale bronzes, reliefs and groups in particular, are better known and studied. According to one of his biographers, Prospero Maria Conti, he felt a precocious vocation for the art of sculpture, or, to be more precise, for modelling in clay, an activity that, in the words of Conti, Massimiliano began assiduously to exercise at the age of ten⁴. And exactly this skill was celebrated on the reverse of the medal, that Soldani's pupil Antonio Selvi dedicated in 1715 to his master, with the image of Sculpture working on a terracotta bust (Fig.1).

In Conti's reports, Soldani moved to Florence from Montevarchi at the age of nineteen, in 1675, and began taking drawing classes in the «Real Galleria», the Galleria degli Uffizi, under the guidance of Giuseppe Arrighi, a pupil of Baldassarre Franceschini, called il Volterrano. By the standards of the day, this was a late beginning for an apprenticeship. Taking classes with Arrighi (with whom, Conti writes, Soldani studied for two years) in the «Real Galleria», he practically entered the Medici court, since the Galleria degli Uffizi was directly connected to the Grand Ducal residence of the Palazzo Pitti. Indeed, we know for example that Cosimo was advised by his physician Francesco Redi to walk regularly to the gallery from the palace, via the Vasarian corridor crossing the Arno, for physical exercise. After two years with Arrighi, Cosimo,

veduto alcuni suoi [Soldani's] disegni e modelli di Bassirilievi, ripieni d'eleganza ed un Putto alto un Braccio di terracotta fatto dal naturale, gli ordinò tosto vari disegni di medaglie, e di ritratti da potersi poscia esprimere in bronzo⁵.

It seems that the Grand Duke had already decided that Soldani should become a medal-maker in his service. The sovereign's order can be dated to the spring of 1677: on 28 April, Soldani first received funds to assist his «studi di medaglie»⁶. A year later, Cosimo decided that the young man should continue his studies in Rome, where he had founded an artistic school for training artists on the

model of the French Academy there. On 26 February 1678 one of his secretaries, Apollonio Bassetti, announced the proposal in a letter to Torquato Montauti, the *chargé d'affaires* of Tuscany to the Holy See:

Il Padrone Ser.mo pensa di mandar costà quest'altra Settimana un altro giovane [...], la vocazione del quale consiste nel modellar medaglie in Cera, e qui ha fatto molti ritratti dal naturale assai spiritosi. L'intenzione di S.A. è di fare un huomo valente per il servizio della Zecca, che ci manca, e non si trova a condurne senza grossi stipendi e senza rischio d'esser poi tiranneggiati da loro e cavarne poco costruito⁷.

Bassetti's words reflect dissatisfaction with the current Master of the Florentine Mint, Marc'Antonio Merlini. «Maestro de' conì e Custode della Zecca» for 30 years (1658-1688), Merlini had been elaborating during the 1670s new types for Tuscan coins⁸. On 16 June 1678 – when Soldani was already in Rome – Merlini received payment (for the first time in a period of three months) for more specimens, both in silver and bronze (what the word «rame», or «copper» is usually understood to signify at the time), of a medal struck to commemorate the foundation of the convent of San Pietro di Alcantara by the Grand Duke near the Medici Villa L'Ambrogiana. A version in gilt bronze with a diameter of 58 mm used to be wrongly attributed to Soldani, and was published as a documented work by Merlini by the present writer⁹. A silver version is in the Museo nazionale del Bargello, where yet another version is preserved, struck in gold in 1678 and bearing the image of *Fame* on the reverse (Figs. 2 and 3). This must be also by Marc'Antonio since its obverse, with Cosimo's portrait, was obtained from the die that was cut for the foundation medal (Figs. 4 and 5)¹⁰.

Cosimo was very much interested in the art of the medal: as a Crown Prince (preceded by the reputation of his father Ferdinando II, a protector of Galilei and of science), he travelled to Europe and in England visited – on 23 April 1669 – the London Mint, then housed in the Tower of London¹¹. The engravers there were three Roettiers brothers, John (or Jean, 1631-1703; Figs. 6 and 7), Joseph (1635-1703), and Philip II (or Philippe II, 1640-1718), sons of Philip I (or Philippe I'Orfèvre, 1596-*post* 1661), a medallist from Antwerp¹². From an exchange of letters between Cosimo and Francesco Terriesi, the Tuscan ambassador to England, which dates after the Prince's English trip, we can deduce that the Medici had a great esteem for the numismatic realizations of the three Flemings at the London Mint¹³. After his return to Florence, Prince Cosimo asked Terriesi, on 7 April 1670, to send him «sterline d'oro [...] nuove, uscite frescamente di Zecca, di tutto lustro e bellezza»¹⁴. Somewhat earlier, on 21 February 1664, a passport was handed to Philip II Roettiers (qualified as «the King's chief engraver») «to go to Italy, spend some time in perfecting his art by the study of the works of ancient and modern sculpture, and return»¹⁵. From a letter by Terriesi,

written on 25 December 1674, when Cosimo was already Grand Duke, we know that one of the Roettiers brothers had met Cosimo in Italy¹⁶. Perhaps this was Philip.

This same letter of 25 December 1674 was in response to the Grand Duke's attempt to bring to Tuscany a pupil of the Roettiers brothers. Cosimo had, in fact, asked, writing on 24 September, «se in codesta Torre della Zecca si trovasse per avventura un Giovane bene avanzato nella professione dell'Intaglio, che ad oneste condizioni gustasse di venir qua, dove non gli mancherebbe da lavorare sopra i conij delle monete, et in genere di medaglie»¹⁷. But Terriesi let the Grand Duke know that the three Flemish brothers had no intention of leaving the Tower Mint, «né hanno essi giovani figli né allievi». He also told Cosimo of Charles II's objection to allow the brothers to enter the service of other sovereigns, reminding him of the King of England's refusal to «condescendere con uno di essi al'istanze fattegliene il Re di Danimarca»¹⁸. Cosimo made other attempts. We can infer this from Bassetti's words: «non si trova a condurne senza grossi stipendi e senza risico d'esser poi tiranneggiati da loro e cavarne poco costrutto». «Poco costrutto» is a reference to another problem: the professional secret. Striking medals and coins «di tutto lustro e bellezza» – to use Cosimo's words – seems to have changed from a family arcanum to a state secret. It is interesting how jealously the three engravers kept this secret: to the point that they said to Terriesi not only that they did not have any pupils, which is probably true, but that they did not have any sons, which is wrong. However, the Roettiers brothers were willing to make a medal of the Grand Duke provided that they were sent a portrait of Cosimo as a prototype. Cosimo's great desire to own a medal by them was satisfied by the Tuscan ambassador, when he sent – almost as a consolation price – a medal of Carlos II of Spain, which could be the one still in the Bargello (Figs. 7 and 8)¹⁹.

By sending Soldani to Rome, as Bassetti announced on 28 February 1678, Cosimo III was thus hoping to have one of his subjects educated not simply as a medallist, but as an artist who could satisfy his desire to have coins and medals comparable to those of the Roettiers brothers. In order to acquire this skill, it was agreed that Soldani should go once a week to Giovanni Martino Hamerani, the Master of the papal Mint, to study engraving²⁰. But Hamerani claimed a high payment for this, and so Giovanni Pietro Travani, the son of Gioachino Francesco, was chosen instead²¹. In Rome Soldani made many models for medals, including some for Queen Christina of Sweden²². According to Conti, the Queen would have liked him to design up to a hundred 'reverses', «affine d'esprimere tutta la vita della Maestà Sua»²³. Cosimo was against such a project and recalled his subject to Florence in 1682 after announcing this decision to the Queen on 10 April 1681²⁴.

Soldani's Roman apprenticeship was probably not so influential for his development as an accomplished engraver. Rome offered the young man, who stayed there for four years, above all the possibility to learn how to compose a reverse, since he studied with the painter Ciro Ferri and the

sculptor Ercole Ferrata, the two teachers of the Florentine Academy in Rome, and could draw after ancient and modern sculptures and after Baroque paintings. The ability to invent reverses must have been considered essential by the Grand Duke. And it is possible that Merlini lacked it: although this is not explicitly mentioned in any documents known to me, the reverse of his medal with the *Fame* in the Bargello is sufficient proof of this (Fig. 3). In the art of the medal technical skill was not always accompanied by a command of invention. The Roettiers brothers have also been reproached for their lack of it²⁵. In July 1679, Soldani had behind him a year's training in «intagliare l'acciaio presso Giovan Pietro Travani»²⁶. On 28 October 1679, Ciro Ferri declared that he «non ha bisogno più de' Maestri per intagliare l'acciaio, ha ben bisogno de' Maestri per imparare e perfettionarsi nel modellare, consistendo in questo l'essere perfetto nell'arte»²⁷.

After less than a year in Rome, Cosimo intended to send Soldani to Paris to perfect his studies²⁸. But only a year later, on 2 December 1679, Bassetti wrote at last to Carlo Antonio Gondi, the Tuscan ambassador in France, asking him to test the waters and suggesting that he approach Charles-Jean-François Chéron, an old acquaintance of the Medici²⁹. It is interesting that Bassetti had at about the same time also asked Terriesi whether Soldani could study under the Roettiers in London: Terriesi replied on 19 December 1679, describing the brothers' politely stated reluctance³⁰. From Terriesi's letter it is clear that at this point Soldani was supposed to also learn how to run a Mint, to perfect himself in the «maneggio e governo della Zecca». Terriesi's letter includes an essential piece of information about Soldani's future apprenticeship in Paris: that one of the Roettiers brothers had been, for a couple of months, in the service of the King of France³¹. He was Joseph, Soldani's future teacher. After the arrival in Tuscany of Soldani's first Roman dies before 1 January 1680, it was decided that there was a real «necessità di travagliare sotto un buon Maestro d'Intaglio»³². But soon it became apparent that the London option was not feasible: also «Mr [Henry] Slingsby Soprintendente della Real Zecca» explained that the Roettiers brothers were against having a Tuscan apprentice, and that moreover Slingsby himself would never allow anyone to learn how to run a Mint in the English way, «per conservar unica in questo paese [in England] quel arte»³³. Slingsby also told Terriesi that Joseph Roettiers had escaped to France «defraudando la real permissione, ch'haveva conseguito per andarsen'in fiandra a riveder per brevi giorni la patria». At this point only the French option remained. It was attractive, for it included the possibility of Soldani studying under one of the Roettiers. Further letters to the Medici ambassador, the abbé Gondi, dealt with Soldani's possible French apprenticeship, as is implied in one written by Bassetti to Gondi on 3 December 1681, where the Grand Ducal secretary announced Soldani's imminent arrival in Paris: Gondi was asked to «trattenere» the young man for a couple of months, and to introduce him to Chéron, who – so it was hoped – would make him

vedere tutto quello che in materia di medaglie e di monete sia costà da vedersi, dove fiorino huomini di tanto grido [a clear reference to Jean Warin] e particolarmente i modi di travagliare i Ponzoni e di intagliare i Cavi nell'Acciaio, con tutto quel più che nelli strumenti attiene, macchinette et edefizi da Zecca per improntar Medaglie e Monete³⁴.

Gondi was advised not to reveal the young man's intention «acciò i Manifattori e ministri della Zecca non se ne adombrino et abbino con minor gelosia e più larghezza a permetterli d'osservare comodamente il tutto», «vedere e rivedere quando faccia per lui». Finally, Bassetti added that the French apprenticeship would be followed by a period of study in London.

Soldani arrived in Paris on the evening of 16 January 1682, bringing with him Bassetti's letter to Gondi, who was about to reply to a later letter written to him by Bassetti³⁵. It is clear that the imminent arrival of the young man was concealed intentionally, as if he were on a very delicate diplomatic mission. Gondi was most surprised by the fact that he was asked to offer hospitality to Massimiliano in his own house. Soldani's Parisian apprenticeship can be reconstructed from the diplomatic correspondence between Florence and the Tuscan embassy in Paris³⁶. To this source can be added some letters written by Soldani to Bassetti and also to Francesco Redi, one of the most respected Tuscan scientists of the time³⁷. Although the exchange of letters is regular and there are no *lacunae*, the diplomatic correspondence is essentially concerned with political matters and does not always give detailed evidence of the progress of Soldani's studies. But it makes it possible to understand how this Parisian sojourn contributed to Soldani's successive work, and it offers first-hand information about the medallists then active in Paris, and about the taste for medals in France. After having interviewed the unexpected guest, the abbé Gondi reported to Florence about Massimiliano's mild and gentle character, and judged that the works that he had brought with him to show his talent would enable him to become a famous medallist³⁸. But Gondi lamented that he had not previously been informed of Soldani's arrival. To persuade the «Zecchieri», as he calls them, to accept pupils, was an arduous task, since they were extremely possessive of their expertise. It would be necessary to «impiegare il credito di molti amici» wrote the abbé, and suggested «M.r Le Fevre» as the right person for introducing Massimiliano to an expert master engraver. This could not be Chéron, who in Gondi's opinion was «il più debole di tutti li intagliatori in medaglie et che non termina da se tutte le opere che fa [...] avendo bisogno di aiuto». But the abbé suggested «un Inglese che è il più eccellente che abbi S.M., et per mano di M.r Le Fevre supporrei che Mr le Brun [the painter Charles Le Brun] ordinerebbe a d.to Inglese di farli vedere i suoi lavori et il modo che tiene nel travagliare». These words were written on 19 January 1682, and from then on, with the regular weekly rhythm of the diplomatic letters, we can follow Soldani's adventures in Paris until the end of his stay there in the first days of the following month of September.

On 23 January Gondi repeated his opinion that Chéron «non ha il buon modo dell'intaglio, anziché in esso si fa aiutare, et il suo forte è solamente nel fare i Ritratti, et egli è il più debole che abbia il Re al suo servizio»³⁹. On the contrary, the most able of all was «Monsieur Rostier», «quale è quello che lavora anche le monete». And he is the one, whose works «vanno a mettersi nel rango del defunto Varino», that is the famous medallist Jean Warin. This «Monsieur Rostier» was the Englishman to whom Gondi alluded. He was Joseph, one of the three Roettiers brothers and the one, who, as we have heard, escaped from London to enter the service of Louis XIV, becoming Master of the Mint in December 1682. According to Gondi, Joseph was a «creatura di esso Mr. le Brun». The famous painter was thus somehow responsible for the arrival of the medallist in France and his entrance to the service of Louis XIV. To study with Joseph Roettiers instead of with Chéron would enable Soldani «di vedere la natura del ben incavare et del coniare anche le monete, et se li faciliteranno anche i mezzi da vedere strumenti, machinette et Edifizij da Zecca, cosa che li saria del tutto mancata nell'indirizzarsi al Cheron per le gare» – that is the rivalries – «che sono tra questi professori». Gondi even went a step further: instead of awaiting instructions from Florence, he contacted Le Brun, who commended in turn «con premura» the young Tuscan to the Flemish engraver. Moreover, the painter judged the models Soldani had brought with him of high quality: «Ne sa quanto Cheron», insisted Le Brun to Gondi.

The apprenticeship of the young man from Montevarchi to the engraver of the French King began thus on 3 February 1682⁴⁰. The ease with which Soldani managed to enter the workshop of one of the possessors of one of the best kept secrets in the art of engraving coins and medals is surprising, especially in light of the previous failed attempts by Cosimo III. Gondi's initiative was applauded by the Grand Duke, who extended Soldani's stay in Paris for another 2 or 3 months beyond the period originally proposed. The ambassador meanwhile took care of the young man's daily practical needs, from new clothes to instruments necessary for his work (explicitly listed in the correspondence), and engravings that served him as study material: «Bassi rilievi antichi di Perrier, et Carte del Pussino, Carte di Polidoro, del Blond [Jean II Le Blond], del Pussino, Carte Maritime con Tritoni, altre Carte del Pussino» and so on⁴¹.

On 17 April 1682, Domenico Zipoli, the *chargé d'affaires* who ran the Tuscan Embassy after Gondi, and was leaving for a while Paris for Florence, announced the dispatch of a «Testa d'Acciaio del Re d'Inghilterra»⁴²: it was necessary to «abbattere il Ponsone», after which this medal would be sent to Florence⁴³. In the diplomatic correspondence this medal is Soldani's only work of this type mentioned. From later letters we can deduce that it was made by Soldani on the model of a Roettiers medal representing the King of England, but it is not clear which medal it is. In the meanwhile – according to the same letter Zipoli wrote on 17 April – Roettiers had asked Soldani to

«farli il rovescio della Medaglia di Mr le Brun»: that is the wax model after which the young man would later engrave the die to strike a medal for the painter. Zipoli requested both the painter's and the engraver's opinion on the die Soldani had engraved for the medal of the King of England. Diplomatically Le Brun praised it, but he nevertheless made it clear that Soldani had not yet reached the level of his Flemish master⁴⁴. On the contrary, Roettiers explained that it was because of his «stima che faceva del suo modo et maniera [che] gli haveva dato a fare in cera il Modello del rovescio del Ritratto di Brun» – again not necessarily a positive judgment of Soldani's skills as an engraver.

From a letter which Soldani wrote to Bassetti to accompany the dispatch of the puncheon with the portrait of the English King on 1 May 1682, we can deduce interesting technical information⁴⁵. For the young man the puncheon was not «pulito» enough, but Roettiers – who had assisted him in every phase of its production – told him to send it to Florence «a questo segno, senza farvi pulimento di vantaggio», adding – according to Soldani – that «quando si coniasse e si stampasse le medaglie, [the King's portrait] verrebbe pulito a bastanza». Roettiers had moreover instructed Soldani to take notes in a booklet so that he would not forget what he was learning, but «a patto però che tutto li tenga celato». From the lines quoted one might conclude that Soldani was the Roettiers' only pupil outside their relatives. But this was far from the case. Soldani added indeed a complaint at the end of the letter: «Quel che mi dispiace è che fin ad ora non ha fatto [Joseph] alcuna operazione, come di temperar cuoni, di imprimer punzoni, et di stampar, et altro perché è necessario che queste cose le veda e le riveda a fin di saper le maggiori difficoltà». Three months had elapsed since Soldani had begun his apprenticeship with Roettiers, and the master had not yet shown him how he worked. And another two months passed before Zipoli could write to Florence – on 3 July 1682 – that Soldani had finally gone to visit the Mint⁴⁶. In Florence the news was received with great apprehension. In his reply, Bassetti expressed surprise that only at this point was such a visit conceded to the young man⁴⁷. But Zipoli explained that Roettiers' workshop was not in the Mint, but in the Louvre, together with those of other court artists⁴⁸.

In the meantime Soldani began to adapt to the life in that «dispendiosa città», as Zipoli called it⁴⁹. He asked for summer clothes, and obtained a small financial assistance from the Grand Duke, who was not averse to his visiting the city «per vedere tutto quello che fa per la sua professione». In August Zipoli informed Bassetti for the first time of a diplomatic case that originated from the young man's ambition. Before his return to Italy, the abbé Gondi had had Soldani introduced to the «commendatore di Gaud». This must be the 'commandeur de Gost' who compiled a catalogue of the King's medals⁵⁰. He was a collector of medals, and had tried to sell his extensive medal collection to Cosimo III, who asked the advice of Enrico Noris on the matter, and finally declined

the offer. Gondi thought it would be sensible for Soldani to study this collection and for the «commendatore» to help him perfect his studies. And it was an idea of his that led to the immediate rupture of the trust between master and pupil, but which gave Soldani the chance to model a medal for Louis XIV – which still exists, and is one of his highest artistic achievements (Figs. 9 and 10)⁵¹. Here is the story as told by Zipoli:

Questo Sig:^{re} lo racolse [sic] con ogni cortesia, et fatogli vedere le sue Medaglie, discorso più, et diverse volte seco, visti i Lavori del Sig:re Soldani, trovategli di buon gusto (e verame:^{te} quà non ci è chi lavori in cera alla metà del med:^{mo} Sig:^{re} Soldani, ne meno Mon:^r Rostier) e perche il d:^o Mon:^r de Gaud è nemico di Mon:^r le Brun, et di Mon:^r Rostier, ha insinuato, e consigliato il Sig:^{re} Soldani di fare un' ritratto del Rè, e che lui Commendatore gli troverebbe una bellissima Divisa, et lo presenterebbe a S:^a M:^a, e che gli prometteva di farglielo valere. Il Sig:^{re}, portato credo io a far' publica [sic] la sua virtù, et anco forse dalla speranza di poterne tirare qualche buon Regalo, si messe a fare il Ritratto, et ornato con la Divisa di più Figure. Questo per finir presto \ [c. 1v] il d:^o lavoro, et acciò se venisse richiamato fusse intempo di poterlo far presentare, ha lasciato di andare da Rostier, il quale faceva fare il Rovescio della Medaglia di Mons:^r le Brun al med:^{mo} Sig:^{re} Soldani, et ritornatoci pochi giorni sono, Rostier che aveva saputo che andava dal Commendatore di Gaud, gli disse alla bella prima, che non occorreva che andasse più da lui, perche non haveva più cosa da fargli vedere, poich gli aveva mostrato tutto quello che poteva mostrargli, e che era vero che haveva qualche facilità, et qualche segreto nel lavorare l'Acciaio, ma che il suo Fratello che è a Londra, et lui si sono dati il giuramento di non lo insegnare a chi si sia, e che il Com:^{re} di Gaud gli poteva insegnare quello che gli insegnava lui e che però lavorava da se med:^{mo} in maniera che non haveva bisogno di Maestro, e così con bella maniera lo licenziò⁵².

Zipoli's letter dates from between 7 and 26 August 1682⁵³. The last information about Soldani's apprenticeship with Roettiers dates from 1 May⁵⁴. It must have been after that date but before 26 August that Soldani accepted the invitation to model a wax medal of the King. But according to Soldani's obituary in the *Novelle letterarie* of 1740 this was not the only reason why his relationship with his teacher was estranged: it seems that Roettiers tried to present Soldani's reverse for Le Brun's medal as his own invention⁵⁵. Soldani had not revealed the «commendatore's» proposal. And Zipoli's report confirms what must have become evident to the reader of the correspondence: that the young artist from Montevarchi had learned little in the field of engraving, but that his stay in Paris had helped him to better familiarize himself with the French art of his time, and had 'consecrated' him as a modeller of medals.

In his report a worried Zipoli asked whether Soldani should present his royal medal to the King in person. Cosimo's reaction was the same as when Christina of Sweden invited the medallist to work for her: Soldani was immediately recalled to Tuscany. He was supposed to return together with the Marquis Cosimo di Castiglione, who had travelled to Versailles (where the court had moved in 1682) to congratulate the King on the birth of the Duke of Burgundy⁵⁶. In the meanwhile Zipoli had tried to make peace between Soldani and Roettiers by asking the latter to finally show the young

man «non solo gettare de Punzoni ma di fargli vedere il suo modo di lavorare si facile»⁵⁷. In vain. The Flemish artist agreed to the first request, but refused the second: he had sworn to his brother not to do so. From the same letter we can deduce that Soldani had in the interim advanced in his professional self-esteem, and now respected his master only for «quella facilità di lavorare l'Acciaio». The relationship between teacher and pupil seems however to have become normal again towards the end of August⁵⁸. At the end of August, moreover, he assisted in the casting of the dies in the Mint. But this was not to the credit of his master. From a letter he wrote to Francesco Redi on 3 August 1682 we learn that it was the «commendatore di Gaud» who helped Soldani to have access to the Mint for the first time, which he must have done after that letter. Indeed, the «commendatore» enabled the medallist to «far amicizia con un tal Mon.^r l'Abbé [Pierre] Bisaut che tiene le macchine delle medaglie, gettoni et auerò la comodità che cerco»⁵⁹.

On 21 September, shortly before the departure of the Marquis of Castiglione for Florence, Zipoli informed Bassetti, that Soldani had presented the wax model of the medal of Louis XIV to the King himself. It is worth transcribing here this letter, which offers a glimpse into life at Versailles soon after the court had established itself there:

Piglio la liberta di informare VS: Ill.^{ma} come il Sig.^{re} Soldani persuaso dal Sig.^{re} Commendatore di Gaud ha fatto il Ritratto di S.M.^a, et sua Divisa e questo visto dal d.^o M: de Gaud gli disse, che era bello, ma che sarebbe stato necessario di ritoccarlo al naturale, che se voleva l'haverebbe fatto introdurre dal Duca di Aumont [Louis Marie Victor]. Il Sig.^{re} Soldani per meglio riuscire in questa sua opera accettò il partito et andato a Versailles, et presentatosi al d.^o Sig.^{re} Duca, questo volse vedere la Medaglia, et trovatala bella, la volse ancora far vedere a la M: Sua, et presala in mano il Rè disse al Sig.^{re} Soldani et a tutti i Cortigiani li presenti, che non era ancora stato fatto si bene, che ne era contentissimo, e che si lascerebbe ritoccare quante volte volesse, e particolarm.^{te} quando sarebbe nel suo Gabinetto, e che voleva che poi l'intagliasse; il Sig.^{re} Soldani rispose a S.M.^a, che non poteva dovendo ritornare a Firenze fra pochi giorni; Il Ré gli replicò, che la facesse quando era a Firenze, e che subito fatta gli e la mandasse. Il Med.^{mo} Sig.^{re} Soldani è stato da 5 giorni a Versailles, et p[er] tre volte ha ritoccato il Rè dal naturale, et tutti generalm.^{te} la trovano bellissima. Se stesse qua la Regina Monseigneur et tutti si vorrebbero far' tirare, et assicuro VS: Ill.^{ma} che è stimato assai, et M.^r le Brun ne fa anco lui gran conto. Adesso va mettendo all'ordine tutto quello gli bisogna, et in questa settimana resterà sbrigato, e se ne ritornerà con il Sig.^{re} Marchese, e Sig.^{re} [Marcantonio] Colligiani , et non havendo che significare a VS: Ill.^{ma} cosa di nuovo resto con il dirmi di vivo cuore⁶⁰.

Although Colbert asked Soldani to send the medal to him, after having personally prepared the die of this marvellous wax model only some obviously late casts are known⁶¹. It must be concluded that Colbert's proposal met with the Grand Duke's objection.

Still in Paris at the beginning of August, when – after his quarrel with Roettiers and the commendatore's proposal to make a model for the medal of the King – Zipoli was uncertain as to what to do, and the decision of the court in Florence was to have the artist return back home, Soldani addressed himself to Francesco Redi in the above-mentioned, long and moving, letter. In it,

he implored the great scholar and scientist – for whom he devised the medal with the reverse of the *Bacchanal*, which is considered the most characteristic medal of the Florentine Late Baroque (Fig. 11)⁶² – to intervene with Cosimo III, so that he could stay longer in Paris to learn how to engrave dies. However it is clear that he wanted to stay longer in order to complete the medal of the King, just as Bernini had done before him when he was sculpting the well-known marble bust of Louis XIV. This letter confirms, in the young man's direct words, the failed outcome of his Parisian apprenticeship: «fin ad ora q.^o mio direttore non hà fatto alcuna operazione p che attende à intagliare, e quando saranno al ordine i punzoni che ei farà li temperera e farà tutto e così sarò capace, pche son cose che bisogna che io le ueda ~~se non non potrò~~ per operar bene»⁶³. So it is clear why, despite all Cosimo's efforts, Soldani did not become an engraver of dies. In fact, also because of the great success of his waxes in Paris, the trip strengthened his skill in modelling, and, all things considered, it was always possible to make medals without being an engraver: this is mentioned in the letter, citing as an example the career of Chéron: «mons.r Scerone [che] non è capace d'intagliar da p[er] se, ne di cose appartenenti alla Zecca, e quelle cose che si è uisto fuori del suo conosco l'huomo che là intagliate che e ordinario»⁶⁴.

If Paris gave something to Soldani, it was not a new technique, but rather the personal – refined – classical style that distinguishes him from the other sculptors of Cosimo III's Florence.

Captions Zikos:

Fig. 1 ANTONIO SELVI, *Massimiliano Soldani* and *The Sculpture Modelling a Bust*, medal, bronze, cast, 87 mm, 1715. Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett, inv. n. 18245562 (Foto: Reinhard Saczewski. Courtesy of Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin)

Fig. 2. MARC'ANTONIO MERLINI, *Cosimo III de' Medici* and *The Project for the Convent of San Pietro d'Alcantara*, foundation medal, silver, struck, 58 mm, 1678. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. no. 7399 (Photo: Giandonato Tartarelli, SNS. Courtesy of the Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 3. MARC'ANTONIO MERLINI, *Cosimo III de' Medici* and *The Fame Walking on Clouds*, medal, gold, struck, 59.3 mm, 1678. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. no. 20280 (Photo: Giandonato Tartarelli, SNS. Courtesy of the Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 4. MARC'ANTONIO MERLINI, *Cosimo III de' Medici* and *The Project for the Convent of San Pietro d'Alcantara*, foundation medal, obverse, detail, silver, struck, 58 mm, 1678. Firenze, Museo

nazionale del Bargello, inv. no. 7399 (Photo: Giandonato Tartarelli, SNS. Courtesy of the Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 5. MARC'ANTONIO MERLINI, *Cosimo III de' Medici* and *The Fame Walking on Clouds*, medal, obverse, detail, gold, struck, 59.3 mm, 1678. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. no. 20280 (Photo: Giandonato Tartarelli, SNS. Courtesy of the Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 6. JOHN ROETTIERS, *Charles II of England* and *The King's Viewing of the Naval Engagement*, medal, gold, struck, 55 mm, 1665. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. no. 8143 (Photo: Arrigo Coppitz, Firenze. Courtesy of the Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 7. JOHN ROETTIERS, *Carlos II of Spain* and *The Port of Ostend*, foundation medal, silver, struck, 43 mm, 1672. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. no. 7867 (già P III-30) (Photo: Arrigo Coppitz, Firenze. Courtesy of the Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 8. JOHN ROETTIERS, *Carlos II of Spain* and *Port of Ostend*, foundation medal, reverse, detail, silver, struck, 43 mm, 1672. Firenze, Museo nazionale del Bargello, inv. no. 7867 (già P III-30) (Photo: Arrigo Coppitz, Firenze. Courtesy of the Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

Fig. 9. MASSIMILIANO SOLDANI, *Louis XIV of France* and *Hercules*, wax on bloodstone in a hinged wooden case covered with leather, 76 mm (diameter of the wax), 1682. Toronto, Royal Ontario Museum (Photo: Author)

Fig. 10. MASSIMILIANO SOLDANI, *Louis XIV of France* and *Hercules*, wax on bloodstone in a hinged wooden case covered with leather, reverse, detail, 76 mm (diameter of the wax), 1682. Toronto, Royal Ontario Museum (Photo: Author)

Fig. 11. MASSIMILIANO SOLDANI, *Francesco Redi* and *Bacchanal*, medal, bronze, cast, 88 mm, 1684. Author's Collection

I would like to thank Andrew Porter for reading the text and suggesting a series of corrections.

¹ Oxford, Bodleian Library, Rawlinson Mss., Letters, 132, fol. 348r.

² F. VANDEL, G. TODERI, *La medaglia barocca in Toscana*, Firenze 1987, p. 108, no. 74.

³ According to a letter to Zamboni, dated 9 April 1738, he had been in the Villa di Petrolo for almost a year; Oxford, Bodleian Library, Rawlinson Mss., Letters, 132, fol. 356r.

⁴ According to Conti, whose *Life of M. Soldani* was published by K. LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici. 1670-1743*, München 1962, pp. 240-3, doc. 51 (esp. p. 240), he began modelling «appena entrato nell'anno decimo della sua età».

⁵ *Life of M. Soldani* by Conti, *ibid.*, p. 241.

⁶ D. ZIKOS, *Medaglia di Cosimo III per commemorare la fondazione del convento di San Pietro d'Alcantara*, in *Il viaggio a Compostela di Cosimo III de' Medici*, catalogo della mostra, a cura di X.A. Neira Cruz, Santiago di Compostela 2004, pp. 564-6, esp. p. 566 and note 17.

⁷ Apollonio Bassetti to Torquato Montauti, from Pisa, 26 February 1678; LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik*, p. 255, doc. 128. See also B. BALLICO, *Cosimo III e il giovane Soldani*, in *Medaglisti e committenti. Il ruolo della committenza nella creazione della medaglia*, atti del convegno (Udine, 1984), a cura di G. Gorini, Padova 2002, pp. 111-22, esp. pp. 111 and 115-6 note 3.

⁸ On this medallist see M. PICCIAU, s.v. *Merlini, Cosimo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 73, 2009, pp. 693-6, esp. p. 695. On the death of Merlini see Soldani's letter to Cosimo III in 1688 with the proposal to succeed him in his office at the Mint; LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik*, p. 280, doc. 323.

⁹ ZIKOS, *Medaglia di Cosimo III*, pp. 564-6 (version in a private collection).

¹⁰ Both medals are published as 'works by unidentified artist' in G. TODERI, F. VANNEL, *Medaglie italiane del Museo nazionale del Bargello di Firenze*, 4 voll., Firenze 2003-2007, II, pp. 34-5, nos. 268-9.

¹¹ *Un principe di Toscana in Inghilterra e in Irlanda nel 1669. Relazione ufficiale del viaggio di Cosimo de' Medici tratta dal «Giornale» di L. Magalotti, con gli acquerelli palatini*, a cura di A.M. Crinò, Roma 1968, pp. XIX and 54.

¹² J. BINGEN, *Les Roettiers. Graveurs en médaille des Pays-Bas méridionaux*, Brussels 1952.

¹³ A.M. CRINÒ, *Fatti e figure del Seicento anglo-toscano. Documenti inediti sui rapporti letterari, diplomatici, culturali fra Toscana e Inghilterra*, Firenze 1957, pp. 365-85 (*Medaglie inglesi rare nella collezione del Museo nazionale del Bargello a Firenze*).

¹⁴ Excerpt of a letter published *ibid.*, p. 365, note 1.

¹⁵ *Ibid.*, p. 366, note 3.

¹⁶ «asserendo conservar memoria della bontà havuta qui per essi [Roettiers] V.A. [Cosimo] & nel passaggio fatto di Firenze qualche d'uno di essi»: excerpt of a letter published *ibid.*, p. 366.

¹⁷ CRINÒ, *Fatti e figure*, pp. 365-6.

¹⁸ Dies or puncheons for Christian V, King of Denmark, or for his predecessor Frederick III are unknown: see H. FARQUHAR, *Concerning some Roettiers dies*, «Numismatic Chronicle», S. IV, 17, 1917, pp. 126-65, where only a later puncheon for the Prince George of Denmark, husband of Anne, Queen of Great Britain, is mentioned (pp. 140 and 146).

¹⁹ CRINÒ, *Fatti e figure*, p. 367, note 1. On this medal with the portrait of the Spanish King, struck in 1672, see BINGEN, *Les Roettiers*, p. 60, no. 3. Another specimen housed in the Bargello is the 'naval reward medal' struck in 1665 by John Roettiers (Fig. 6), representing the French King on the obverse, whose die and puncheon have been published by L. SYSON in the Appendix of *Designs on Posterity. Drawings for Medals*, ed. by M. Jones, Ringwood (Hampshire) 1994, pp. 219-75, esp. pp. 230-1, nos. 4h-j.

²⁰ Bassetti to Montauti, from Pisa, 26 February 1678; LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik*, p. 255, doc. 128. On Giovanni Martino Hamerani, see in this volume the essay by L. SIMONATO.

²¹ Montauti to Bassetti, from Rome, 8 July 1678; LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik*, p. 256, doc. 133. The choice of Giovanni Pietro was probably suggested also by the fact that the father had already worked for the Medici in 1661 and again in 1666, when he struck a medal for the Grand Duke Ferdinando II and his son Cosimo: see L. SIMONATO, «*Impronta di Sua Santità*». *Urbano VIII e le medaglie*, Pisa 2008, p. 28, with additional bibliography.

²² For Soldani's medals of the Queen of Sweden see C.N.D. DE BILDT, *Les médailles romaines de Christine de Suède*,

Rome 1908, pp. 77-119; VANNEL, TODERI, *La medaglia barocca*, pp. 75-80, nos. 18-20.

²³ *Life of M. Soldani* by Conti, LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik*, p. 241. On the *storia metallica* of Christina's life and its iconographic program for the reverses of over a hundred medals see T. MONTANARI, *Bellori and Christina of Sweden*, in *Art History in the Age of Bellori*, ed. by J. Bell and T. Willette, Cambridge 2002, pp. 94-126.

²⁴ Cosimo III to Christina of Sweden, from Castello; *ibid.*, pp. 260-1, doc. 176.

²⁵ In his introduction to the book on the Roettiers Jean Bingen summarizes this attitude: «Le manque de variété de leur oeuvre, la faiblesse des effigies qu'ils ont créées ne trahissent que trop souvent le manque de génie créateur chez nos Roettiers» (BINGEN, *Les Roettiers*, p. 3).

²⁶ Giovanni Battista Mancini to Bassetti, from Rome, 22 July 1679; LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik*, p. 257, doc. 144.

²⁷ Mancini to Bassetti, from Rome, 28 October 1679; *ibid.*, p. 257, doc. 146.

²⁸ Bassetti to Montauti, from Florence, 12 July 1678; *ibid.*, p. 256, doc. 134. Cfr. Bassetti's letter to Montauti of 8 November 1678; *ibid.*, p. 257, doc. 141.

²⁹ Bassetti to Carlo Antonio Gondi, from Florence, 2 December 1679; *ibid.*, p. 276, doc. 299.

³⁰ Excerpt of a letter published in CRINÒ, *Fatti e figure*, p. 367.

³¹ *Ibid.*, p. 368. The letter by Terriesi confirms the arrival of Joseph Roettiers in Paris in 1679, probably in February: see BINGEN, *Les Roettiers*, pp. 17-9 (CRINÒ, *Fatti e figure*, p. 371, writes «in 1674», according to a wrong tradition).

³² Bassetti to Mancini, from Florence [?], 1 January 1680; LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik*, p. 258, doc. 150.

³³ CRINÒ, *Fatti e figure*, p. 370.

³⁴ Bassetti to Gondi, from Florence, 3 December 1681; LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik*, p. 276, doc. 300.

³⁵ Gondi to Bassetti, from Paris, 16 January 1682; Florence, Archivio di Stato (hereafter ASFi), Mediceo del Principato (hereafter MdP), 4822, not paginated.

³⁶ The letters are preserved in the ASFi, MdP, 4822, and have already been quoted in S. BANDERA BISTOLETTI, *Le relazioni artistiche tra Firenze e la Francia nel Settecento. Documenti e considerazioni ai margini di una mostra (I)*, «Antichità viva», 17, 1978, no. 1, pp. 11-24 (esp. pp. 23-4), with additional bibliography, and in BALLICO, *Cosimo III*, pp. 113 and 117-20.

³⁷ Soldani's letters to Bassetti from Paris have already been published by LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik*, pp. 276-7, docc. 303-6. For Soldani's letters to Redi, see M. BRUNNER, *Quellen zur italienischen Kunstgeschichte: Unpublizierte Korrespondenzen von Künstlern und Kunstschriftstellern in der Biblioteca Medicea Laurenziana, 16.-19. Jahrhundert*, «Kunstchronik», 50, 1997, pp. 205-12, esp. p. 211 (Florence, Biblioteca laurenziana, Fondo Redi 218, cc. 49, 133-5, and Redi 224, c. 172; letters from 13.4.1682 to 3.8.1682).

³⁸ Gondi to Bassetti, Paris, 19 January 1682; ASFi, MdP, 4822, not paginated.

³⁹ Gondi to Bassetti, Paris, 23 January 1682; ASFi, MdP, 4822, not paginated. See also BALLICO, *Cosimo III*, p. 117 note 19.

⁴⁰ Gondi to Bassetti, from Paris, 2 February 1682; ASFi, MdP, 4822, not paginated. See also BALLICO, *Cosimo III*, p. 117 note 21.

⁴¹ A list of expenses for Soldani is dated 30 March 1682 and attached to a letter of that date by Gondi to Bassetti; ASFi, MdP, 4822, not paginated.

⁴² Domenico Zipoli to Bassetti, from Paris, 17 April 1682; ASFi, MdP, 4822, not paginated. See also BALLICO, *Cosimo III*, p. 117 note 22.

⁴³ The expression «abbattere il punzone» is not clear at all. It should indicate a phase in the creation of the puncheon following its engraving: maybe the shaping of the steel or the tempering of the metal, but most likely the impression of the puncheon on the die.

⁴⁴ Zipoli to Bassetti, from Paris, 1 May 1682; ASFi, MdP, 4822, not paginated.

⁴⁵ Published in LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik*, pp. 276-7, doc. 303.

⁴⁶ Zipoli to Bassetti, from Paris, 3 July 1682; ASFi, MdP, 4822, not paginated. See also BALLICO, *Cosimo III*, p. 118 note 26.

⁴⁷ Bassetti to Zipoli, from Florence, 25 July 1682; ASFi, MdP, 4822, not paginated.

⁴⁸ Zipoli to Bassetti, from Paris, 14 August 1682; ASFi, MdP, 4822, not paginated. See also BALLICO, *Cosimo III*, p. 118 note 27.

⁴⁹ Zipoli to Bassetti, from Paris, 24 July 1682; ASFi, MdP, 4822, not paginated.

⁵⁰ On the «commandeur de Gost» (de Gotz or de Gaux), «vidame de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem», little is known. He compiled a catalogue of a series of the French King's medals and was a collector of «tableaux, médailles modernes & curiosités de toute sorte», celebrated by Claude de Molinet (1679) and Pierre Bizot (1687): see A. SCHNAPPER, *Le géant, la licorne et la tulipe: histoire et histoire naturelle*, Paris 1988, p. 277; ID. *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle. II. Œuvres d'art*, Paris 1994, p. 301; and M. VEILLON, *La science des médailles antiques sous le règne de Louis XIV*, «Revue numismatique», S. VI, 152, 1997, pp. 359-77, esp. p. 367.

⁵¹ First published by H. TAIT, *A Lost Work of Soldani-Benzi and the Discovery of the Documentary Wax Modello*, «The Connoisseur», 1961, 598, pp. 306-9.

⁵² Zipoli to Bassetti, from Paris, not dated, but placed after a letter by Zipoli to Bassetti from 7 August and before one by Bassetti to Zipoli from 26 August: ASFi, MdP, 4822, not paginated. See also BANDERA BISTOLETTI, *Le relazioni artistiche*, p. 23 and BALLICO, *Cosimo III*, pp. 118-9 note 28.

⁵³ See *supra*.

⁵⁴ Zipoli to Bassetti, from Paris, 1 May 1682; ASFi, MdP, 4822, not paginated.

⁵⁵ *Novelle letterarie pubblicate in Firenze*, 1, 1740, 11 (11 March), pp. 173-7, esp. 174: «Quivi [in Paris] applicando sotto Francesco [sic] Rotier fiammingo nella Galleria del Louvre fece conoscere di non essere inferiore al maestro; poichè avendogli il Rotier mostrato uno schizzo, egli ne fece subito un modello di un rovescio di medaglia così ben lavorato, che il Rotier avendoglielo domandato l'ottenne e lo donò al celebre Carlo Le Brun, primo pittore del re Luigi XIV, spacciandolo per sua fattura: ma si scoprì ben presto il legittimo autore, quando il Soldani si portò a vedere le opere del Le Brun che in ultimo gli mostrò il modello fatto, come esso diceva, di buona grazia, e di gusto romano. Poco dopo egli si messe a compire una medaglia di Luigi XIV di straordinaria grandezza» (also in CRINÒ, *Fatti e figure*, pp. 371-3, esp. 372). This description of the episode has to be completed with the information reported on the same theme by Soldani himself in his letter to Bassetti from Paris, dated 25 September 1682: «non feci altro che due modelli per Mons.^r Rottier, conforme le avisai, e subito stabilito il modello di Mons.^r le Brun lo principiai nel acciaio, quale ho ridotto vicino alla fine, et adesso il soprannominato lo finisce e lo reduce al suo gusto» (in LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik*, p. 277, doc. 306). See also C. AVERY, *Soldani's Models for Medals and his Training*, in *Italian Medals*, ed. by J.G. Pollard, Washington, D.C. 1987 (Studies in the History of Art, 21), pp. 11-24, esp. 18.

⁵⁶ Bassetti to Zipoli, from Florence, 26 August 1682; ASFi, MdP, 4822, not paginated.

⁵⁷ Zipoli to Bassetti from Paris, dated 14 August 1682; MdP 4822, not paginated.

⁵⁸ Zipoli to Bassetti from Paris, dated 21 August 1682; MdP 4822, not paginated.

⁵⁹ Florence, Biblioteca medicea laurenziana, Fondo Redi, 218, c. 135r: Soldani's letter to Redi dated 3 August 1682; see BRUNNER, *Quellen zur italienischen Kunstgeschichte*. The «tal Mon.r l'Abbé Bisaut» could be identified as the abbé Pierre Bizot, that in these years was «directeur de la Monnaie» and «conseiller du roi»: see SCHNAPPER, *Le géant, la licorne et la tulipe*, p. 271. The same is mentioned also by Soldani in a letter to Bassetti, dated 13 August 1682: «et ancora farmi conoscere il Sig.re Abbate Bisò, che è quello che ha ottenuto da Mons.r Colbert il luogo dove si fabbrica le medaglie e i gettoni, per esser egli dotto et per il favore che li ha prestato il prefato Sign.re Commendatore [di Go']» (in LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik*, p. 277, doc. 305).

⁶⁰ Zipoli to Bassetti, from Paris, 21 September 1682; ASFi, MdP, 4822, not paginated. See also BALLICO, *Cosimo III*, pp. 119-20 note 29.

⁶¹ See VANNEL, TODERI, *La medaglia barocca*, pp. 83-4, no. 34.

⁶² *Ibid.*, p. 85, no. 36, dated «1684».

⁶³ Florence, Biblioteca medicea laurenziana, Fondo Redi, 218, c. 134r: Soldani's letter to Redi dated 3 August 1682 (see BRUNNER, *Quellen zur italienischen Kunstgeschichte*).

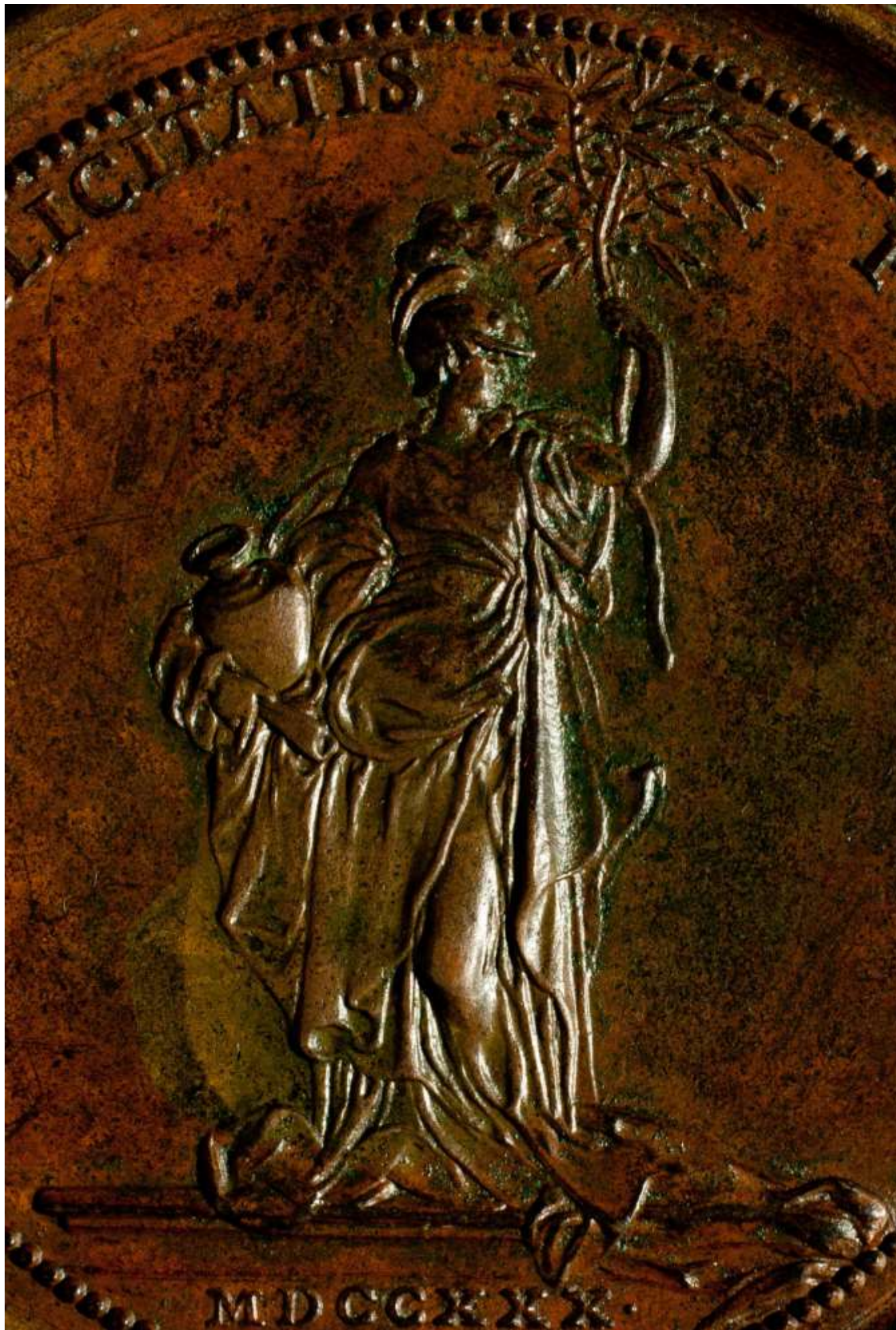
⁶⁴ *Ibid.*, c. 134v.





2 [mm 63]







5 [tenere di grandi dimensioni]



6



7

[in modo che fronteggino fig. 5]



8 [mm 32]



9 [43,90 mm]

APPENDICE DOCUMENTARIA

a cura di Lucia Simonato

Documento I.

Gaspere Mola e la commissione di un sigillo estense

Modena, Archivio di Stato di Modena, Archivio per Materie, Belle Arti, fasc. 11/1

Mentre si trovava a Firenze al servizio dei Medici, Gaspere Mola venne contattato dall'ambasciatore estense per una commissione ad oggi sfuggita alla moderna bibliografia¹. Al rinomato medaglista ed orefice comasco fu chiesto nell'inverno del 1622 di incidere un sigillo per il giovanissimo Francesco d'Este (il futuro duca Francesco I, ritratto nel celebre busto di Bernini), come attestano le due lettere autografe dell'artista e la minuta preparata in risposta dall'anonimo interlocutore², conservate all'Archivio di Stato di Modena e qui edite per la prima volta. Oltre che importante per confermare la dilatata e prestigiosa rete di contatti che Mola seppe sapientemente gestire nell'intero arco della propria vita e aggiungere alcuni particolari biografici che ancora non erano emersi negli studi (ad esempio il soggiorno del medaglista a Parma tra il dicembre del 1622 e il gennaio del 1623), questa corrispondenza offre alcune notizie utili anche per la storia dei sigilli estensi, come l'esplicito riferimento all'adozione della mitra nello stemma del principe ereditario, al posto del padiglione papale in quegli anni preferito da Cesare d'Este, ma dismesso da Francesco una volta diventato duca³. Datate 14 dicembre 1622 e 5 gennaio 1623, le due lettere di Mola, che nella seconda non dissimula la speranza anche di successivi e più consistenti ingaggi da parte della corte modenese, lasciano inoltre chiaramente intuire il complesso *iter* tecnico e di definizione iconografica che poteva essere sotteso all'incisione di un sigillo, ovvero di un oggetto la cui realizzazione era affine per procedure e strumenti a quella seguita per approntare i conî di medaglie e monete e per questo spesso condotta dai medesimi artisti; inoltre, un oggetto, come sottolinea in questo volume il contributo di Howard Burns, la cui storia intersecò in diverse occasioni la numismatica e la medaglistica, contribuendo in alcuni casi addirittura al nascere al loro interno di generi nuovi.

[1. GASPARE MOLA, lettera del 14 dicembre 1622, probabilmente da Parma]

Molto illustre signore. Dal signore ambasciatore di Modena, che risiede in Firenze, mi fu ordinato che io facessi un sigillo della impronta che [è] qui inclusa, per il principe Francesco, e doppo fatto e pagato l'[h]anno rimand[a]to a Firenze, per non esser l'arme fatta con quella fassa di mezo, dove si fanno le chiavi e mitra pappale, il qual errore non segui per mio mancam[en]to, ma perché mi fu cossi ordinato dal suddetto signore ambascadore. Nell'istesso tempo che

fui chiamato per rasmetterlo ero in procinto per venire a Parma, chiamato da queste altezze [Farnese] [e] cossì comandatomi anche dal granduca, e per sodisfare alla giusta richiesta del suddetto signor ambasciatore portai meco il sigillo per assettarlo, il quale non è del tutto finito, perché dubito di novo errore, perché mi fu mostrato un impronta fatto dalli sigilli di costì, che non vi ho visto quei triangolini o schachi che stano attorno alli tre gilli, come dal presente scizzo [sic] di vede. Però, signor mio, vostra signoria mi faci favore di mandarmi la risposta e con essa li stessa impronta che qui incluso gli mando, se ci vogliono essere intagliati detti scacchi o no, che io subito lo spedirò del tutto e lo invierò a vostra signoria. Intanto gli prego da Nostro Signore Iddio vera felicità, e gli bacio le mane. Questo dì, 14 di dicembre 1622. U[milissi]mo servitore, Gasparo Mola.

[2. GASPARE MOLA, lettera del 5 gennaio 1622, da Parma]

Molto illustre signore. Dal presente latore gli mando il sigillo del serenissimo signor principe Francesco. Ho poi risolto quello che a me è paruto più espediente, e vega dall'impronta qua sotto⁴ la riuscita che fa. Io non l[h]o potuto mandar prima. Se occorre altro, vostra signoria comandi. Il signor ambasciatore che sta appresso al granduca mi disse che quelle altezze di Modena ne hanno di bisogno di certi altri sigili minori. Se mi sarà mandata la misura e la qualità come devo essere, la servirò mentre starò qui in Parma, e perché credo che forse sarò sbrigato a mezzo il presente mese in circa, se vostra signoria mi scriverà, io passando per ritorno a Firenze, farò moto a lei, che costì intenderò meglio la volontà di quei serenissimi. Io intanto gli fo riverenza e gli bacio le mani. Di Parma, questo dì, 5 di genaro 1623. U[milissi]mo per servirla, ser[vito]re Gasparo Mola.

[3. ANONIMO, risposta a Gaspare Mola del 12 gennaio 1622, da Modena, minuta]

12 genaro 1623. All'intagliator Gasparo Mola per serv[izi]o del serenissimo signor princepe. Ho avuto il sigillo del serenissimo signor principe Francesco, mio signore, ch'ella mi ha inviato, il qual è⁵ piaciuto qui⁶ assai e n'è stata data la debita lode al valor suo. Quanto agl'altri che volentieri si sarebbero havuti anch'essi di sua mano, il bisogno ha affrettato a fargli fare e vedendo lei occupata, con pensiero che si havesse a trattenere⁷ in cotesti lavori più tempo senza poter dar questi alta soddisfazione, s'è preso partito di⁸ havergli più prestamente da altra banda⁹, come si¹⁰ è potuto. Il che essendo quanto ho da dirle in risposta della sua lettera, mi [†] pronto per sempre in servizio suo, nel qual haverò a cari ogni occ[asio]ne che ella mi darà di impiegarmi, e le prego da Nostro Signore¹¹ prosperità e contento. Modena [*non è firmata*]

Documento II.

Inventario dei beni in morte di Giovanni Martino Hamerani (1705)

Roma, Archivio di Stato, Notai AC, vol. 455, cc. 164r-203v

Su questo inventario, a quanto mi risulta ancora inedito, si veda qui il saggio *Giovanni Martino Hamerani: artista e collezionista*, sia per quanto riguarda l'identificazione dei pittori e di alcune opere menzionate, sia per diverse proposte interpretative in relazione al difficile lessico tecnico adottato. Proprio perché in grado di illuminare l'universo familiare, amicale, collezionistico, oltre

che lavorativo, di quello che fu il medaglista più influente del tardo Seicento romano, si è deciso di proporre un'edizione del documento (modernizzando la punteggiatura, l'uso delle maiuscole, degli apostrofi e degli accenti, e sciogliendo le abbreviazioni di lettura certa) quasi integrale, ovvero sacrificando solo pochissime voci e sempre con riferimento a 'beni di consumo' di secondaria importanza.

[c. 164r] Inventarium bonorum haereditariorum quondam Jo[hanni] Hamerani pro dominis Ermenegildo, Colamano et alijs de Hameranis. De 27 Julij 1705. Hoc est inventarium omnium et singulorum bonorum haereditariorum quondam Jo[hanni] Hamerani, factum ad instantiam dominae Brigidae Marchionnae tut[e]lis et cur[ate]lis dd. Ermenegildi, Colomani, Ottomerani, Plautillae, Septimiae, Deciae Florae eius filiorum [...].

Un credenzone di noce massiccia con quattro sportelli, con un scudetto indorato ciascheduno con due segretini [...] ¹²; [c. 165v] una scantia di noce di libri a quattro sportelli con le sue ramate d'ottone, alto palmi 10, largo palmi 6, con li suoi scudetti d'ottone; un'altra scantia d'albuccio di libri tinta a granatiglia con fili d'oro con due [c. 166r] tiratori, alta palmi 11, larga palmi 6 [...] ¹³; [c. 166v] un orologio grande con un piede d'albuccio tinto a pietra con diversi intagli et una figura d'un *Tempo* di sopra con una cornice tonda, ove mostra l'hore a ogn'una delle quali fa una sonata; un altr'orologio a pendolo con la mostra d'argento, con la cassa d'ebano con altri fenim[en]ti d'ottone indorato; un altr'orologio a pendolo più piccolo con la cassa di pero; un altr'orologio da suono d'ottone; un altr'orologio più piccolo d'ottone da suono.

Una testa antica d'un *Faunetto ridente*, con un piede giallo antico; una testa di marmo antica col busto d'alabastro, col piede di porta santa; una testa di marmo antica d'*Agrippina*, col piede di marmo; una testa di *Vitello* di marmo, col piede di porta santa; una testa di donna di marmo grossa ordinaria; una testa d'*Agrippina* moderna; una testa di marmo di *Seneca*; due teste di marmo con busti e [c. 167r] piedi moderni; sette busti e teste piccoli d'imperatore, cinque tutte di marmo e due con li busti di porta santa, con li suoi piedi di marmo; una testina di donna col piede di porta santa; un *Satiretto* di marmo col piede di marmo; due teste di marmo bianco di *Socrate et Eraclito*; un busto e testa di donna di marmo bianco nuda; una testina e busto di *Venere* col piede di marmo bianco; due altre teste e busti d'un uomo ed una donna di marmo con loro piede piccole; una testa e busto di *Nerone* di marmo ordinaria; una testina di bronzo d'un *Moro* con l'habito di marmo; due *Putti* di marmo, che scherzano; due urne di marmo uguali con le sue basi tonde, l'urne sono antiche; un'urna di *P. Valerio Feliciano* di marmo quadra; una colonna scandellata di marmo alta palmi 4¼, con la sua base di marmo bianca ordinaria; un'altra colonna similmente scannellata di marmo oscuro, alta palmi 3 con la sua base di marmo venato; [c. 167v] un'altra colonna scannellata di marmo bianco, alta palmi 5½ con la basa similmente di marmo; un'altra colonna di marmo con la sua basa; un'altra colonna di marmo; due palle di pietra mezzane, con li suoi piedi compagni; due altre palle grandi con li suoi piedi; due guglette di marmo; una testa e busto di metallo con un occhio ceco, col piede di marmo di peso libbre 70; una testina di *Cicerone* col suo piede.

Un *San Sebastiano* di metallo alto palmi 2, di peso libbre 20, di buona maniera; due testine della *Madonna* e del *Salvatore* di metallo indorato con li suoi piedi di pero; un *Cavallo di Campidoglio* in piccolo di metallo, col suo piede di pietra; due figurine piccoline di metallo antico, moderne assai piccinine; due *Puttini* di metallo a sedere; due granci al naturale di metallo, de' quali uno è indorato; due figurine d'avorio, *Christo legato alla colonna*, e la *Madonna col Bambino in braccio*, con li suoi piedi d'ebano; [c. 168r] una *Madonna col Bambino in braccio* d'avorio col piede di pero filettato [in] avorio, figura in piedi; un *Crocifisso* di cera indorato con la croce e piede di legno intagliato con un serpente, coloriti a rame; un *Christo* di metallo indorato, con la sua croce e piede di pero, nel quale vi è un sportellino

con la *Resurrettione* di metallo indorato da aprire, in un bassorilievo; un altro *Christo* di metallo indorato, che ha per piede tre monti di porta santa, con la croce di pero, piccolino; un altro *Christo* di legno con la croce e piede di pero, piccolino [...]¹⁴.

[c. 168v] Quattro tele da imperatore con pitture de' *Baccanali*, con cornici indorate di monsù Nicola Fenice; due tele da sette e cinque, in una con la *Virtù* e nell'altra con la *Fortuna*, con le cornici indorate; due tele alte palmi $6\frac{1}{4}$, in una l'*Inverno*, nell'altra l'*Estate*, con cornici negre con suoi filetti intagliati [e] indorati, larghe palmi $4\frac{1}{2}$, di Agost[in]o Scilla; sei tele d'*Animali* [e] *Frutti*, con cornici negre con filetti intagliati et indorati, alte palmi $3\frac{1}{2}$, larg. palmi $4\frac{1}{2}$, per traverso, di pero, di monsù Francesco Duprè; quattro retratti delli signori nonna et nonno delli signori Giovanni e Brigida, con cornici indorate, alti palmi $3\frac{1}{2}$, larghi palmi $4\frac{1}{4}$, per traverso, di pero, due di monsù Francesco [Duprè] e due di monsù Nicolò [Fenice]; due tele da testa con *Aretusa* e *Adone*, con cornici indorate; due tele di *Marine* con cornici [c. 169r] indorate con filetti neri per traverso, longo palmi 3, alte 2, di Girolamo [delle Marine]; due tele di *Fiori* con cornici nere con sue filetti intagliati [e] indorati, larghe palmi $1\frac{1}{2}$, alti 2; due tele di *Fiori* con cornici indorate, larghe palmi $1\frac{1}{2}$, alte palmi $1\frac{1}{2}$; due altre tele di *Fiori* con cornici indorate; due altre tele di *Fiori* con cornici tinte a granatiglia con fili d'oro ordinari; una tela di *Fiori con una tartaruca*, con cornice indorata per traverso, da testa; una tela da mezza testa con una *Ghirlanda de fiori*, con cornice di pero e indorata, a tre ordini con filetti et intagli; due tele di *Pesci* con cornici indorate per traverso da testa; quattro *Marine* di tela da testa con cornici indorate, di Girolamo delle Marine; due tele da testa con certe antichità, con cornici dorate e filetto negro del cavalier Matteo de Maia; due tele di *Boscaglie* con cornici dorate e filetto negro, alte palmi $1\frac{1}{2}$, larghe palmi 2, per traverso del suddetto Maia; due tele, in una con *Un huomo et una* [c. 169v] *donna che accordano l'instru[ment]i* e nell'altra con *Due vecchi de' quali uno ha un libro in mano e l'altro un orologio a polvere*, con cornici dorate, alte palmi 4, larghe palmi $4\frac{1}{6}$, per traverso, di monsù Nicolò [Fenice]; due tele di *Frutti* con cornici negre et un filetto d'oro, larghe palmi 2, alte 1, per traverso di [Giovanni Paolo Castelli, detto] Spadino; una tela da testa con *Ariana e Bacco* con tre ordini d'intaglio et indorature, di pero, di Luigi Garzi¹⁵; una tela ovata con la *Madonna e san Giuseppe*, con cornice negra e dorata, con l'attaccaglia fatta a fogliami, larga palmi 4, alta palmi 3, cop[ia] del signor Carlo¹⁶; una tela con un *Dottore e libri*, con cornice indorata et intagliata, alta palmi 2, larga palmi $1\frac{1}{2}$; una tela dello *Sposalitio di santa Catarina*, con cornice dorata, alta palmi 2, larga $1\frac{1}{2}$; una tela del *Sacrificio di Abramo*, di mezza testa, con cornice dorata; due tele di mezza testa con due *Battaglie* [c. 170r] con cornici indorate; due tele quadre, larghe con palmo, di due *Filosofi*; sei tele da testa con *Frutti*, con cornici di pero con intagli et indoratura a tre ordini, di monsù Francesco [Duprè]; tre tele da testa con diversi *Animali*, con cornici di pero, con un ordine di intaglio dorato, di monsù Francesco [Duprè]; quattro quadri: due *Paesi* e due *Marine*, con cornici tinte a granatiglia con due filetti indorati larghe palmi 8, alte $\frac{1}{2}$ [sic], per traverso; due tele da testa con cornici indorate, cioè *Dafne* e *Diana che scende da un carro*; una copia della *Madonna di Santa Maria Maggiore* di Nicolò Fenici, con la cornice indorata, alta palmi $4\frac{1}{2}$, larga palmi $3\frac{1}{2}$; due tele da testa con il *Presepe e S[an] Pietro che predicava*, con cornice di pero, con due ordini d'intagli dorati, di monsù Nicolò [Fenice]; due tele da testa, in una con un *Huomo*, nell'altra con una *Donna che cantano*, con le cornici indorate; una *Madalena*, con cornice tinta a granitiglia indorata, alta palmi $4\frac{1}{2}$ larga $\frac{1}{2}$; una *Madonna* con cornice tinta a granatiglia con fili d'oro, alta palmi $3\frac{1}{2}$, larga $2\frac{1}{4}$; [c. 170v] un *San Giovanni Battista* in tela da testa, con cornice dorata con un filo nero, di Ghezzi¹⁷; una tela della *Madonna* in terza faccia, con cornice indorata, fatta dal suddetto quondam Gio¹⁸, alta e larga $3\frac{1}{2}$; due tele di *Caino* e *Santa Francesca Romana*, con cornici tinte a granatiglia et indorate, alte palmi $4\frac{1}{2}$, larghe $3\frac{1}{2}$; tela da mezza testa con varij *Instromenti di spetiaria*, con cornice indorata; una tela da testa con un *Paese*, con tre ordini d'intagli indorati; sei tele da testa con *Marine*, per traverso, con cornici intagliate et indorate di Girolamo delle Marine; due ritratti del quondam signor *Giovanni* [Hamerani] e signora *Brigida* [Melchiorri], con cornici intagliate; due tele da testa

[con] *San Filippo Neri e Santa Brigida*, con cornici intagliate [e] indorate di Nicolò Fenici; una tela con *Frutti*, con la cornice dorata, alta palmi $1\frac{1}{2}$, larga 2, per traverso; una tela d'un *Sacrificio*, con la cornice indorata, alta palmi 1, larga $1\frac{1}{2}$, per traverso, bozzetto del Gimignani¹⁹; un rame piccolo di *San Carlo, Sant'Antonio et San Francesco* [c. 171r] con cornice dorata; una tela alta un palmo e mezzo larga, di *Fiori*, con cornice dorata di Gimignano; due tele di *Paesini* con le cornici tinte a granatiglia con filetti d'oro, alte palmi 1, larghe $1\frac{1}{2}$, per traverso; due tele di *Paesi*, intagliati nelle cornici e tinte a granatiglia con l'indoratura, alte palmi $1\frac{1}{2}$, larghe palmi 2, per traverso; due tele di *Paesi* con le cornici dorate larghe palmi 2, alte $1\frac{1}{2}$ per traverso; due tele di mezza testa di *Paesini* con cornici intagliate et indorate; due tele, cioè di *Susanna* e di *Agar*, con cornici nere con fili d'oro, per traverso, alte palmi 4, larghe palmi 6; una tela d'una *Madonna* in faccia, con la cornice tinta a granatiglia con filo d'oro, alta palmi 3, larga palmi $2\frac{1}{2}$; una tela d'un *Christo* in faccia, con la cornice tinta a granatiglia con filetti d'oro et altri lavorini, alta palmi 3, larga palmi $2\frac{1}{2}$; due tele ottangole di mezza testa di *San Francesco* e *Sant'Antonio*, con le cornici lavorate et indorate; [c. 171v] una tela d'una *Pietà* da testa con la cornice indorata, del cavaliere de Maia; una tela da imperatore con *San Francesco*, con cornice vecchia nera, con vari lavoretti d'oro; una tela della *Coronatione di spine*, con diverse figure, con cornice vecchia nera, con varij lavoretti d'oro alta palmi 7, larga palmi 6; due tele di *Pesci* con cornici indorate con un filo nero, alte palmi $3\frac{1}{2}$, larghe palmi $4\frac{1}{4}$, per traverso; due *Paesi*, per traverso, con le cornici tinte a granatiglia, con due fila d'oro, alti palmi $3\frac{1}{2}$, larghi palmi $6\frac{1}{2}$; una tela per traverso di varie *Figure che cantano*, con la cornice nera con due fili d'oro, alta palmi $3\frac{1}{2}$ larga palmi $4\frac{1}{2}$; due tele da testa di due *Evangelisti*, senza cornici; la *Madonna santissima, Giesù e San Giuseppe* di rame, mezzani, con la cornice di pero, in ottangolo; quattro disegni a chiaro oscuro quadri [c. 172r] del cavalier Maraschi²⁰, con le cornici nere con un filo d'oro, alti palmi $3\frac{1}{2}$, larghi palmi $3\frac{1}{2}$; un quadro d'un *Paese* con la cornice nera con due filetti d'oro, larga palmi $4\frac{1}{2}$, alta palmi $3\frac{1}{2}$, per traverso; una tela d'un *Salvatore* con la cornice dorata et il cristallo davanti, alta palmi $1\frac{3}{4}$, larga palmi $1\frac{1}{2}$; una tela di mezza testa con un retratto, con la cornice dorata; una tela d'una *Madalena*, con un giro di noce, di Filippo Lauri, piccola; quattro tele dell'*Evangelisti*, con le cornici nere con fili d'oro, alte palmi 8, larghe palmi $5\frac{1}{2}$; altre quattro tele de *Frutti* da mezza testa, del Spadini, con le cornici nere con un filetto d'oro, per traverso; due *Battaglie* di scola del Borgognone²¹, con le cornici nere, per traverso; una tela di *Frutti*, con la cornice tinta a granatiglia con due fili d'oro, di tele da imperatore; una tela da testo di *Bovi e vaccine*, con la cornice di pero a tre ordini di intaglio, dorati, di monsù Rosa [da Tivoli], per traverso; due *Paesini* per traverso, senza cornice del [c. 172v] cavalier de Maia, piccoli; un *Paesino* per traverso, di Paolo Brilli, con un vetro davanti, con la cornice nera con un filetto d'oro, alto palmi $1\frac{1}{4}$, longo palmi $1\frac{1}{4}$; un disegno in acquarella con un vetro davanti, con la cornice dorata, col *Rapimento delle sabine*, alto palmi $1\frac{1}{4}$, largo palmi $1\frac{1}{4}$; due *Caccie*, con la cornice nera e filo d'oro, larghe palmi 2, alte palmi 1, per traverso; un disegno di prospettiva in acquarella, per traverso, con la cornice dorata, alta palmi $1\frac{1}{2}$, alto [sic] palmi $2\frac{3}{4}$; un disegno di prospettiva piccolo, con la cornice nera col vetro davanti del cavalier Fontana²²; un'accademia d'una *Donna* col vetro avanti, con la cornice nera, in mezzo foglio; un *Cagnolo* dipinto sopra la carta, piccolo, con la cornice nera et un filetto bianco; un ritratto in disegno del quondam signor Giovanni [Hamerani], con la cornice nera con due filetti intagliati [e] dorati, con un vetro avanti, largo palmi $1\frac{1}{4}$, alto palmi 2; due quadretti di due *Pulcinelli* con le cornici tinte a granatiglia, ordinarij; una tela con nove *Figure militari*, con la cornice intagliata [e] dorata, alta [c. 173r] palmi $4\frac{1}{4}$, larga palmi 6, per traverso; due tele de *Paesi* della medesima grandezza e cornice; una tela di molti *Soldati a cavallo* in piccolo, della medesima grandezza e cornice; due tele da mezza testa, con la cornice intagliata e dorata, di *Paesini*; una tela della *Santissima Trinità*, con la cornice dorata, tela da mezza testa; un'immagine della *Madonna* in profilo, con la cornice tinta a granatiglia con due filetti d'oro, alta palmi $3\frac{1}{2}$, larga palmi 3; due *Paesini* di tela da testa, con la cornice nera con due fili d'oro; una tela da mezza testa d'*Agar*, con la cornice dorata; due *Apostoli* in tele di mezza testa, con le cornici dorate; due tele da testa, una di *Susanna*

et l'altra...²³, con le cornici nere con filetti d'oro; una tela del *Sudario*, alta palmi 2, larga palmi 1½, con la cornice dorata; due *Marine* piccoline, con la cornice dorata alte palmi ½, larghe palmi 1½, per traverso; due busti di *Donna* in tele di mezza testa, con cornici indorate; [c. 173v] due tele d'un retratto d'una *Donna persiana* ed un *Huomo persiano*, con le cornici nere piccole; due *Paesini* piccoli dipinti in tavola, con le cornici nere; due disegni in acquarella di due *Capitani*, col vetro avanti, con le cornici nere et un filetto d'oro; una *Madonna* in profilo, con la cornice dorata, alta palmi 3½, larga palmi 3; una *Marina* per traverso, con un filetto dorato, longo palmi 4, alto palmi 2; una tela per traverso, di due *Pecore*, con la cornice intagliata, tinta a granatiglia et indorata, longa palmi 1 ¾, alta palmi 1; quattro tele di *Frutti*, tonde, mezzane, con le cornici nere et un filetto d'oro; dodici quadrucci di diversi *Animaletti*, con le cornicette nere et un filetto d'oro, assai piccolini.

Sette tondi con diverse cere di medaglia incastrate in olivo, con le cornici medesimamente d'olivo gialle, col cristallo avanti; otto tondini di varie cere, con le cornici nere col cristallo avanti; [c. 174r] due quadrucci piccoli con due cerate, con la cornice nera et un filetto per ciascuno, con cristallo avanti; due tondini con diverse cere di medaglie, incastrate in olivo con le cornici medesimamente d'olivo giallo, col cristallo avanti; dieci cere di roversi e ritratti di varie grandezze, con li cristalli avanti e le cornici tonde d'olivo gialle; due tondini piccolini con le cornici nere, in uno rappresentante la *Piazza di San Pietro*, e nell'altro rappresentante una *Chiesa*, fatti a penna; quattro retrattini in rame con le cornici tonde, nere; quattro retratti in disegno con le cornici d'ebano, con li cristalli avanti, di diverse grandezze; un retratto del papa Alessandro 7° in disegno, con la cornice tonda, col cristallo avanti piccolo; un tondo con diverse cere di medaglie incastrate in una tavoletta, con la cornice nera et il cristallo avanti; dieci medaglie con le cornici di legno quasi giallo, di diverse grandezze; quattro medaglie con le cornici più oscure; sedici medaglie con le cornici nere di diverse grandezze.

[c. 174v] Sei quadri piccoli di metallo di diverse grandezze con le cornici nere; tre ovati piccoli di metallo di diverse grandezze, con le cornici nere; tre tondi di metallo di diverse grandezze, con le cornici nere; un tondino con un *Soldato a cavallo*, con la cornice di legno scuro, in disegno, piccolo; un tondino con varie *Pecore*, con la cornice dorata; due tondini di *Paesi* con le cornici dorate; un retrattino di suddetto quondam *Giovanni Hamerani*, con la cornicetta ovata, intagliata et indorata; un disegnino a penna d'Una donna et un huomo, con la cornice nera alto palmi 1, largo palmi 1; un ovatino di rame, con la cornice nera, con un retratto d'una *Donna*; due cornicette nere, quadre, con dentro due retrattini in rame ovato et il cristallo; quattro disegni a toccalapis nero, piccoli, con le cornici nere e cristallo; un disegno a toccalapis rosso di *Papa Pignatelli*, con la cornice nera e cristallo; due quadrucci piccoli d'una *Rosa* et un *Tulipano*, con le cornici nere e cristallo avanti; [c. 175r] una medaglia di *Papa Innocenzo XI* col suo roverso inargentato, con la cornice dorata; due agnusdei con reliquie, lavorati a cartine, in tondo, con la cornice nera; un agnusdei lavorato a cartine, con le reliquie; tre *Cani* dipinti a oglio in carta, con la cornice nera et un filetto bianco; una testa ovata d'un *Bambino*, dipinto a oglio in carta, con la cornice nera quadra, per traverso piccola; varij *Angeletti*, dipinti a oglio in carta, con la cornice nera et un filetto bianco, per traverso; un mezz'arco di varij *Angeletti che adorano il nome di Maria*, dipinti a oglio in carta, con la cornice, per traverso; un *Vasetto de fiori*, per traverso, piccolo, con la cornice nera; il *Battesimo di Giesù Cristo*, di metallo, piccolo, con la cornice nera, di bassorilievo; due *Marine* piccole, per traverso, con le cornicette nere per traverso; due medaglie grandi [del] quondam Alessandro 7°, una di metallo, l'altra di metallo indorato, con le cornici oscure; un'altra medaglia di metallo, con la cornice gialla; un *Marina* piccolissima, con un filetto [c. 175v] nero, per traverso; un disegno in acquarella di varij *Huomini*, senza cornice; un altro disegno in acquarella di *Santo Stefano*, con un filo dorato; un altro disegno in acquarella d'un *Trionfo*, con la cornice nera, con due filetti d'oro, quadro alto palmi 1½; una ceretta d'una *Madonnina*, con una cornicetta indorata et intagliata; una *Madonnina con un Bambino*, d'avorio, con la cornicetta indorata et intagliata, piccolina; tre quadretti del *Paradiso*, *Inferno* e *Purgatorio*, di cera, con la cornice nera et un filo intagliato [e] dorato, per traverso; un quadruccio ottangolo

d'una *Madonna dal cui collo pende il Bambino*, con cornice di pero; una *Pietà* fatta di ricamo, con la cornice di pero, filettata d'argento, piccolina; un agnusdei di papa Innocenzo XI, grande, ovato, con la cornice di noce; due agnusdei tondi d'Innocenzo XI, grandi, con la cornice nera; un altro agnusdei, ovato, grande del papa Innocenzo XI con la cornice nera; [c. 176r] due tondi di metallo, con un altro più grande, quelli con la cornice nera e questo parimenti con la cornice nera, con un filetto d'oro; una *Marina*, per traverso, con la cornice nera alta palmi 1½; due *Paesini*, piccoli, con la cornice nera; un retrattino di cera d'una *Donna spagnola*, con la cornice nera et un filetto d'oro, piccolino; dieci teste dipinte a oglio, in carta, con le cornici nere con un filetto d'oro, con diverse grandezze, piccole; un *San Lorenzo* similmente dipinti, con simile cornice; due agnusdei, lavorati a cartine, con le cornici intagliate [e] indorate; due altri agnusdei, lavorati a cartine, con reliquie, con le cornici nere; un' *Assunta*, piccola, di metallo, con la cornice tonda di metallo, con quattro *Angeletti* attorno; un disegno d'accademia, col vetro avanti, con la cornice dorata; un *San Francesco Saverio*, di smalto, piccolino, con la cornice nera; un *San Liberio*, fatto a penna, piccolo con la cornice nera; [c. 176v] un disegno di varij *Frati*, con un *Santo frate che sale in Cielo*, in acquarella, con la cornice nera et un filetto bianco; un altro disegno in acquarella, d' *Un che si fa frate etc. vestito dal vescovo*, con un filetto indorato; un disegno vecchio di varij *Huomini legati*, con la cornice indorata et il vetro avanti; un quadro della *Caduta de' diavoli*, con la cornice nera et un filetto bianco; un tondo in cui *Venere batte Cupido*, con la cornice nera; due piatti dipinti, con la cornice nera et indorata; quattro altri piatti dipinti, con le cornici nere; un altro piatto bianco, con la cornice intagliata; due disegni a tocalapis nero, tondi, uno dell' *Abbondanza* e l'altro dell' *Ira*, con li vetri davanti e le cornici nere; due tondi di *Paesini* con le cornici tinte a granatiglia, con due filetti d'oro; una *Testa di pecora*, in un tondo piccolo, con la cornice nera; [c. 177r] un disegnano in tondo, col vetro avanti con la cornice nera; un piatto grande dipinto, con la cornice intagliata [et] indorata; una cornice nera tonda, senza niente dentro; una cornice nera più grande, tonda, senza niente dentro; un imagine in carta grande, di stampa, d'un *Crucifisso*; una medaglia di *Papa Clemente Undecimo*, col roverso di metallo, con la cornice di noce; due medaglie di metallo di *Carlo secondo e sua moglie*, con le cornicette nere; una medaglia del ritratto di *Pietro Paolo Avila*, col suo roverso di metallo, con la cornice nera; una *Marina* in ovato, piccolo, con la cornice nera; quattro *Marine*, tonde, piccole, con le cornici nere; un *Paesino* in tondo, con la cornice nera; le *Tre Grazie* di metallo, con la cornice nera, di bassorilievo, piccolo; quattro carte geografiche delle quattro parti del Mondo, colorite, con li suoi legni neri sotto, et sopra con li suoi pomi.

[c. 177v] Tredici quadracci vecchi, affumicati in cucina, di diverse grandezze; una stampa d'un *Crucifisso*, con la cornice nera; un'altra stampa d'una *Nuntiata*, con la cornice nera; due *Mani* dipinte a oglio, in carta, con le cornici nere et un filetto bianco; una *Testina*, con la cornice nera et un filetto bianco; una tela d'un *Paesino*, per traverso, con la cornice nera et un filetto bianco; un rame della *Decollazione di san Giovanni Battista*, piccolo, con la cornice nera; un *Paesino*, per traverso, con la cornice dorata; una stampa d'un *Presepio*, tonda, cornice nera; due stampe di due *Paesi*, con le cornici nere, da testa, per traverso; un' imagine di stampa del *Re di Francia*, con la cornice nera; una stampa di *San Giovanni Battista* da mezza testa, con la cornice nera; due piatti dipinti senza cornice; un vaso da lavar le mani, dipinto, di terra; una tazza di terra, dipinta, piccola; una pittura di *Pesci*, piccola, ottangola, per traverso, con la cornice nera et un filetto bianco; [c. 178r] un disegno d'un *Turco a sedere*, largo palmi 10, con la cornice dorata; un disegnano piccolo, d' *Adamo et Eva*, in acquarella, con la cornice dorata; una stampa della *Resurrettione di Lazaro*, con la cornice tinta a pietra verde; una stampa della *Coronatione di spine* con la cornice tinta nera, venata di bianco; due *Marine con figure di mare*, con le cornici nere, per traverso, piccole, dipinte in carta; una tela, per traverso, con varij *Cavalli*, senza cornice; un retratto d'un [*Uomo*] *vestito col collaro*, con la cornice bianca; una *Volpe che corre*, dipinta in carta, con la cornice nera et un filetto bianco, per traverso; otto cere grandi, ovate, di varie *Favole*, con le cornici nere, per traverso;

otto cere grandi ottangole, con le cornici nere, ottangole; un disegno in acquarella della *Cena degli apostoli*, per traverso, senza cornici; due cornici grandi nere, con tre ordini di intagli, non indorati [...] ²⁴.

[c. 180v] Sedici teste di gesso oscuri, grandi, di diverse grandezze; quindici altre teste di gesso oscuro, piccole, di diverse grandezze; altre dieci teste grandi, di gesso bianco, di diverse grandezze [...] ²⁵; [c. 181r] quattordici teste piccole, di diverse grandezze; ventiquattro teste piane, di gesso oscuro, della colonna, piccole; sei testine piccolissime, di creta; dieci putti piccoli, di cera rossa; un putto grande, di cera rossa; tre busti di cera rossa; una *Madonna* in piedi, di cera rossa; una testa d'aquila, di cera rossa; una cavallo piccolo, di cera rossa; sei testine di cera rossa, di diverse grandezze; due bracci e tre gambe, di cera grossa; due ovati, con due *Putti* piccolini, di cera rossa; cinquantadue lavagne, tutte con cera rossa, di diverse grandezze; dodici pezzi di cera nera, con alcuni rotti; undeci imperatori in medaglie di gesso; diecisette pezzi di figure in piedi, di terracotta; dieci pezzi tra mani e bracci, di gesso bianco; [c. 181v] tredici pezzi di piedi tra piccoli e grandi, di gesso bianco; due piedi attaccati insieme con le coscie, d'un crocifisso di gesso bianco; otto piedi di gesso oscuro, di diverse grandezze; nove figure in piedi, di gesso bianco, di diverse grandezze; due bambini colchi, di gesso bianco; due mani grandi, di gesso bianco; due puttini attaccati assieme, di gesso bianco; venti medaglioni di gesso oscuro, fra grandi e piccoli; una *Madonna* ovata, grande, di terracotta; un *Sant'Eligio* ovato, di terracotta; un crocifisso di gesso bianco, con la croce bianca; un crocifisso modellato in cera rossa, sopra una tavola, con le *Tre Marie*; una testa con la perucca, di cera nera; mezzo cavallo di creta; una figura in piedi con un putto in braccio di marmo, senza testa; una radica di corallo; una misura d'ottone da campagna; una *Lupa* per insegna; un *Todesco* per insegna; due lampadari di piombo; tre corpi di gesso oscuro, et uno di terracotta; cinque cornici ripiene dentro di medaglie [c. 182r] di piombo; dodici cornici piene d'impronti di sigilli, di diverse grandezze, con li vetri davanti; quattro cornici piccole, ripiene di piombo; sei cornici ripiene d'impronti di sigilli piccole; una cornice ripiena dentro di lavagne, con diverse cere modellate; una cornice ripiena dentro di bassirilievi di gesso; un archipendolo grande, di noce, col cristallo davanti, dove s'apre; due piombi grandi tondi, di *Pio Quinto et Innocenzo Undecimo*; dodici imperatori in medaglie di piombo; undeci imperatori simili; otto imperatori più grandi; centotrenta tra medaglie et altri piombi di piombo; quattro scatole di piombi, cavati di varij camei antichi; trentacinque modelli di piombo di varij alamari et altre cose da gioiellare; sedeci mazzetti di varij modelli antichi; dodici bassirilievi di figure in piede, di gesso bianco; un compasso di legno grande, con le punte di ferro; [c. 182v] un bassorilievo in gesso, con la cornice nera; due cornici nere piccole, vote; una carte longa per traverso, d'un *Trionfo*; sei forme di gesso.

Quattro terzette in ordine, di buona qualità; un archibugio in ordine, di buona qualità, guarnito d'ottone; una cherubina in ordine, parimente di bona qualità con la bocca ottangola; un archibugio ordinario, usato; due archibugi in ordine, di buona qualità, guarniti d'ottone; una schizetto parimente in ordine, usato; un moschetto con suo fucile, vecchio; una sciabla col suo manico d'acciaro, tutto lavorato; una spada cole manico massiccio d'argento; un'altra spada col manico, overo impagnatura d'argento e la guardia d'acciaro; un stocco con la guardia tutta d'acciaro et impugnatura d'argento; una spada con la guardia d'acciaro forato et impugnatura d'argento; uno spadino con la guardia d'acciaro [c. 183r], acciaccata da una parte; tre spadini da ragazzi, con le guardie d'argento massicce; una sciabla vecchia, col manico d'acciaro liscio; due spade longhe alla spagnola, con le guardie spagnole, una di ferro e l'altra d'acciaro, con impugnatura d'argento; due spade con guardie d'ottone, senza fodero; una spada larga, vecchia, con la guardia di ferro, all'antica; una lama col fodero senza guardia; due spade antiche, con guardie di ferro; quattro canne nude d'archibugio; un brandistocco vecchio; un libardino et una libarda usati; una mazza ferrata di ferro; un'accetta turchescha; un'altra accettina, piccola; un'arma turchesca fatta a martello [...] ²⁶.

[c. 189v] n. 24 libri in foglio di stampe di diversi autori, grandi, in foglio reale, tra li quali vi è un tomo di Rafaele, uno di Alberto Duro, uno di Tiziano e Michelangelo, un altro del [Hendrik] Golzi, un altro di Caracci, un altro del [Antonio]

Tempesta et altri simili di diversi autori, detti libri sono per li più di fogli 150 l'uno; n. 18 altri libri, in foglio d'impannate, di disegni diversi autori, tra li quali sono accademie e disegni in acquarelle e in penna, sacri e profani; n. tre cartelloni medesimamente di disegni diversi, in numero 300 in circa; n. 30 libri di stampe di diverse grandezze, grandi e piccoli, legati alla francese, tra li quali vi è di principale la *Galleria di Farnese*, il *Giudizio* di Michelangelo con altre carte del Correggio, del Domenichino, di Guido [Reni] et altri, con la Cuppola dipinta dal Correggio in Parma, con la Cuppola della Chiesa Nuova dipinta dal Cortona; n. 50 libri tra piccoli e grandi di stampe, di diversi autori, sacre e profane; n. 17 involti di diverse accademie et [c. 190r] altri disegni in n. 302 in tutto, di diversi autori, tra le quali ve ne sono tre del [Gian Lorenzo] Bernini, qualche d'una d'Andrea Sacchi, et altre di maniera inferiori; n. 11 libri in foglio, volgari, di diverse materie, tra li quali vi è l'Angeloni [Francesco] *Delle medaglie antiche*, et il *Mondo simbolico* del [Filippo] Piccinelli; n. 45 libri in mezzo foglio, tra quali vi sono l'Erizzo [Sebastiano] delle *Medaglie antiche*, il Platina [con le] *Vite de' Pontefici*, la *Fisonomia* del [Giovan Battista della] Porta, [di] Pietro Messia [la] *Selva di varie lettioni*, [di Giovanni Andrea del] l'Anguillara le *Metamorfosi*, [di] Gioseffo Flavio [le] *Guerre giudaiche*, [di] Boccaccio [la] *Genealogia degli dei*, et altri volgari; n. 48 libri volgari in quarto; n. 90 libri volgari in mezzo quarto, tra quali vi sono 16 tomi dello [Hieremias] Dresellio, qualche opera del [Giovan Battista] Marino, lettere di diversi autori, et altri sacri e profani; n. nove libri latini in foglio, tra quali vi sono li 4 *Lexicon* dell'Hoffaman [Johann Jacob] e li tre del padre [Andrea] Pozzi; dodeci libri latini in mezzo foglio, tra quali vi sono quattro brevii per le quattro stagioni, legati con coperta rossa lavorata a oro, un ditionario per la lingua greca et il ceremoniale de' vescovi; [c. 190v] n. 19 libri latini in quarto, tra quali vi sono tredici tomi di Plinio legati alla francese e quattro tomi del Pontano; n. 60 libri latini in mezzo quarto, tra quali vi sono cinque tomi di Tito Livio, tre tomi della *Filosofia* del Semeri [sic], tre tomi del padre [Jakob] Balde, et altri libri scolastici, con alcuni pochi ligati alla francese [...]²⁷.

[c. 192r] Un Mosè a sedere, di creta, copia di Michelangelo [...]²⁸; [c. 192v] un anello d'oro con nove diamanti a faccetta di scudi 40 in circa; un altro anello con sette diamanti a faccetta et una pietra grande in mezzo, e tre per parte più piccoli, di valuta scudi 30 in circa; un altro anello con diamante di fondo in mezzo e n. 25 diamantini attorno valutati [c. 193r] scudi cinquantacinque in circa; un altro anello con un zaffiro in mezzo e tre diamantini per parte, di scudi 25 in circa; un altro anello con due diamantini et un altro in mezzo più grande di scudi 25 in circa; un altro anellino con tre diamantini piccoli, di scudi tre in circa; un altro anello da huomo con una calcidonia et un diamante per parte, di scudi 6 in circa; altri sei anelli d'oro con pietre ordinarie di scudi 10 in circa [...]²⁹; [c. 193v] nove corone, cioè quattro di corniola, una d'amatista, due d'ambra et una di granata con tre medagline d'argento, et una di cristallo di monte; quattro offitij di stampa bella, con la coperta di zegnino e tre altri più ordinarij, tutti con le fibbie d'argento, usati; tre scatole d'argento di peso once 6; due stucchi d'ottone dorato, fregiato di corallo [...]³⁰; [c. 194r] un disegnino piccolo di *Battaglia*, per traverso, del Tempesta; un tiratore pieno di stampe, cioè vedute di *Giardini*, stampe di *Dame e cavalieri francese*, et altre stampe di *Marine* diverse, con altre stampe ordinarie [...]³¹; un ovo di struzzo con piede negro.

Un cassetta di noce con varij tiratori dentro, con li suoi manichini di ferro, nel quale vi è la maggior parte delle medaglie tutti li pontefici, e n. 50 in circa di medaglie di Germania, larga palmi 11; una cassetta di fico d'India con sei tiratori, filettata d'ebano; un'altra cassetta foderata d'ebano con dodeci tiratori per medaglie; quattro cassette di noce con tiratorini [c. 194v] per medaglie, con suoi manichini di ferro; due cassette medesimamente per medaglie, con li suoi tiratorini, una delle quali è di noce; nove banchi e tavoli diversi per lavorare e per altri usi; un *San Francesco* di terracotta, di Domenico Guidi; due cassette nelle quali vi sono diversi ordegni [per] stampare le lettere attorno alle medaglie; n. 15 pietre da oglio; una bussola piccola per fare saggi con li suoi ordegni e bilancine; un piede di marmo per una testa [...]³².

[c. 195r] *Robba di bottega*

Un credenzone di noce grande di bottega, alto palmi 12, largo palmi 11, con circa 70 tiranti tra grandi e piccoli, guarnito con suoi ferramenti e n. 6 serrature grandi, et altre piccoline; due credenzoni d'albuccio tinti a noce con li suoi filetti d'oro, uno de' quali è alto palmi nove e largo palmi 6½, e l'altro è alto palmi 9 e largo palmi 4; tre credenzini messi assieme dell'istessa tinta, larghi in tutto palmi 11½, alti palmi 6; quattro banchi vecchi, de' quali uno ha il coperchio di noce, longo palmi 11½, largo palmi 3; tre mattare per la terra di diverse grandezze; otto vetrine con li suoi vetri, una delle quali ha quattro cristalli; tre crocifissi di rame grandi, con le croci di pero, cioè uno del modello del Langardi [Alessandro] grande, e l'altri due di Domenico Guidi, con finimenti di morte e titolo; un torchio grande con tutti li suoi finimenti di ferro [...]³³; [c. 195v] tutti li finimenti d'un altro torchio più piccolino, ordinario, disfatto; tre tassi di ferro piccoli, di diverse grandezze et un'altra ancudinetta piccola assai; un strettore di legno grande, con tre altri piccolini; sette morsi grandi di ferro; un mortaro di metallo di peso libbre 75, col suo pistello di ferro; due sbusciatori e due spartitori li legno; libbre 190 di ferro, in grandissima quantità di stigli, necessarij per la fucina; un [†] solamente sforgiato di ferro, di peso libbre 130; [c. 196r] due mazze con tre mazzole di tasso, pesa libbre 70; dieci martelli mezzano e piccoli; n. 147 cunigiuoli grandi e mezzani nuovi, et altri 50 cunigiuoli piccolini; n. 170 libbre di sigilli di ferro per intagliare; n. 35 lime di diverse grandezze, nove e vecchie; n. 12 pezzi di ferro cioè due cesore, quattro tenaglie, due morsette.

N. 66 pile nuove di ferro da intagliare, di diverse grandezze; n. 30 pile vecchie, parte cacciati li metalli e parti liscie, di diverse grandezze; n. 187 pile intagliate dal signor quondam Giovanni [Hamerani] di retratti de pontefici e diversi potenti, con li suoi roversi, tra le quali ve ne sono molte patite; n. 300 stampe intagliate de retratti de pontefici, con diversi roversi e d'altri potentati, tra li quali ve ne sono molti fatti da Alberto Hamerani di diverse fabbriche, qualche d'una di [Johann Jakob] Cormano et altri diversi; n. 28 pile di diverse grandezze, scompagne, de ritratti e roversi de pontefici; n. 36 stampe di devotione della prima grandezza, tra le quali molte patite; [c. 196v] n. 56 stampe di devotione della 2ª grandezza, tra le quali vi sono molte patite; altre 99 stampe di devotione della 3ª grandezza, tra le quali ve ne sono molte patite; altre 75 stampe di devotione della 4ª grandezza, tra le quale vene sono molte patite; n. 110 stampe di devotione della 5ª grandezza, tra le quali ve ne sono molte patite; n. 60 stampe di devotione della 6ª grandezza, tra le quali ve ne sono molte patite; altre 70 stampe di devotione della 7ª grandezza, tra le quali ve ne sono molte patite; n. 58 stampe di devotione dell'ottava grandezza, tra le quali ve ne sono molte patite; n. 21 stampe di devotione della 9ª grandezza, tra le quali ve ne sono molte patite; n. 55 stampe di medaglie ordinarie ottangole, tra pile e torselli, di grandezza [†] circa; n. 27 ovatini piccolissimi, stampe a mano di buona maniera; altri 108 stampe di diverse medaglie ordinarie a mano, di diverse grandezza, di maniera ordinaria, tra le quali ve ne sono molte patite; altre 50 stampe principiate ed intagliate per medaglie ordinarie e a torchio, di diverse grandezze; [c. 197r] n. 200 ferracci di stampe ordinarie scompagne, di diverse grandezze; n. 500 ponzoni, buoni, diversi; n. 50 libbre di ponzoni d'acciaro solamente sforgiati; trenta libbre di diverse [†] per ponzoni; una trafiletta d'acciaro per acciaccare il filo d'argento; sei tagliette [sic] di ferro, piccole e mezzane; venti trafile ordinarie, a stella e quadre; quattro trafile con buchi tondi, due delle quali grandi, buone; n. 60 bussole di ponzoni d'ogni sorte; n. 6 matrevite d'acciaro, con diversi buchi, con lo suoi maschi di Germania; trenta pile d'acciaro da acciaccare con diversi ponzoni; n. 70 mazzi di medaglie di rame de' papi, moderni, di peso libbre 520 di cugno; diversi mazzi di medaglie di rame de' papi antichi, di peso libbre 130 di cugno; altri diversi mazzi di medaglie di rame de' pontefici et altri potenti, di cugno di peso libbre 360; diversi cassetti e carte di medaglie dei pontefici, di peso libbre 100.

Medaglie di devotione d'ottone: prima grandezza, n. 27 mazzi et un cassetto, [c. 197v] in tutto pesano libbre 260; 2ª grandezza, n. 19 mazzi e due cassetti, in tutto pesano libbre 218; 3ª grandezza, n. 32 mazzi e due cassetti, in tutto

pesano libbre 274; 4^a grandezza, n. 14 mazzi e due cassetti, in tutto pesano libbre 130; 5^a grandezza, n. 14 mazzi e due cassetti, in tutto pesano libbre 175; 6^a e 7^a grandezza, n. 10 mazzi e due cassetti, in tutto pesano libbre 130; 8^a e 9^a grandezza, n. 12 mazzi e due cassetti, in tutto pesano libbre 130; medaglie ordinarie grandi e piccole, n. 22 mazzi e due cassetti, pesano in tutto libbre 100 [...]³⁴.

Un bilancione grande di ferro, con catene di ferro e scudelle d'ottone; [c. 198r] otto bilancie stragrandi, piccole e mezzane; due stadere, una grande e l'altra piccola; trentasei libbre di metalli; diversi rami di bottega, brocca, focone, calderoni et altri, di peso libbre 60; getti di rame et ottone, in tutto peso libbre 30; dieci crocifissi in croce d'ottone, 1^o Christi della grandezza d'un palmo, altre cinque Christi senza croce; diverse robbe tra chiavi di fontana, bussole da intagliare d'ottone, metallo, rame, che in tutto pesano libbre 50; tre medaglioni con dentro varie medaglie di rame, di tutta la serie di tre pontefici; quattro figurine, cioè *Venere*, *Pallade*, *Cerere* e *Paride*, in piedi, di mezzo palmo; quattro [†] più piccoli e mezzani; sei morzette a mano, di ferro, piccoline; libbre 50 di medaglie d'ottone, di diverse grandezze; n. 20 compassi stragrandi, mezzani, piccoli, di ferro [e] d'ottone; n. 30 some di carbone; due quadrucci di *Madonne*, con cornici dorate; [c. 198v] un legno per un torchio alto palmi 8, largo palmi 3; un credenzone di noce usato, con due serrature e maniglie di fuori di ferro; una cassa d'albuccio piena di segatura; un banco longo otto palmi e mezzo, largo 2½, con quattro tiranti; due mantici, uno grande et uno piccolo; quattro forcine; una *Lupa* quasi nuova per insegna; un banco da tirar argento; tre crivelli di corame et uno di rame; due soffietti a mano; cinque scabelli di legno a tre piedi; cinque quadri d'arme di papi e d'altri [...]³⁵.

Una vetrina grande di medaglie d'argento diverse fatture, cioè [c. 199r] medaglie di filigrana doppie e piane, libbre 4 once 1; medaglie a torchio, liscie, libbre 1 once 5; medaglie del papa d'argento fino, libbre 3 once 2; medaglie d'argento di filigrana dorata, once 5.18; medaglie d'ottone dorato, con filigrana, once 5; prima vetrina grande, pesa in tutto libbre 9 once 6.18. *Due vetrine più piccole*, [cioè] medaglie di filigrana, doppie e piane, libbre 3 once 1; medaglie del papa d'argento fino, libbre 1 once 9; medaglie a torchio, liscie, libbre 1 once 8; medaglie dorate, di filigrana d'argento, once 2; medaglie di rame dorato, con guarnitione d'argento, once 2; seconda vetrina pesa in tutto libbre 6 once 10. *Terza vetrina*, [cioè] medaglie di filigrana doppie e piane, libbre 3 once 5; medaglie d'argento a torchio libbre 1 once 7; [c. 199v] medaglie del papa, d'argento fino, libbre 1 once 10; medaglie di filigrana dorate, once 2; medaglie di rame dorato, con filigrana d'argento, once 2; terza vetrina pesa in tutto libbre 7 once 2. Un cassetto di medaglie d'argento di torchio, libbre 10 once 2; un cassetto di medaglie di filigrana, doppie, libbre 3 once 9; un cassetto di medaglie di filigrana, piane, libbre 3 once 6; un altro cassetto di medaglie di filigrana, ordinarie, once 5.12; diverse medaglie del papa, nel piano della vetrina grande, d'argento come li suddetti altri, libbre 1 once 2.12; medaglie del papa in due cassetti et altre incartate, libbre 2 once 10; cassetto di medaglie di piastra, con filigrana fine, libbre 1 once 7; altro cassetto di medaglie dorate, con filigrana d'argento dorata, l'argento pesa libbre 1 once 7.6; [c. 200r] altro cassetto con diverse medaglie di rame dorato, con guarnitione attorno di filigrana d'argento, once 6 [...]³⁶; un paro di tocche per l'oro et una piccolina per l'argento, quelle d'oro con tocche n. 30, quella d'argento con n. 7, con diverse pietre di paragone; n. 180 medaglie di diversi pontefici, di rame dorato, grandi e piccole; medaglie di devotione d'ottone dorato [...]³⁷.

Diverse corone di pietre fine: n. 11 di lapislazzaro grandi e piccole [c. 200v] con tramezzini d'oro; n. 11 d'agata [†] con tramezzini d'oro; n. 35 di corniola, con tramezzini, parte d'argento e parte d'oro; n. 12 di corallo, grandi e piccole, con tramezzini, d'alcune d'argento; altre 12 d'amatiste, alcune con li tramezzini d'oro; n. sei di diaspro, con li tramezzini d'oro; n. 43 d'agata di diversi colori, parte con li tramezzini d'oro e parte d'argento; n. 6 di topatio, di diverse grandezze; n. 5 di filigrana d'argento; n. 19 di diverse pietre ordinarie; n. 60 cavalieri, la maggior parte con croce et

anelli d'argento, e la maggior parte d'agata e di diaspro di Sicilia; n. 60 crocette di corniola, et alcune di diaspro; n. 18 fila di tramezzini d'argento; una cassetto di diverse Ave Maria e Pater nostri di pietre diverse.

N. 50 sigilli d'acciaro, la maggior parte a triangolo, con diversi lavorini nelli manichi e parte lisci [c. 201r] [...] ³⁸ n. 13 sigilli d'acciaro torniti da battere; n. 2 mollette d'acciaro per la barba et un finimento d'acciaro per polire li denti; tre scatole d'acciaro, con due coperchi d'acciaro intagliati; quattro toccalapis di ferro, nuovi; trenta medaglie dorate di Alessandro 8°; diverse bussole di lettere per una gettaria per stampatori, con tutti li suoi stili da gettare; una corona di colambucco, guarnita d'oro; un letto a credenza con suo corame per coperta di sopra; una caldara grande di rame di libbre 25; un cielo da letto grande dipinto con diversi putti; un antiporto grande dipinto con due *Paesi* e sua vetriata; una vigna in Zagarola di pezze dieci in circa, posta nel Colle della Noce [...] ³⁹.

Documento III.

VINCENZO MOROTTI, *Memoria istorica della vita di Ferdinando Sant'Urbanj lorenese*

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 7292, cc. 317r-24r

Datata 17 settembre 1743, la *Memoria istorica della vita di Ferdinando Sant'Urbanj lorenese*, cavata da notizie e documenti autentici venuti di Lorena e scritta da Vincenzo Morotti giureconsulto eugubino ed avvocato nella curia romana, è conservata nel codice miscellaneo della Biblioteca Apostolica Vaticana Vat. Lat. 7292, già noto in bibliografia per contenere diversi documenti serviti alla stesura dei *Numismata Romanorum Pontificum præstantiora a Martino V ad Benedictum XIV* di Ridolfino Venuti (Roma 1744) ⁴⁰. Ad oggi ancora malnota ⁴¹, anche questa *Memoria* è gravitata nell'officina dell'erudito cortonese, autore della sua revisione testuale, facilmente distinguibile dalla stesura originaria per grafia e colore d'inchiostro: la stessa grafia e lo stesso inchiostro riscontrabili non solo in alcuni appunti inseriti all'interno del medesimo codice vaticano (cc. 264r-5v) con notizie di bibliografia numismatica e citazioni di serie metalliche di restituzione (compresa quella di Ferdinand de Saint-Urbain) ⁴² largamente coincidenti con parti della *Praefatio* dei *Numismata*, ma anche nell'annotazione riportata al verso dell'ultima carta della *Memoria*, dove, usando la prima persona singolare, Venuti spiega il senso del titolo dato alla propria opera: «ho detto *Numismata præstantiora* ad esclusione delle medaglie fuse a Norimberga che sono tutte false, come le medaglie satiriche e infami, massime nel passato secolo fatte fare dagl'acatolici e nemici della Chiesa romana» ⁴³.

Per quanto rimanga ancora sfuggente il profilo dell'avvocato eugubino Vincenzo Morotti, autore della *Memoria* ⁴⁴, il documento è estremamente prezioso e merita un'edizione integrale ⁴⁵. Innanzitutto perché, considerando che rappresentò la fonte da cui vennero attinte le notizie su Saint-Urbain della *Praefatio* in latino del 1744 ⁴⁶, consente di misurare il modo di procedere di Venuti

nella compilazione della propria opera, dove furono dedicati ricchi profili biografici a diversi medaglisti fino a quel momento «da quasi tutti gli scrittori passati sotto silenzio»⁴⁷: un'operazione di aggiornamento tutt'altro che facile, come dimostra proprio in questo caso la necessità di appoggiarsi a inchieste di prima mano redatte da altri, o come suggeriscono le notizie sugli Hamerani contenute nello stesso codice (*Sopra Giovan Andrea Hamerani*, cc. 250r-3v) e databili al medesimo arco di anni (1742-1743)⁴⁸, basate addirittura su verifiche archivistiche condotte *ex novo*, forse da Venuti stesso, non senza coinvolgere anche membri ancora viventi della celebre famiglia di incisori. Inoltre, redatto a qualche anno dalla morte di Saint-Urbain, il documento non solo costituisce una testimonianza utile per ricostruirne la produzione (come dimostra in questa sede il saggio di Anne-Lise Desmas, in relazione al medaglione straordinario coniato dall'artista lorenese per celebrare l'elezione al soglio pontificio di Clemente XII), ma anche una fonte generosa nell'illuminare i percorsi formativi che poteva seguire un incisore di conî nel tardo Seicento e nel primo Settecento, la poliedricità degli interessi artistici che spesso affiancava la sua primaria attività di intaglio, l'importanza dei rapporti di *patronage* anche nell'ambito della produzione medaglistica.

[c. 317r] *Memoria istorica della vita di Ferdinando Sant'Urbanj lorenese, cavata da notizie e documenti autentici venuti di Lorena e scritta da Vincenzo Morotti giureconsulto eugubino ed avvocato nella Curia Romana.*

[c. 318r] 17. settembre 1743. *Memoria istorica della vita di Ferdinando Sant'Urbanj lorenese.*

Ma soprattutto al pari degli antichi fu celebre⁴⁹ Ferdinando de Saint Urbain⁵⁰. Nacque egli⁵¹ l'anno 1655 in Nancy, città capitale della Lorena di Claudio Sant'Urbanj e di Anna Le Noir, l'una e l'altro di famiglia antica e nobile⁵², e da riguardevoli impieghi militari onorata⁵³. Ma dopo alcuni anni essendo passata la Lorena sotto il dominio della Corona di Francia,⁵⁴ patì detrimento tale che Ferdinando insieme con Massimiliano suo fratello minore, l'uno e l'altro in età quasi puerile, furono necessitati ad andarsene a Monaco di Baviera appresso madama Sant'Urbanj loro zia, ivi maritata ad un [c. 318v] colonnello di un regimento dell'Elettore⁵⁵ di Baviera, ove poi Ferdinando lasciò il fratello minore et indi passò in Italia e fermossi in Bologna. Quivi egli incominciò a prender piacere alli nobili studj del disegno e della pittura, ed in brevissimo tempo fece tanto profitto, che acquistò qualche concetto in quella gran città⁵⁶. Venne poi in Roma, ove incontrò la protezione del cardinale [Niccolò] Albergati [Ludovisi]⁵⁷, ed in oltre trovò il modo di esser' beneficato dalla corte di Francia, da cui fu ammesso alla insigne Accademia delle Belle Arti, che il re christianissimo⁵⁸ in Roma mantiene⁵⁹.

[c. 319r] Ma poi di nuovo tornò a Bologna, seguitando il detto cardinal Albergati suo protettore, alla di cui istigazione incise li conj di alcune monete bolognesi, e specialmente di quelle che chiamano *cavallotti*, le quali prima erano di disegno assai rozzo, sicché li conj incisi da Ferdinando incontrarono un sommo applauso e furono ed ancora presentemente sono in molta stima, ed in Bologna da molti dilettanti⁶⁰ sono conservate come medaglie distinte e come monete rare e di preggio. Tornò egli poi in Roma e lasciato dabbanda [sic] il dipingere, applicò tutti li suoi rari talenti all'incisione delli conj di medaglie delle monete⁶¹ e con tanto plauso, che fu dai sommi⁶² [c. 319v] pontefici Innocenzo XII e Clemente XI impiegato nelle incisioni delli conj delle monete e delle medaglie⁶³; ed il cardinale Pietro Ottoboni⁶⁴ volle che incidesse il conio del medaglione, in cui fu scolpito il nobile⁶⁵ deposito⁶⁶, che egli aveva eretto nella Basilica Vaticana alla memoria di Alessandro VIII sommo pontefice, suo zio. Quanto poi Ferdinando sia stato considerato dal

pontefice Clemente XI, apparisce non solo dalla quantità delle monete [e] delle medaglie⁶⁷ dello stesso Clemente XI, che appresso gl'intendenti sono in un sommo conto, ma ancora dalla graziosa beneficenza colla quale [c. 320r] il⁶⁸ pontefice premiò le di lui⁶⁹ fatiche, giacché oltre le annue pensioni, che gli faceva pagare, lo prepose alle due fonderie di Castello Sant'Angelo e di San Pietro, e alla Moneta, che in Italia chiamasi Zecca.

Ma il duca di Lorena Leopoldo primo⁷⁰ aveva gettati gli occhj sopra li⁷¹ due fratelli⁷² Sant'Urbanj suoi sudditi, ed aveva già determinato d'impiegarli ai suoi regj servigj. Laonde a Massimiliano, il quale nel Collegio di Pontamousson [Pont-à-Mousson] in Lorena, e in Baviera e in Bologna, e finalmente in Roma aveva fatti profondi studj di belle lettere, di leggi [c. 320v], di teologia, d'istoria e degli interessi de' principi, diede l'impiego di segretario del suo ministero di Roma, allora occupato da due inviati straordinarj, che erano il marchese [Charles Henri Gaspard de] di Lenoncourt e l'abate de Nay, spediti a Roma per l'affare del nuovo *Codice Leopoldo*, pubblicato dal detto duca, come una raccolta delle leggi, degli usi e delle consuetudini di Lorena, e dalla Santa Sede apostolica condannato come in alcune cose lesivo della immunità ecclesiastica, e dappoi lo stesso duca Leopoldo onorò il detto Massimiliano della qualità di suo agente appresso la Santa Sede, nel qual'impiego questi durò ventisette anni, finché poi in Roma morì l'anno 1732.

A Ferdinando il medesimo duca Leopoldo fece l'onore nell'anno 1705 di chiamarlo da Roma a Nancy, ove questi, appena giunto, ebbe [c. 321r] ordine d'incidere diversi conj di medaglie e di monete, unito⁷³ alla carica⁷⁴ della Soprintendenza della Moneta e di Architetto⁷⁵ suo⁷⁶, con emolumenti molto considerabili. Tra le di lui opere di architettura fatte in Lorena,⁷⁷ è degna di memoria la Cappella di San Francesco Saverio, che nella Chiesa del Noviziato dei padri Gesuiti di Nancy lo stesso duca Leopoldo fece edificare,⁷⁸ ornata di colonne di marmo con basi e capitelli, ed altri accompagnamenti di metallo dorato, inventata, disegnata e diretta dallo stesso Ferdinando.

Si sparse la fama di questo insigne uomo nella parti di Allemagna, d'Inghilterra, di Ollanda e di Francia, e non vi fu sovrano, che non non [sic] lo cercasse, ciascheduno della sua medaglia col proprio ritratto e colle proprie⁷⁹ imprese; e basterà toccar qui alla sfuggita [c. 321v], che di questo numero fu Ludovico XIV re di Francia,⁸⁰ la cui medaglia da Ferdinando medesimo fu portata a Versaglia, ove egli ebbe l'onore di depositarla insieme colli suoi conj nelle mani stesse del Re. Il quale, oltre molti altri⁸¹ doni fece dare a Ferdinando trecento medaglie, parte d'oro, parte d'argento e parte di metallo, colli ritratti ed imprese dei⁸² re⁸³ di Francia; e allora fu, che la Regia Accademia delle Scienze di Parigi aggregò Ferdinando fra li suoi⁸⁴ accademici solennemente e coll'onore⁸⁵ di una orazione, la quale in lode di lui⁸⁶ in tale occasione pubblicamente fu recitata, dando in essa al nostro Ferdinando⁸⁷ [c. 322r] il titolo di *Uomo insigne ed eccellentissimo*.

Ma in oltre di speciale e di onorata memoria è degnissima la storia metallica delli duchi di Lorena, consistente in trentasette medaglioni, che contengono la discendenza della real Casa di Lorena da Gerardo conte di Alsazia fino al detto duca Leopoldo, colli ritratti delli duchi e delle loro duchesse nelli roversij, ed in una di esse impressa, come in una picciola carta geografica, la Lorena, in un altro più gran medaglione sono scolpite tutte le armi gentilizie delle duchesse di Lorena. Così ancora sono degnissime di menzione l'istoria metallica del duca [Philippe II] di Orleans,⁸⁸ reggente di Francia⁸⁹, e la serie delle medaglie dei sommi pontefici, da lui intrapresa e cominciata, benché non compita.

[c. 322v] È veramente incredibile la quantità grande delli conj⁹⁰, che ha incisi quest'uomo⁹¹. In Italia abbiamo veduti gl'insigni⁹² medaglioni del duca di Modena, padre dell'odierno⁹³ duca, del cardinale Ulisse Gozzadini, del cardinale Noris, del general [Luigi Ferdinando] Marsigli⁹⁴, e di moltissimi altri uomini illustri. E degno finalmente di particolar memoria è una dell'ultime opere di questo grand'uomo: egli siccome nel tempo della sua dimora in Roma aveva goduta la grazia del Tesoriere Generale del papa, e poi cardinal Lorenzo Corsini, così sentendolo essaltato al sommo pontificato si accinse subito, benché già ottuaginario [c. 323r], a fargli il conio di un medaglione col ritratto e nel rovescio una sola ma bellissima figura in piedi, rappresentante la *Ristabilita Felicità pubblica*. Il qual medaglione in

Roma, ove dovrebbe essere commune, è rarissimo, perché fu battuto dall'autore a proprie spese in Lorena, e non più che quattro ne vennero in Roma, che furono presentati allo stesso sommo pontefice Clemente XII, ma poi non si sa alla mano di chi siano passati ed appresso di chi presentemente si trovino⁹⁵.

È noto ancora⁹⁶ appresso tutti li di lui amici lorenese⁹⁷ che egli frequentemente diceva che desiderava di riveder' l'Italia, e Roma; [c. 323v] che in Bologna ed in Roma terminerebbe volentieri li suoi giorni; che se egli conservava nelle sue opere qualche specialità di buon gusto, nascevagli questo vantaggio dagli studij da lui fatti per tanti anni in Bologna ed in Roma; che il riveder giornalmente questi suoi studj gli conservava e gli ravvivava le idee; che finalmente senza questi e senza questa sua quotidiana diligenza ed attenzione, conosceva benissimo che le acquistate idee avrebbero degenerato, e che in luogo di quelle sarebbe nel suo ingegno subentrata la moda, e la barbarie oltremontana. Clemente XII in segno del gradimento del detto suo medaglione onorò Ferdinando del titolo e del diploma di *Cavaliero*, ed essendo poi Ferdinando passato all'altra vita, rinovogli il generoso pontefice lo stesso onore nella persona di Claudio [Augustin] Sant'Urbanj di lui figlio, dandogli il titolo ed il nuovo diploma di *Cavaliero*, il quale già da lungo tempo [c. 324r] travaglia ad emulare⁹⁸ l'eccellenza del padre e da alcuni anni in qua dimora in Vienna, ove nella medesima⁹⁹ professione di¹⁰⁰ suo padre, serve¹⁰¹ l'augustissima¹⁰² Casa di Austria.

Mori Ferdinando in Nancy nel mese di gennaio dell'anno 1738 d'età di anni 83. Era egli bellissimo di viso, con una stupenda vivezza negli occhj, grasso con molta proporzione, ben complesso e robusto, e di statura alta, e nel conversare grazioso, spiritoso e dotto, ed erudito per gli studj, che aveva fatti in gioventù e che non tralasciò giammai, nemmeno nell'estrema sua, per altro robustissima e validissima, vecchiezza.

Di queste notizie sono debitore al signor avvocato Vincenzo Morotti, gentiluomo di Gubbio e avvocato in Roma¹⁰³.

¹ Nessun notizia al riguardo è riportata nella più recente bibliografia sul medaglista: cfr. L. SIMONATO, s.v. *Mola, Gaspare*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 75, 2011, pp. 298-302, né in *Il Crocifisso d'oro del Museo Poldi Pezzoli, Giambologna e Gasparo Mola*, a cura di A. Di Lorenzo, Trento 2011.

² Purtroppo le lettere non contengono elementi per identificare il nome dell'interlocutore modenese, probabilmente un uomo di corte al servizio di Francesco.

³ Cfr. A. SPAGGIARI, G. TRENTI, *Gli stemmi estensi ed austro-estensi. Profilo storico*, Modena 1985, pp. 56-7 e 62.

⁴ In calce alla lettera non è riportata alcuna immagine o impronta.

⁵ Tagliato: «stato molto lodato».

⁶ Tagliato «molto».

⁷ Tagliato: «costi».

⁸ Tagliato: «incaricargli ad altri».

⁹ Tagliato: «mano».

¹⁰ Tagliato: «può».

¹¹ Tagliato: «ogni».

¹² Segue un elenco di credenzoni, canterani, tavole, «buffettini», ingnocchiatoi, studioli e vari altri mobili di legno.

¹³ Sedie, sgabelli, tavolini, credenze e casse, per lo più in legno.

¹⁴ Specchi, con ricche cornici.

¹⁵ Il nome «Luigi Garzi» è aggiunto con altra grafia.

¹⁶ Probabilmente da integrare con «Maratti».

¹⁷ Entro il 1705 erano stati già avviati rapporti da parte di Giovanni Martino tanto con Giuseppe Ghezzi, quanto con il figlio Pier Leone. Sembrerebbe però più plausibile in questo caso supporre che si tratti di un'opera del padre.

¹⁸ «q. Gio» è riportato con altra grafia.

¹⁹ «bozzetto del Gimignani»: aggiunto in altra grafia. Si tratta più probabilmente di Giacinto Gimignani, ma non si può escludere che il riferimento sia al figlio Ludovico.

²⁰ Non mi è stato possibile identificare questo pittore.

²¹ Jacques Courtois, detto il Borgognone delle Battaglie.

²² Non è possibile stabilire se si tratta di Francesco o Carlo Fontana.

²³ Lacuna nel testo.

²⁴ Segue un elenco di «foconi», ciotole, padelle, scaldalatti, lumi ad olio, piatti, forchettoni e altri utensili in rame e ottone, per lo più per la cucina.

²⁵ L'inventariazione viene interrotta, per riprendere il giorno successivo.

²⁶ Segue un elenco di ferri per finestre, letti, pontiere; quindi materassi, coperte, scansie ed altri oggetti per le camere da letto, così come capezzali, pagliericci e vesti.

²⁷ Lenzuola, coperte, tovaglie e fazzoletti e indumenti.

²⁸ Posate, candelieri e sottocoppe in argento.

²⁹ Croci di diamanti, fili di perle e altri gioielli.

³⁰ Fazzoletti di seta e strumenti musicali.

³¹ Vari oggetti d'uso di diversa natura.

³² Seguono diversi oggetti (vasi, sedie, panni ed altri arredi), in qualche caso già indicati «per la bottega».

³³ Segue un ampio elenco di staffe di metallo di diverse grandezze e di modelli di metallo per staffe di diverse grandezze.

³⁴ Metalli con funzioni diverse.

³⁵ Altri utensili e arredi da bottega.

³⁶ Quantitativi di argento.

³⁷ Le medaglie di devozione a seguire, più di trecento, sono elencate per quantità e grandezza.

³⁸ Oggetti in acciaio: forbici, mollette, scatole, anche contenere per sigilli.

³⁹ Segue un breve elenco di altri utensili da bottega e vengono enumerate le proprietà monetali di Giovanni Martino.

⁴⁰ Il rapporto di questo codice miscellaneo con l'erudito cortonese è già stato ampiamente sottolineato in bibliografia: si veda D. GALLO, *Ridolfino Venuti, antiquario illuminato*, in *L'Accademia etrusca*, catalogo della mostra (Cortona, 1985), a cura di P. Barocchi e D. Gallo, Milano 1985, pp. 84-8 e 102-6; A. MODESTI, *La serie papale di restituzione di Ferdinand de Saint-Urbain*, «Rivista italiana di numismatica e scienze affini», 94, 1992, pp. 279-311; e L. SIMONATO, *Percorsi di medaglistica tra Sei e Settecento*, in *Ars Metallica. Monete e medaglie. Arte, tecnica e storie. 1907-2007. Cento Anni della Scuola dell'Arte della medaglia nella Zecca dello Stato*, a cura di S. Balbi De Caro, L. Cretara e R.M. Villani, Roma 2007, pp. 67-78, in part. pp. 75-8.

⁴¹ Ricordata una prima volta da MODESTI, *La serie papale*, p. 287 nota 14 («memoria, probabilmente inedita, del Morotti, ritrovata nella Biblioteca Apostolica Vaticana»), è stata più di recente citata in alcuni passaggi, senza specificarne l'autore e senza metterne in luce i rapporti con Venuti, da G. ALTERI, *Summorum Romanorum Pontificum Historia numismatibus recensitis illustrata ab saeculo XV ad saeculum XX*, Città del Vaticano 2004, pp. 210-1. Per un

inquadramento biografico del medaglista, con bibliografia precedente, si veda in questo volume, il contributo di Anne-Lise Desmas.

⁴² Cfr. MODESTI, *La serie papale*, pp. 284-5.

⁴³ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 7292, c. 324v. Il riferimento alle «medaglie fuse a Norimberga» potrebbe essere alla serie di restituzione (però coniate) promossa da Caspar Gottlieb Lauffer durante la prima metà del Settecento, nella città tedesca: cfr. *Das Papsttum im Spiegel von Münzen und Medaillen*, hrsg. von P. Mai, Regensburg 2006.

⁴⁴ Insieme con l'architetto Carlo Marchionni Morotti preparò un piano relativo al risanamento di alcuni collegamenti viari del territorio umbro, che presentò a voce nel luglio del 1735 a Clemente XII, ottenendone l'approvazione (cfr. P. MICALIZZI, *Storia dell'architettura e dell'urbanistica di Gubbio*, Roma 1988, p. 184). Rimane in ogni caso difficile immaginare il motivo per cui questo avvocato, peraltro non noto alla bibliografia numismatica, fosse stato interpellato da Venuti. Che avesse contatti personali, se non con il stesso medaglista, forse con il fratello di questo, potrebbe essere suggerito, oltre che dal breve profilo biografico concessogli nella *Vita*, anche dalla citazione del *Codice Leopoldo* e della sua complessa approvazione da parte della Chiesa, vicenda sulla quale si rimanda a R. TAVENEAU, *La «nation lorraine» en conflit avec Rome. L'affaire du Code Léopold (1701-1713)*, in *Les fondations nationales dans la Rome pontificale. Actes du colloque de Rome (16-19 mai 1978)*, Rome 1981, pp. 749-66.

⁴⁵ Il testo è stato qui edito modernizzando la punteggiatura, l'uso delle maiuscole, degli apostrofi e degli accenti, e sciogliendo le abbreviazioni di lettura certa. Si è scelto di proporre la versione già emendata da Venuti, segnalando in nota il tipo di intervento subito dal testo.

⁴⁶ RIDOLFINO VENUTI, *Numismata Romanorum Pontificum praestantiora a Martino V ad Benedictum XIV*, Romæ 1744, pp. XXIX-XXXI.

⁴⁷ Si veda il *Giornale de' letterati*, Firenze 1743, II, parte IV, pp. 216 sg., già citato nella scheda di Giovanna De Lorenzi in *Accademia etrusca*, pp. 152-4, n. 104.

⁴⁸ Cfr. SIMONATO, *Percorsi di medaglistica tra Sei e Settecento*, pp. 75-8.

⁴⁹ Aggiunto in altra grafia: «Ma soprattutto al pari degli antichi fu celebre».

⁵⁰ Tagliato: «o Santurbani, che dir vogliamo».

⁵¹ Aggiunto in altra grafia: «egli».

⁵² Tagliato: «congiunta ad altre famiglie similmente nobili e qualificate ancora».

⁵³ Tagliato: «e da cariche ed ufficij di toga primarij e nella patria cospicui, cioè presidenze, prefetture, maggiori giudicatezze e simili».

⁵⁴ Tagliato: «questa famiglia Sant'Urbanj, come molte altre».

⁵⁵ Aggiunto in altra grafia: del/ Elettore. Tagliato: «ser.mo».

⁵⁶ Tagliato: «piena sempre di uomini insigni in tutti li generi delle belle e nobili arti»

⁵⁷ Tagliato: «di ch. m.».

⁵⁸ Tagliato: «con incredibile splendidezza e decoro e con sommo ornamento dell'inclita nazione francese, ancora presentemente, mantiene in Roma, sede e reggia, come della religione, così delle belle arti, delle leggi e delle scienze tutte».

⁵⁹ Aggiunto in altra grafia: «in Roma mantiene»

⁶⁰ Tagliato: «e sig.ri di qualità»

⁶¹ Tagliato: «e con tale ammirazione del pubblico e applauso della corte romana, che fu dalli sommi»

-
- ⁶² Aggiunto in altra grafia: «e con tanto plauso, che fu da i sommi»
- ⁶³ Tagliato: «e delli medaglioni di maggiore impegno»
- ⁶⁴ Tagliato: «di ch. m., sig.re ornato di grandissime cognizioni e di finissimo gusto».
- ⁶⁵ Aggiunto in altra grafia: nobile. Tagliato: «*nobile*issimo e famoso mausoleo».
- ⁶⁶ Aggiunto in altra grafia: «deposito».
- ⁶⁷ Tagliato: «e delli medaglioni».
- ⁶⁸ Tagliato: «santissimo».
- ⁶⁹ Tagliato: «nobilissime».
- ⁷⁰ Tagliato: «di fel. mem., che, in esecuzione della Pace di Reswic, era già da alcuni anni in possesso delli suoi stati, per lo spazio di circa trent'anni dal Re di Francia posseduti».
- ⁷¹ Tagliato: «detti».
- ⁷² Tagliato: «lorenesi».
- ⁷³ Tagliato: «a molti premj e».
- ⁷⁴ Tagliato: «onorevole».
- ⁷⁵ Tagliato: «di quell' Altezza Reale».
- ⁷⁶ Aggiunto in altra grafia: «suo».
- ⁷⁷ Tagliato: «fu et».
- ⁷⁸ Tagliato: «meravigliosamente».
- ⁷⁹ Tagliato: «gloriose».
- ⁸⁰ Tagliato: «di eroica e gloriosissima memoria».
- ⁸¹ Tagliato: «generosissimi».
- ⁸² Tagliato: «delli»
- ⁸³ Tagliato: «e delle Regine».
- ⁸⁴ Tagliato: «preclarissimi»
- ⁸⁵ Tagliato: «non a tutti quelli che riceve commune».
- ⁸⁶ Tagliato: «nel congresso di quei sig.ri accademici».
- ⁸⁷ Tagliato: «novellamente aggregato».
- ⁸⁸ Tagliato: «che fu».
- ⁸⁹ Tagliato: «nella minorità di Ludovico XV. felicemente regnante».
- ⁹⁰ Tagliato: «delle medaglie».
- ⁹¹ Tagliato: «di maniera che si accingerebbe a scrivere un grosso volume chi volesse farne una semplice nota».
- ⁹² Tagliato: «e meravigliosi».
- ⁹³ Tagliato: «serenissimo».
- ⁹⁴ Tagliato: «benemerito degli studi filosofici di Bologna».
- ⁹⁵ Tagliato: «Sembrerà incredibile che quest'uomo dopo tanti anni e nella sua estrema vecchiezza, tuttavia conservasse memoria ed amore per le cose d'Italia e di Roma, ma pure è vero e questo medaglione di Clemente XII, ultimamente da lui prodotto, ne fa chiarissima fede; Anzi è vero».
- ⁹⁶ Tagliato: «ed».
- ⁹⁷ Tagliato: «è notorio».
- ⁹⁸ Tagliato: «il rarissimo ingegno e».

⁹⁹ Tagliato: «nobile».

¹⁰⁰ Aggiunto in altra grafia: «*di*». Tagliato: «del defonto».

¹⁰¹ Tagliato: «li suoi naturali principi e signori e a loro».

¹⁰² Aggiunto in altra grafia: «l'*augustissima*».

¹⁰³ L'intera frase è aggiunta in altra grafia.