

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 (Giacchino 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. Produسه 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 (coniata, 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 medaglistica 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 medaglistica 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 possessi 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 michelangiolesca 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. Differenti, 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 si 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 prigionie 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'Hamerani: 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.