

epigrafisti,¹⁹ ravvivatasi poi nel Seicento,²⁰ dopo un periodo intermedio non altrettanto florido, ma comunque non del tutto sterile di attenzione per il mondo classico e in particolare per l'epigrafia e l'antiquaria.²¹

¹⁹ Si veda a questo proposito l'ampia e approfondita disamina di SANDRO DE MARA, *Artisti, «antiquari» e collezionisti di antichità a Bologna fra XV e XVI secolo in Bologna e l'Umanesimo 1490-1510*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 6 marzo - 24 aprile 1988) a cura di Marzia Faietti e Konrad Oberhuber, Bologna, Nuova Alfa, 1988, p. 17-42.

²⁰ Basti pensare a un personaggio quale Carlo Cesare Malvasia (1616-1693), autore oltre che di *Felsina pittrice* (1678) anche di *Memorie felsine* (1690), opera dedicata appunto alle epigrafi e alle lapidi ritrovate nel territorio bolognese; sappiamo che Malvasia aveva intenzione di pubblicare un'opera dal titolo *Otia lapidaria* alla quale stava ancora lavorando negli ultimi mesi di vita. Quest'opera, per la quale Malvasia aveva dato incarico editoriale a Gaudenzio Roberti, non fu mai pubblicata, ma ci consta che era una cospicua raccolta di iscrizioni, nata come revisione della famosa opera epigrafica del Gruter e ampliata dall'assiduo lavoro di ricerca capillare e accurata al quale Malvasia si dedicò recandosi spesso a Roma per studiare e trascrivere nella Biblioteca Vaticana i materiali delle ricche sillogi epigrafiche ivi custodite. Per un approfondimento su quest'aspetto dell'attività di Malvasia si fa rimando a GIOVANNA PERINI, *Contributo a Malvasia epigrafista: precisazioni documentarie sull'Aelia Laelia Crispis e altre lapidi bolognesi*, «Arte a Bologna. Bollettino dei Musei civici d'arte antica» 4, 1997, p. 108-129.

²¹ Proprio la questione dell'enigma della Pietra di Bologna, ovvero dell'*Aelia Laelia Crispis* ampiamente dibattuta dal Seicento in poi, affonda le sue radici nella seconda metà del Cinquecento. Sappiamo infatti che verso il 1550 Achille Volta, ristrutturando poco fuori Bologna gli edifici annessi a Santa Maria di Casaralta, sede dei Frati Gaudenti, costruì per sé una villa, nei giardini della quale sistemò l'epigrafe enigmatica, la cui esistenza è testimoniata da una lettera del 13 gennaio 1567 dell'erudito belga Giovanni van Torre (nome latinizzato Johannes Turrius) all'erudito inglese Richard White. Si vedano, tra la vasta bibliografia relativa a quest'epigrafe, il recente catalogo della mostra tenuta a Bologna, 19 luglio - 17 settembre 2000, *Un enigma bolognese: le molte vite di Aelia Laelia Crispis*, a cura di Franco Bacchelli, Bologna, Costa, 2000 e *Aelia Laelia. Il mistero della pietra di Bologna*, a cura di Nicola Muschietti, Bologna, Il Mulino, 2000.

GABRIELLA CAPECCHI

Dal corpus d'immagini del ms. A.1212 della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna: incisioni dall'antico e fogli a stampa illustrati

Non ultimo fra i motivi d'interesse del ms. A.1212, conservato nella Biblioteca dell'Archiginnasio, è la presenza di una sorta di *corpus* grafico, che illustra, accompagna, ma anche sostanzia le sezioni di cui il volume si compone. Ho già delineato in altra sede – pur senza entrare nell'analisi minuta – i caratteri e la natura di queste immagini,¹ distinte fra loro per tecnica e pertinenza; di conseguenza, ed a introduzione di questo studio, qui sarà solo necessario richiamarne brevemente le peculiarità per categoria. In primo luogo, fino alla c. 111r, vi sono le riproduzioni a penna – ma con significative variazioni – delle xilografie che illustrano il testo delle *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis*, edite a stampa da Petrus Apianus e Bartholomeus Amantius nel 1534,² la cui copia è il nucleo primo del volume. Si aggiunge a queste (a partire dalla

¹ Il manoscritto A.1212 della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna. Le immagini, in *L'epigrafia latina tra Umanesimo e Rinascimento. Seminario in ricordo di Ada Rito Gunnella*, Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, 28 ottobre 2003 (in corso di stampa). A tale testo rimando senz'altro; mentre per altri dati sul volume, in particolare sulle sue sezioni epigrafiche, rinvio al contributo presentato in quella stessa sede da Maria Pia Marchese; e ancora più in generale al saggio preliminare della stessa studiosa, offerto più sopra in questa rivista. Per il mio lavoro, devo a Pierangelo Bellettini viva gratitudine per la disponibilità e la competenza con le quali ne ha accompagnato lo svolgimento, fino all'edizione.

² *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis non illic quidem romanæ sed totius orbis summo studio ac maximis impensis terra marique conquistatæ*, Ingolstadt, in aedibus P. Apiani, 1534.

c. 120r) la copia a penna ed inchiostro delle incisioni dai *Monumenta clarorum ... virorum* nell'edizione, credo, del 1589: copia incompleta o selettiva o interrotta, ma arricchita da aggiunte, anche tecnicamente singolari, a quanto compare nel volume-modello. In terzo luogo – ed è il gruppo più problematico – tra le c. 109v e 145r il manoscritto offre una cinquantina di disegni, di epoche e mani diverse, tracciati in genere a penna e inchiostro su fogli e foglietti, incollati in successione sulle pagine, ma anche intercalati senza regola evidente negli spazi di risulta delle sezioni precedenti. A questo lotto, per lo più dedicato all'antico, e che merita e richiederà da parte mia un'analisi dettagliata indipendente, si somma infine una quarta categoria, rappresentata da una più modesta quantità di incisioni e fogli a stampa illustrati,¹ di epoca,

¹ *Monumenta clarorum doctrina precipue toto orbe terrarum virorum collecta passim & maximo impendio cura & industria in aet incisa sumpta & studio nobilit viri D. Sigefridi Rybsch, opera vero Tobiae Fendt cicis et pictoris Vratislaviensis etc. Editio tertia longe absolutissima, Francofurti ad Moenum, impensis Sigismundi Feibrabendii, 1589.*

È da rilevare altresì la presenza di due fogli a stampa privi di illustrazioni, che si riferiscono a iscrizioni latine rinvenute sul suolo italiano e circolate fra gli studiosi seicenteschi tanto a stampa che in forma manoscritta, con o senza proposte d'integrazione. Il primo, alla c. 28r, riporta l'iscrizione *CIL XI 4206* (con integrazioni non distinte, e nota in calce «Hae inscriptionis in lapide Marmoreo olim affixa Interannae in fronte Theatri cuius vestigia visuntur intra Domos Rosiorum & aliorum nuper effossa fuit in Basilica S. Valentini», quindi intorno al 1618, accompagnata da una trascrizione manoscritta con parziale scioglimento interpretativo delle abbreviazioni, che pare redatta dalla mano 'seicentesca' del volume; cfr. *CIL XI*, p. 609, X e XIV per la diffusione dotta – anche a stampa – del testo nella prima metà del XVII secolo. Il secondo foglio, alla c. 42r, riporta il testo diffuso da Gauges de Gozze delle proprie integrazioni commentate all'iscrizione rinvenuta nel 1641 a Roma in Piazza di Sciarra, *CIL VI 920* (ove non sembra nota l'esistenza di questo foglio e 31203). È notevole la dedica del lavoro come «auctarium munus [...] Museo F. Guadii Equitis S. Stephani»: tale destinatario, un personaggio di grande interesse, tornerà – come vedremo – nel nostro discorso in rapporto ad altre carte del ms. bolognese. A questi due fogli a stampa se ne aggiunge un terzo, alla c. 134r – quindi tra iscrizioni latine moderne – pubblicato «Pataujs Deinde Interannae. Typis Thomae Guerrerij Superiorum permissu. MDCXIX», che riporta l'iscrizione dedicatoria composta da Lorenzo Pignoria e destinata all'immagine in bronzo che i ternani avevano decretato a C. Cornelio Tacito «fratrum Caesarum affini» (corretto a mano: «parenti»). L'iscrizione (perduta) *CIL VI 20826* compare invece nel volume, alla carta 112r, nel campo epigrafico della fronte di un'ara funeraria. Una e l'altra riprodotte a incisione. Confesso che essa resta per me un problema aperto dalle fonti a *CIL* cit., con indicazione delle loro varietà testuali, non si ricava l'origine dell'immagine, dal momento che l'iscrizione non sembra corrispondere in modo univoco a nessuna di esse: rimetto il non facile problema agli studiosi della tradizione epigrafica.

origine e qualità differenti, che i successivi possessori del volume sembrano avere inteso e utilizzato in tre modi: o come integrazione appropriata ed autorevole a quanto già proponevano i testi e le immagini copiate dai modelli; o come innovativo aggiornamento dei *corpora* d'iscrizioni antiche e non antiche e d'immagini in essi contenuti; o infine, nelle carte finali del manoscritto (oggi legate col resto, ma in precedenza a sé stanti e cucite grossolanamente tra loro),² come piccola raccolta d'*amateur* di figure che possiamo, in partenza, supporre congeniali agli interessi di chi le raccolse, ma che evidentemente per qualche motivo non trovarono un posto, anche fisicamente definito, all'interno delle sezioni del volume.

Per quanto composita, questa quarta categoria è globalmente accomunata da due elementi: testi e immagini si collegano all'antico in modo compatto, se non esclusivo;³ mentre il fatto che, per loro natura, quasi tutti rechino un riferimento cronologico, o ne permettano almeno una ricostruzione di massima, è un aiuto inestimabile per la determinazione dei termini cronologici di vita ed uso del manoscritto. È ovvio che soltanto combinando tutti gli indizi e i dati ricavabili dalle sue varie sezioni si riuscirà a inquadrare il volume bolognese sia in sé e per sé, sia all'interno della storia della cultura e della tradizione dell'antico. Ma è anche vero che, esaminati uno per uno, incisioni e fogli illustrati compongono un quadro di particolare suggestione sui tempi e sui modi di diffusione e raccolta delle immagini, e delle notizie antiquarie correlate, e – oltre a fornire qualche piccola novità – danno più di uno spunto per definire la gamma e la qualità degli interessi del primo e dei successivi possessori.

² C. 197r-204r.

³ Fanno eccezione le due incisioni alle c. 132r e 133r, non dall'antico e utilizzate per uno scopo particolare, che ho già estesamente trattato nello studio qui menzionato alla nota 1, cui rimando.

⁴ Dimensioni mm 367 x 245. La doppia legenda recita: «TITVS LIVIVS PATAVINVS CVIVS INVICTO CALAMO / INVICTA ROMANORVM FACTA SCRIPVA SVNT», e «ANTONIVS SALAMANCA / EXCVDEBAT».

⁵ Detto anche il Beatrice: LUCIA CAVAZZA – ANITA MARGIOTTA – SIMONETTA TOZZI, *L'incisione a Roma nel Cinquecento nella Raccolta del Gabinetto Comunale delle Stampe*, Roma,

Un'immagine appare solidamente ancorata al nucleo più antico del volume, che anch'io ritengo rappresentato in *primis* dalle copie di Apiano e dei *Monumenta clarorum ... virorum*. Si tratta dell'incisione del «Titus Livius» (c. 126v: fig. 1)⁹ disegnato da Nicolas Béatrizet¹⁰ e stampato per la prima volta forse già nel 1552 nella bottega di Antonio Salamanca.⁹ All'epoca, era ancora freschissima l'eco della sistemazione monumentale data in Padova nel 1547, nel Salone del Palazzo della Ragione, alla stele funeraria che si era voluta riconoscere come quella dello storico, riunita in una sorta di 'heroon' municipale con le ossa, che fino dai primi decenni del Quattrocento erano state identificate con le sue; in aggiunta, nel monumento del Salone – che rinnovava con altra collocazione una 'memoria' precedente – si era accettato per buono, come ritratto antico del Patavino più nobile, un busto (uno pseudo-antico, in realtà) fornito per copia da Alessandro Bassano.¹⁰ Tutte le tappe di questa vicenda, che doveva sembrare esemplare – come in effetti è –, sono per così dire riflesse nelle pagine del ms. bolognese: l'iscrizione della stele funeraria e quella che accompagna il primo monumento quattrocentesco compaiono alle c. 74v e 76r, vale a dire nella copia da Apiano; ancora in questa, alla c. 22r, è presente la copia dell'iscrizione elaborata per il 'sacro' deposito del braccio,

Fratelli Palombi Editori, 1989, p. 24-26; *Tra mito e allegoria. Immagini a stampa tra '500 e '900*, a cura di Stefania Massari, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 1989, p. 219. Per l'attribuzione a lui del «Livius», *The illustrated Bartsch*, XXIX, New York, W. L. Strauss - Abaris Books, 1982, p. 249 (= ADAM VON BARTSCH, *Le peintre graveur*, XV, 2, terza ed., Hildesheim, G. Helms, 1970, p. 243, n. 7).

⁹ Per Salamanca, L. CAVAZZA - A. MARGIOTTA - S. TOZZI, *L'incisione a Roma* cit., p. 24; PAOLO BELLINI, *Dizionario della Stampa d'Arte*, Milano, Garzanti 1995, sub voce. Sul «Livius», CHRISTIAN HULSEN, *Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafreri*, in *Collectanea curiae doctrinae Leonis S. Olschki, bibliopae florentino sexagenario*, Monachii, J. Rosenthal, 1921, p. 121-170, 165, n. 141b. Ringrazio infinitamente il dottor Alessandro Olschki per avermi fatto consultare la preziosa copia di famiglia di quest'opera.

¹⁰ Indicazioni complessive e bibliografia su questo caso straordinario di pietas locale e di autentica venerazione umanistica sono in CLAUDIO FRANZONI, *Rinvenimento d'infinito cose!*. *Le collezioni rinascimentali di antichità*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, I, *L'uso dei classici*, Torino, Einaudi, 1984, p. 299-360; 334 e nota 26; MICHAEL GREENHALGH, *Ipsa ruina docet: L'uso dell'antico nel Medioevo*, ivi, p. 113-167; 157, nota 8; S. SETTIS, *Continuità, distanza, conoscenza: tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, III, *Dalla tradizione all'archeologia*, Torino, Einaudi, 1986, p. 373-486; 394, 452-453, note 14 e 15.



Fig. 1. «Titus Livius Patavinus...», incisione di Nicolas Béatrizet per Antonio Salamanca (Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. A.1212, c. 126v).

presunto di Livio, che il Panormita e Ferdinando d'Aragona avevano ottenuto e fatto giungere a Napoli da Padova; mentre, nella sezione del volume ove si affollano le riproduzioni delle tombe illustri, e quasi in successione tra loro, compaiono un'ulteriore trascrizione del testo apposto al monumento più antico (c. 125v), la grande incisione del 'Livius' ed - a fronte (c. 127r: fig. 2) - una copia notevolmente fedele della seconda tavola dei *Monumenta* di Rybisch - Fendt, con l'apparato del 1547.

Rispetto a questa concatenazione serrata, sembra meno evidente la ragione della presenza nel volume di altre immagini famose, databili - ma ciascuna fornisce soltanto il termine *post quem* per la sua aggregazione - tra primo Cinquecento e primo Seicento. Tale è il caso delle tre incisioni di grande formato che aprono il fascicolo finale. Alla c. 198r è incollato un esemplare (non buono) dell'incisione dedicata nel 1519 da Marco Dente ad uno dei 'Troni' della sua patria, Ravenna (fig. 3):¹¹ vale a dire, ad uno di quei rilievi di Amorini con attributi di divinità che, riferiti ancora nel Cinquecento a Prassitele o a Policlete, influenzarono in modo così specifico gli artisti già del primo Rinascimento, contribuendo all'iconografia stessa del 'Putto'.¹² La c. 197r è, di fatto, costituita da un esemplare dell'incisione del sarcofago in porfido detto di

¹¹ Dimensioni del foglio: mm 166 x 356. Il testo recita -OPUS · HOC · ANTIQV̄ · SCVLP · REPERITVR · RAVENAE · IN · AED · DIVI · VITALIS · M · D · (X · VIII); sulla base del pilastro di sinistra è presente il monogramma -SR-. Per l'attribuzione del disegno a Dente, *The Illustrated Bartsch*, XXVI, New York, W. L. Strauss - Abaris Books, 1978, p. 139 (= A. VOX BARTSCH cit., XIV, 1, p. 194, n. 242); PHYLIS PRAY BOBER - RUTH RUBINSTEIN, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources, with contribution by Susan Woodfield*, London - New York, Harvey Miller Publishers - Oxford University Press, 1986, fig. 52 A-B e p. 90. Per la sua rilevanza all'interno dell'opera di Dente, si vedano *Tra mito e allegoria* cit., p. 61; EVELINA BOREA, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1990, sub voce p. 790. Per la fortuna grafica dell'incisione, e per questa specifica edizione, C. HULSEN, *Das Speculum* cit., p. 157, n. 73A. Si può precisare che essa riproduce, in controparte, il rilievo in LUIGI BESCHI, *I rilievi ravennati dei 'Troni'*, 'Fels Ravenna', CXXVII-CXXX, 1984-1985, p. 37-39, fig. 7 A. Cfr. L. BESCHI, *Quattor pueri de Ravenna*, in *Santa Maria dei Miracoli a Venezia. La storia, la fabbrica, i restauri*, a cura di Mario Fiava e Wolfgang Woltes, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2003, p. 206, nota 32.

¹² L. BESCHI, *I rilievi* cit.; P. P. BOBER - R. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists* cit., p. 89-91.

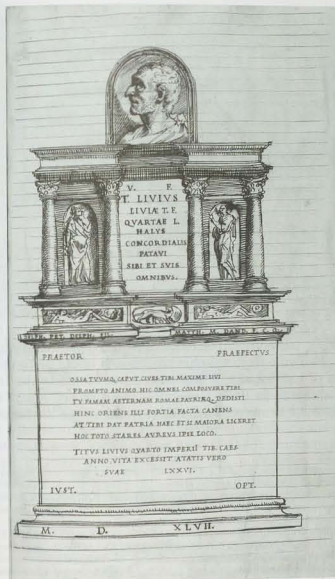


Fig. 2. La copia del monumento padovano a Livio dai *Monumenta clarorum doctrinae precipue toto orbe terrarum virorum collecta pessimis & maximo impendio cura & industria in aere incisum sumptu & studio nobiliss viri D. Sigefridi Rybisch, opera vero Tobiae Fendt eius et pictoris Vratislaviensis etc. Editio tertia longe absolutissima, Francofurti ad Moenum, impensis Sigismundi Feibrandii, 1589 (BCABo, ms. A.1212, c.127r).*



Fig. 5. 'Pasquino', nell'edizione di Nicolaus van Aelst da Antonio Lafréry (BCABo, ms. A.1212, c. 199).



Fig. 6. Fiancata del sarcofago con mito di Trittoleme, oggi a Wilton House, nell'incisione di F. Herting (BCABO, ms. A.1212, c. 201).

scelta significativa e mirata. Pure, se è vero che tutte e tre raffigurano pezzi notissimi, e che tutte e tre sono esemplari di larga fortuna (non solo tra 'pellegrini' dell'antico), potremmo sospettare che la presenza di *Pasquino* sia un omaggio a quello straordinario costume 'epigrafico' che è illustrato dall'immagine stessa; o che il sepolcro di Costantina compaia qui per la sua doppia, o tripla, qualità eccezionale: quella di essere in porfido, quella di essere il sepolcro di un membro della casa di Costantino, o anche quella di essere stato considerato – come adombra ancora la didascalia – addirittura la tomba di Bacco; dunque, tre elementi che – agli occhi di un appassionato collezionista delle immagini (e delle iscrizioni) di tombe illustri – potevano dotare di un fascino irresistibile tanto il sarcofago quanto la sua riproduzione. Questo interesse, che percore tutto il volume, sembra per così dire essere stato trasmesso dall'uno all'altro dei suoi proprietari, fino all'ultimo che vi aggiunse materiale. Ciò è dimostrato da quattro documenti grafici (due all'interno del fascicolo finale cucito, gli altri incollati sulle pagine del volume), che appartengono ai primi decenni del Settecento. I primi due (c. 201r-202r: fig. 6-7), correlati fra loro, sono la rara illustrazione della fiancata e della fronte di un sarcofago di produzione urbana, con scene del mito eleusino, grifi che affiancano il tripode del felfico sui lati brevi, e le Stagioni tra teste di Attis sul coperchio;²⁰ ma anche con una iscrizione in greco su due linee (una sul coperchio, l'altra sulla cassa):²¹ tutti elementi, che forse autorizzarono a dichiararlo e crederlo proveniente da Atene. La storia del monumento è in realtà chiarita solo in parte. Una fonte antiquaria, nel 1723, asserì che nel secolo precedente era stato portato dall'Attica come omaggio per il cardinal Richelieu, ma giunto in Francia troppo tardi per essergli donato; rimasto nelle mani di

²⁰ Dimensioni dei fogli, mm 160 x 145 e 183 x 409. Per il sarcofago, si veda CARL ROBERT, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, III, Einzelmythen, 3, *Niobiden - Triptolemos, Ungeleitet*, Berlin, Grote, 1919, n. 432, p. 509-514; FRANÇOIS BABATTE, *Le sarcophage de Triptoleme au Musée du Louvre*, «Revue Archéologique», 1974, p. 271-290, fig. 2; GUNTAM KOCH - HELLMUT SICHTERMANN, *Römische Sarkophage*, München, Beck, 1982, p. 48, 72 e nota 71, 187 e 264 (150-170/80 d.C.), fig. 210; cfr. LIMC, IV, 1, 1988, s.v. *Demeter-Ceres*, n. 143; VIII, 1, 1997, sub voce *Tellus*, n. 88 e sub voce *Triptolemos*, n. 35.

²¹ LARA MORETTI, *Inscriptiones Graecae Urbis Romae*, II, 1, Roma, Istituto Italiano per la Storia Antica, 1972, p. 75-76, n. 401: Θεοῦς Καταχθονίου. Ἀθηναίῳ Ἐπαφοδεδίῳ σφραγῖς Βασιλεία Ἰβραε

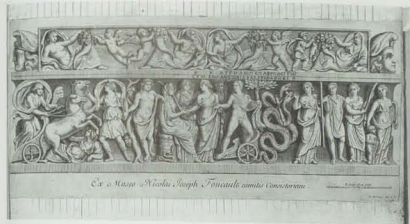


Fig. 7. Fronte del sarcofago con mito di Trittolemo, oggi a Wilton House, nell'incisione di F. Herting (BCABo, ms. A.1212, c. 202r).

«une personne de la maison de Rostaing», passò quindi nel 1716 in quelle del Consigliere di Stato Foucault, che lo possedeva quando fu riprodotto, con le immagini che il ms. bolognese conserva («F. Herting del. et sc.»), finora segnalate solo da un esemplare di Eton.²² Forse subito dopo la morte di Foucault (1722) fu acquistato da Thomas Herbert, ottavo Earl of Pembroke, e trasferito in Inghilterra, a Wilton House, dove è tuttora.²³ Presumibilmente, quando l'incisione fu aggiunta al ms. bolognese, la provenienza da Atene non era stata ancora messa in dubbio: questo elemento, la raffigurazione rara, le allusioni a miti, religioni e rituali (un altro punto forte d'interesse che si può cogliere dall'analisi di tutte le immagini del volume), con l'aggiunta dell'iscrizione in greco, sono

²² C. ROBERT, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, III, 3 cit., p. 509, seconda colonna. Sul disegno e incisione – non citato nei repertori e dizionari biografici più correnti – non ho per ora reperito notizie.

²³ Fonti per la storia del pezzo, e loro discussione, in ADOLF MICHAELS, *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge, University Press, 1982, p. 669, 797-702. C. ROBERT, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, III, 3, cit., p. 509-510. L. MORETTI, *Inscriptiones* cit., p. 75-76, riporta pareri relativi alla sicura produzione urbana (e non attica) del pezzo – cosa che del resto nessuno più pone in dubbio –, considerando anche poco probabile un suo trasporto successivo ad Atene. Trittorene dell'iscrizione tra quelle «Urbis Romae» sembrerebbe, in aggiunta, indicare che lo ritiene anche di rinvenimento urbano, o quanto meno fornito già a Roma dall'iscrizione.

nobilitata, e una data 1722 (fig. 9), contenuto nel ms. bolognese alla c. 116r³⁰ e a quanto sembra non altrimenti noto – che difende l'onorabilità di Taddeo Donnola (il dotto locale seicentesco che fu più tardi imputato del falso) facendo indirettamente rilevare che l'iscrizione era stata rinvenuta dopo la sua morte.³¹

La particolare composizione delle due pagine ora esaminate (115v e 116r) permette qualche interessante induzione sui modi di raccolta e di utilizzo del materiale: foglietti con trascrizioni manoscritte, ritagli di opuscoli, fogli stampati e illustrati sono qui riuniti secondo una *ratio* che è anche strettamente topografica (*Mevania, Hispellum*), corrispondente all'ordine distributivo geografico già introdotto da Apiano, antesignano del rigore che poi sarà eretto a metodo nel *Corpus Inscriptionum Latinarum*. Resta da chiedersi se chi li raccolse, prima ancora di preoccuparsi di riunirli, avesse qualche motivo personale per interessarsi specialmente a quest'area: molte aggiunte su fogli manoscritti si riferiscono all'area umbra, emiliana e marchigiana; ciò che sembra congruente con l'ipotesi di Bologna come sede (o sede principale) dei successivi proprietari del ms., che potevano avere particolari rapporti o interessi entro l'area dei territori pontifici. Un altro elemento notevole è la presenza di quegli speciali fogli ora visti, stampati e illustrati per una circolazione tra dotti e cultori. Il ms. bolognese ne offre due rilevanti esempi anche per il secolo precedente. Alla c. 203r (quindi entro il fascicolo finale) è incollato, su una pagina rigata del tutto analoga alle restanti del volume, un foglio inciso che riproduce un celebre sistro (fig. 10), conservato nella prima metà del Seicento nella polimorfa collezione di Francesco Gualdi, riminese d'origine, ma vissuto e morto a Roma nel 1657.³² Un personaggio di notevole rilievo per l'antiquaria romana dell'epoca, in rapporto con i maggiori studiosi, che talvolta utilizzarono i pezzi contenuti nel suo scelto "Museo" per sostanziare o illustrare i propri studi; ma anche impegnato in prima persona per la salvaguar-

³⁰ Dimensioni del foglio, mm 413 x 239.

³¹ Cfr. le fonti sulla discussione settecentesca tra epigrafisti circa il falso ispellate in *CIL* XI, p. 764, III.3 e 765, VIII, oltre che nelle schede in *CIL*, citate alla nota 28.

³² Dimensioni del foglio, mm 264 x 262. Per altri fogli a stampa non illustrati contenuti nel ms. bolognese, si veda sopra nota 4.

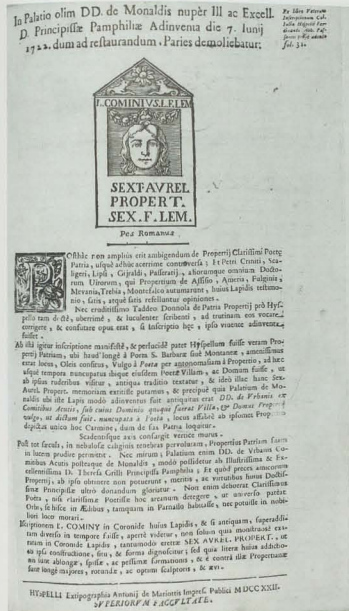


Fig. 9. Dissertazione sulla stele cosiddetta di Propertio, edita a Spello, *Ex typographia Antonij de Mariotto Impres. Publici, MDCCXXII* (BCABo, ms. A.1212, c. 116r).

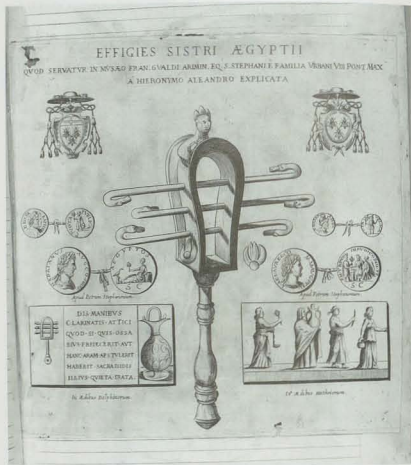


Fig. 10. «Effigies sistri Ægyptii...», incisione illustrativa di uno strumento bronzeo nella collezione romana di Francesco Gualdi (BCAO, ms. A.1212, c. 203r).

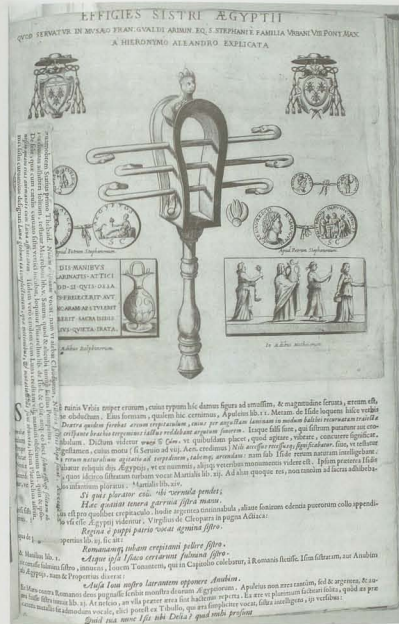


Fig. 11. «Effigies sistri Ægyptii...», dissertazione di Gerolamo Aleandro (BCAO, ms. A.1212, c. 137r).

dia e l'esibizione dell'antico in forme pubbliche, come provano iniziative di dedica (anche in luoghi-chiave di Roma) di importanti antichità che gli appartenevano, collocate e allestite come *monumenta* di valore politico-religioso.³⁵ Questo foglio del ms. bolognese è del tutto analogo a quello che si conserva in un ms. Casanatense appartenuto a Gerolamo Aleandro, lo studioso cui il breve testo d'apertura avverte che sarebbe dovuta una dissertazione esplicita sullo strumento, però non contenuta tra le sue carte e non nota.³⁶ Sempre nel ms. dell'Archiginnasio – incollato alla c. 137r – si conserva tuttavia un secondo esemplare dell'immagine con il sinistro ora vista, ma stavolta come parte superiore di un foglio a stampa (fig. 11), che ci restituisce la piccola dissertazione.³⁷ A parte questo minuscolo recupero, il foglio comprova l'interesse di un possessore seicentesco del volume per religioni e riti del mondo antico: un interesse che, come si è accennato in precedenza, riemerge più volte dai materiali lì raccolti, ma in questo caso è particolarmente in chiave con la cultura antiquaria del secolo. D'altro canto, se il foglio a stampa è uno di quelli che il Gualdi stesso provvedeva a diffondere per illustrare le proprie cose (e se stesso), ovvero anche una piccola edizione curata da Girolamo Aleandro e divulgata anche per sua cura, in entrambe le evenienze potremmo avere la prova che il cultore (bolognese?), che possedeva il ms. in quest'epoca, era in contatto – forse anche diretto – con gli esponenti dell'antiquaria romana. Un rapporto con l'attività del Gualdi parrebbe comunque provato dall'incisione che chiude il volume, alla c. 204r:³⁸ l'impegnativa riproduzione, dovuta al forlivese Gerolamo Petrigiani, del sarcofago paleocristiano con scene del Vecchio e del Nuovo Testamento che Gualdi fece disporre, nel

³⁵ Si veda il raffinato studio complessivo di C. FRANZONI – ALESSANDRA TEMPESTA, *Il Museo di Francesco Gualdi nella Roma del Seicento tra raccolta privata ed esibizione pubblica*, «Bollettino d'Arte», LXXVII, fasc. 73, 1992, p. 142.

³⁶ C. FRANZONI – A. TEMPESTA, *Il Museo cit.*, n. 27 p. 6-7, fig. 7, p. 31 e nota 183. Da rilevare che l'immagine del sistro è stata poi utilizzata da BENEDETTO BACCHINI, *Dissertatio de Sistris*, in *Thesaurus antiquitatum romanarum congesta a Johanne Georgio Graevio*, VI, Venetiis, typis Bartholomaei Javarinii, 1732, tav. ad p. 418, sub XIX.

³⁷ Dimensioni del foglio, mm 413 x 280; ma una parte finale (mm 30 x 287), con le ultime – forse – cinque righe, è ritagliata e incollata nel senso dell'altezza sul margine sinistro del foglio, e rifilata nella sua parte inferiore: possono dunque essere andate perdute le indicazioni tipografiche e cronologiche.

³⁸ Si veda anche sopra, nota 4.

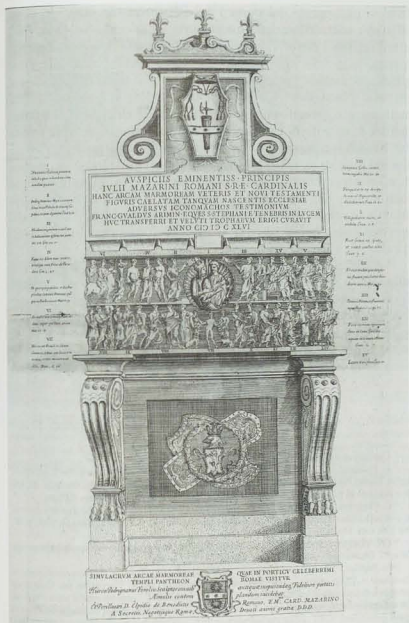


Fig. 12. Sarcofago paleocristiano, collocato nel 1646 nel portico del Pantheon, nell'incisione coeva di Gerolamo Petrigiani (BCABo, ms. A.1212, c. 204r).

1646, a una parete del portico del Pantheon (fig. 12).³⁷ In piena offensiva controriformista, questa prova materiale del fatto che i primi cristiani non avevano disegnato l'immagine come testimonianza della fede valeva come splendida propaganda «adversus» gli «iconomachos» protestanti, come recita il testo della dedica al cardinal Mazarino.³⁸ L'iniziativa del Gualdi era centrata sotto molti rispetti, compresa la collocazione nella chiesa «ad Martyres»; mentre la qualità di Cavaliere di Santo Stefano – sempre esibita dal Gualdi – comportava, fino dall'origine dell'Ordine, un'assunzione diretta di responsabilità anche contro gli «infedeli» protestanti, idealmente nuovi turchi e nuovi barbari.³⁹ Al grande impegno complessivo dell'allestimento corrispose l'esecuzione di questa immagine, molto elaborata e di grande formato; e, forse, anche una certa cura nel divulgarla: benché per ora manchino dati sicuri sulla sua effettiva diffusione.

Più difficilmente identificabile è la natura dei due foglietti affiancati e incollati sulla c. 141v (fig. 13). Si tratta dell'incisione di un'anfora rinvenuta sul colle Palatino nel 1728, e di quella dell'apografo del *titulus pictus* sul suo collo,⁴⁰ pubblicate per la prima volta e in questa forma da Anton Francesco Gori nel 1731.⁴¹ Non penso che si tratti di ritagli dalle pagine di quel volume: le dimensioni delle immagini concordano, e stando a *CIL* non sarebbero

³⁷ Dimensioni del foglio, mm 521x 376.

³⁸ C. FRANZONI – A. TEMPESTA, *Il Museo cit.*, p. 14-17, fig. 17-18, *Ded.* n. 3. Per il sarcofago, oggi al Museo Pio Cristiano Vaticano, F.W. DEICHMANN, *Repertorium cit.*, p. 35-36, n. 40, tav. 13: è evidente la rilavorazione dei volti e di parti delle vesti delle figure entro il clipeo.

³⁹ G. CAPECCHI, *Le Urbis Romae...reliquiae di Dosio e Cavalieri (1569). La dedica a Costino, un arco all'antica e l'immaginario trionfale mediceo*, «Studi di storia dell'arte», XI, 2000, p. 97-136; 110, note 144-149.

⁴⁰ *CIL* VI 4719: dimensioni dell'incisione dell'anfora entro riquadro nel ms. bolognese: mm 202 x 81. Dimensioni del foglio con l'apografo, mm 220 x 142.

⁴¹ *Io. Baptistae Donii patricii florentini inscriptiones antiquae nunc primum editae notisque illustratae et XXVI. indicibus auctae ab Antonio Francisco Gorio, Florentinae*, per Caietanum Tartinium & Sanctem Franchium, 1731, p. LXXXII e LXXXIII. Come avverte il testo a *CIL* cit. alla nota precedente, solo l'incisione dell'anfora, dichiaratamente ripresa da quella di Gori (e di uguali dimensioni: h. del campo riquadrato mm 202), compare due volte a illustrazione del commento (su una pagina in italiano, sull'altra in latino) nel volume *Del palazzo de' Cesari. Opera postuma di monsignor Francesco Bianchini veronese*, Verona, Pierantonio Berni, 1738, p. 260-261.

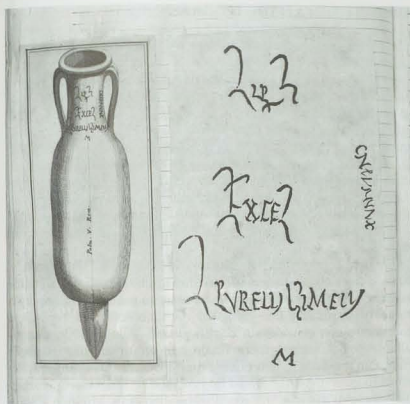


Fig. 13. Anfora romana e suo *titulus pictus*, tratti forse dalle *Io. Baptistae Donii patricii florentini inscriptiones antiquae nunc primum editae notisque illustratae et XXVI. indicibus auctae ab Antonio Francisco Gorio, Florentinae*, per Caietanum Tartinium & Sanctem Franchium, 1731 (BCABo, ms. A.1212, c. 141v).

noti fogli volanti a stampa ben comparabili con le nostre figure;⁴³ ma è poco credibile (salvo condizioni eccezionali: un volume incompleto o sfasciolato?) che si sia proceduto alla mutilazione di un testo piuttosto nobile e certo costoso. D'altronde, sul retro dei due fogli illustrati (almeno a giudicare da quanto visibile in trasparenza) la carta sembra bianca, senza presenza di righe di testo, come al contrario accade nel volume di Gori. Forse si tratta di prove di stampa, che ebbero una piccola circolazione? E comunque, rimane importante la testimonianza di questo interesse epigrafico anche su oggetti d'*instrumentum*, a dire il vero, in questo caso nobilitati dalla provenienza dai palazzi imperiali; mentre, piuttosto che la data di ritrovamento, è quella dell'edizione di Gori – cui sembra rimontino tutte le successive immagini a stampa (compreso *CIL*) – che ci fornisce per ora il termine estremo per la lunga vita del volume.⁴³

C'è però la possibilità che tale termine sia ancora da abbassare. Essa si lega alla datazione di un'immagine (rarissima, a quanto sembra), dovuta a un incisore la cui attività pare ancora imperfettamente definita, e che raffigura un monumento o perduto, o comunque non considerato dagli studiosi. Alla c. 200r, dunque all'interno del fascicolo cucito finale, è incollata sul consueto foglio rigato un'incisione di non grande qualità, ma in compenso piuttosto elaborata (fig. 14).⁴⁴ Entro una cornice rettangolare a ghirlanda – forse di quercia, ma con fiori quadripetali, ghiande e tralci obliqui di bacche – sono contenute due scene, tra loro non separate, identificabili senza problemi in quelle del ferimento di Adone durante la caccia, e delle cure inutili prestategli da Afrodite tra il dolore e il compianto dei compagni. Sul margine inferiore destro della raffigurazione si legge la firma dell'incisore: «S. Pom. Sc.»;

⁴³ *CIL* VI 4719 (cit. alla nota 40) ricorda l'esistenza di simili immagini, ma meno precise, in una lettera dei Bianchini ai Gori, da me verificata sull'originale Marcelliano.

⁴⁴ Una data 1731 si ricava anche dall'iscrizione *CIL* VI 1532, trascritta e incollata nelle ultime pagine della copia da Apiano (c. 108r), che fu rinvenuta in quell'anno.

⁴⁵ Dimensioni del foglio: mm 213 x 287; del riquadro figurato: mm 137 x 206.



Fig. 14. Frammento di sarcofago con mito di Adone, oggi disperso, nell'incisione di Silvestro Pomarede (BCABO, ms. A.1212, c. 200r).

mentre al di sotto, al centro e in una tabella, una scritta in corsivo ci informa sul proprietario dell'oggetto raffigurato: «Apud Gul. Draper / Armig. Anglum.». Infine, a sinistra della tabella sono riportati tre celebri versi ovidiani sull'istituzione delle cerimonie *Adonie* annuali; a destra, l'altrettanto celebre *refrain* dell'Ἐπιτάφιος Ἀδώνιδος di Bion.⁴⁵ Nell'immagine si sommano dunque cultura figurativa e cultura letteraria; l'interesse per il mito e per il rito – in questo caso, legato a celebrazioni che implicavano una «vita inestinguibile» –⁴⁶ mi sembra una buona spiegazione della presenza di questa incisione nel volume. Quanto all'opera in essa riprodotta, escluderei che si tratti di una pittura: i volumi netti, lo

⁴⁵ OVID., *Metam.*, X, 358-360; per i versi ripetitivi di Bion, cfr. VICTOR A. ESTEVEZ, Ἀμιῶτετο κελος, *Adonis: a description of Bion's refrain*, «Maia», XXXIII, 1981, p. 35-42.

⁴⁶ UGO BIANCHI, «Repetita mortis imago e rituale di vita inestinguibile. Il caso di Adonis», in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, V, Urbino, Università degli Studi, 1987, p. 121-136.

sfondo neutro, l'indicazione delle ombre che i corpi vi proiettano orientano senz'altro verso un attorilievo.⁴⁷ D'altronde, non solo le due scene in *'scriptio continua'*, ma anche la loro successione, la posizione ed i gesti dei personaggi, le loro vesti ed i loro attributi hanno esatti paralleli nelle rappresentazioni del mito di Adone di un gruppo ben distinto di sarcofagi romani, attribuiti a fabbrica urbana e datati tra 150 e 180/190 d.C.⁴⁸ Anzi, uno degli esemplari censiti (un frammento oggi nel Museo di Villa Borghese) si avvicina all'immagine dell'incisione – che è in controparte, come è normale – in maniera davvero impressionante.⁴⁹ Non si tratta però dello stesso pezzo: al di là di differenze che potrebbero essere dovute al bulino dell'incisore, o a situazioni diverse di restauro, la composizione delle prime quattro figure umane (Adone caduto, e tre compagni di caccia) appare decisamente più contratta nell'incisione rispetto al marmo del museo romano. Tuttavia, anche le corrispondenze specifiche nelle stesse proporzioni dei corpi e in molti particolari minuti inducono a credere che il rilievo dell'immagine fosse anch'esso porzione di un sarcofago: antico, certamente con restauri, con qualche varietà di composizione rispetto a quello di Villa Borghese, ma forse uscito dalla stessa officina. Se è così, resta da dire che il pezzo non è censito nel recentissimo *corpus* dei sarcofagi con il mito di Adone.⁵⁰ Dov'era, e dove cercarlo? La legenda in tabella (da sciogliere in «Apud Gulielmum Draper Armigerum Anglum») fornisce un'indicazione non risolutiva. Nessun William Draper, uomo d'armi, è ricordato da Michaelis fra i più noti e meno noti collezionisti dell'antico in Gran Bretagna,⁵¹ mentre una scorsa ai dizionari biografici sembra offrire un solo personaggio fornito di qualche possibile connotazione adeguata: Sir William Draper, *lieutenant-general* (1721-1787), nato a Bristol,

⁴⁷ Si vedano l'ombra del personaggio in piedi sulla sinistra, e, a destra, quella del volto di Afrodite e della gamba sinistra di Adone.

⁴⁸ C. ROBERT, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, III, *Einzelmythen*, I, Berlin, Grote, 1897, tav. II, 3-7, 9, 10-11; DAGMAR GRASSINGER, *Die antiken Sarkophagreliefs*, XII, *Die mythologischen Sarkophage*, I, *Achill - Adonis - Aeneas - Aktäon - Alkestis - Amazonen*, Berlin, Mann, 1999, Gruppo I, n. 43-51, p. 70-73, 211-213.

⁴⁹ C. ROBERT, *Sarkophag-Reliefs*, III, I cit., tav. II, n. 9; D. GRASSINGER, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, XII, n. 45, p. 211, tav. 39.1 (160-170 d.C.).

⁵⁰ D. GRASSINGER, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, XII, cit., p. 70-90, 211-221.

morto e sepolto a Bath – se ne menziona l'epitafio in latino –, regolarmente 'etoniano', ma che trascorse fuori d'Inghilterra e anche d'Europa (a Minorca, ma anche in Oriente e in America) buona parte della sua vita di servizio attivo;⁵² una parabola quasi esemplare, data l'epoca e la nazionalità, però all'interno della quale, per il momento, mi pare problematico collocare l'acquisizione del rilievo di Adone, e l'esecuzione dell'immagine. Nel caso che questa fosse comunque la persona giusta, i termini estremi della sua vita parrebbero spostare tali eventi almeno verso la metà del Settecento: il che, forse, potrebbe accordarsi con i pochi dati disponibili per l'incisore. Ritengo infatti ragionevole che questo sia da riconoscere in Silvestro (Silvio) Pomarede (o Pomarde), nativo di Braunschweig ma attivo in Italia tra quarto e settimo decennio del Settecento, e che non prima del 1736 sembrerebbe avervi sviluppato una buona pratica incisoria dall'epoca.⁵³ A tali incertezze, nel nostro caso si aggiunge quella sull'antico nella quale l'immagine fu allegata al volume dell'Archiginnasio; ma questo – se conferma l'interesse del ms. bolognese nel suo insieme, e la difficoltà di sciogliere i problemi che propone – mi sembra che renda soltanto più stimolante la prosecuzione della ricerca.

⁵¹ A. MICHAELIS, *Ancient Marbles* cit., a. indice.

⁵² *Dictionary of National Biography*, a cura di Leslie Stephen e Sydney Lee, VI, London, Smith, Elder & Co., 1908, p. 4-7; *British Biographical Index*, a cura di David Bank e Theresa McDonald, III, München, Saur, 1998, p. 946 e riferimenti.

⁵³ EDMANUEL BENEZET, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs*, seconda ed., VI, Paris, Gründ, 1968, sub voce; G. K. NAGLER, *Künstler-Lexicon* cit., XI, 1841, p. 198; G. K. NAGLER, *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen*, V, München-Leipzig, G. Hirt, 1919, p. 46 n. 253 (monogramma «S.P.F.»); *Indice Biografico Italiano* cit., terza ed., VIII, 2002, sub voce, 6 riferimenti.



Fig. 1. GIUSEPPE MARIA MITELLI, *Retrato de Agostino Mitelli*. Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Colección de retratos, legajo M, n. 170.

DAVID GARCÍA CUETO

Algunas consideraciones sobre la estancia española de Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna (1658-1662)

Pocas presencias artísticas foráneas resultaron tan trascendentes en la España del Siglo de Oro como la de los fresquistas bologneses Agostino Mitelli (1609-1660) y Angelo Michele Colonna (1600-1687).¹ Pese a la brevedad de su estancia en la Corte de

¹ La estancia española de Mitelli y Colonna resultó marginada por la historiografía contemporánea hasta los pioneros trabajos de Enriqueta Harris, Ebría Feinblatt y Antonio Bonet Correa; desde entonces, los estudios sobre este episodio han aumentado considerablemente. Se recuerdan a continuación las más valiosas aportaciones sobre este asunto: ENRIQUETA HARRIS, *Angelo Michele Colonna y la decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid*, «Archivo Español de Arte», XXXIV, 1961, p. 101-105; ANTONIO BONET CORREA, *Nuevas obras y noticias sobre Colonna*, «Archivo Español de Arte», XXXVII, 1964, p. 307-312; EBRÍA FEINBLATT, *A "bozzetto" by Colonna: Mitelli in the Prado*, «The Burlington Magazine», CVII, 1965, p. 349-357; STEVEN N. ORSO, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton, Princeton University Press, 1986; JOSÉ LUIS SANCHEZ GASPÁR, *El "bozzetto" de Colonna-Mitelli para el techo de la Ermita de San Pablo*, «Boletín del Museo del Prado», XXII, 1987, p. 32-38; E. FEINBLATT, *Seventeenth-Century Bolognese Ceiling Decorators*, Santa Barbara, Fithien Press, 1992; CHRISTOPH LADEMANN, *Agostino Mitelli 1609-1660: die bolognesische Quadraturmalerei in der Sicht zeitgenössischer Autoren*, Frankfurt am Main, P. Lang, 1997; FELIPE PEREDA Y ÁNGEL ATERIDO FERNÁNDEZ, *Velázquez y el programa decorativo del Salón de los Espejos*, en *Actas del Congreso Internacional Velázquez*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1989 (en prensa); D. GARCÍA CUETO, *Aportación al conocimiento de la estancia española de A. Mitelli y A. M. Colonna, 1658-1662*, en *Actas del XIV Congreso del Comité Español de Historia del Arte*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002 (en prensa); D. GARCÍA CUETO, *El manuscrito Vita del Mitelli y la estancia española de Mitelli y Colonna, 1658-1662*, Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2002 (inédito); GIUSEPPINA RAGGI, *Note sul viaggio in Spagna di Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli*, «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la U.A.M.», XIV, 2002, p. 151-166; SALVADOR SALORT PONS, *Velázquez en Italia*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.