



QUADERNI FRIULANI DI ARCHEOLOGIA



ANNO XXXIV - N. 1 - DICEMBRE 2024

QUADERNI FRIULANI DI ARCHEOLOGIA

Pubblicazione annuale della Società Friulana di Archeologia - numero XXXIV - anno 2024
Autorizzazione Tribunale di Udine: Lic. Trib. 30-90 del 09-11-1990

© Società Friulana di Archeologia
Torre di Porta Villalta - via Micesio 2 - 33100 Udine
tel./fax: 0432/26560 - e-mail: sfaud@archeofriuli.it
www.archeofriuli.it

ISSN 1122-7133

Direttore responsabile: *Maurizio Buora*

Comitato scientifico internazionale: *Dott. Angela Borzacconi* (Direttore del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli); *Assoc. Prof. Dr. Dragan Božič* (Institut za arheologijo ZRC SAZU - Ljubljana, Slovenia); *Dr. Christof Flügel* (Oberkonservator Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Landesstelle für die nichtstaatlichen Museen in Bayern, Referat Archäologische und naturwissenschaftliche Museen – München, Germania); *Univ. Doz. Mag. Dr. Stefan Groh* (Stellvertretender Direktor - Fachbereichsleiter Zentraleuropäische Archäologie; Österreichisches Archäologisches Institut - Zentrale Wien, Austria)

Responsabile di redazione: *Stefano Magnani*
Redattore: *Massimo Lavarone*

In copertina: Artemide Ephesia con a fianco due caprioli

Pubblicazione realizzata con il sostegno di



IO SONO FRIULI VENEZIA GIULIA



Le riproduzioni sono pubblicate su concessione del Ministero della cultura, Direzione regionale musei del Friuli Venezia Giulia DRM-FVG, prot. n. 2179 del 22 novembre 2023; è vietata la ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

Tutti i diritti riservati.

È vietata la riproduzione del testo e delle illustrazioni senza il permesso scritto dell'editore.

INDICE

DOSSIER AQUILEIA

Giuseppe Cuscito, <i>L'ambiente culturale di Aquileia e l'istituzione del Centro di Antichità Altoadriatiche alla fine degli anni Sessanta del secolo scorso</i>	p. 7
Maurizio Buora, <i>Un barbiere a San Canzian. La datazione del monasterium in honorem sanctorum Cantianorum e la tomba dei santi Canziani</i>	p. 13
Marialuisa Bottazzi, <i>Due epigrafi sepolcrali della Basilica di Aquileia</i>	p. 23
Gabriella Tassinari, <i>Una pasta vitrea di Giovanni Pichler ad Aquileia</i>	p. 35

VARIE

Pierluigi Banchig, <i>Un'ascia neolitica rinvenuta a Moruzzo (UD)</i>	p. 75
Vincenzo Marrazzo, <i>Tra numismatica e collezionismo: un disco in piombo dalla Collezione de Brandis dei Civici Musei di Udine</i>	p. 79
Pier Giorgio Sovernigo, <i>Il pugio del Museo Civico di Concordia Sagittaria. Una nuova proposta di datazione</i>	p. 91
Alfredo Buonopane, <i>Un terminus sepulcrorum e una lastra iscritta nel Museo Archeologico del Friuli Occidentale (Torre di Pordenone)</i>	p. 101
Valentina Flapp, <i>Altri frammenti di fondo con marchio a rilievo dal castello superiore di Attimis</i>	p. 109

ANATOLIA E CRIMEA

Ergün Laflı, Martin Henig, Attilio Mastrocinque, <i>Some engraved gems and jewellery by acquisitions from Western Turkey</i>	p. 117
İclal Özelce, Ergün Laflı, Maurizio Buora, <i>Human depictions on a group of Late Roman Red-Slipped Ware from Western Asia Minor</i>	p. 157
Vyacheslav Masyakin, Natalya Turova, <i>Fibulae from the roman fortress of Charax in Southern Crimea</i>	p. 165

NOTE, DISCUSSIONI E NOTIZIE

Maurizio Buora, <i>Un nuovo volume sul libro VIII di Erodiano</i>	p. 181
Maurizio Buora, <i>Una nuova collana e un nuovo volume: Antiquitatum chartae I</i>	p. 185
Ivan Mirnik, Mislav Grgić, Željko Heimer, <i>Marquis Gordio Frangipane. The solemn induction of the recently elected honorary member of The Society of Brethren of the Croatian Dragon in Zagreb</i>	p. 187
Norme redazionali	p. 195

UNA PASTA VITREA DI GIOVANNI PICHLER AD AQUILEIA

Gabriella *TASSINARI*

*A mio padre Guido,
friulano, cittadino del mondo*

Riassunto

Si analizza una bella pasta vitrea con Hermes / Mercurio stante, che tiene il caduceo e una testa di ariete su un piatto. Rinvenuta in località Marignane di Aquileia, è stata acquisita da Giovanni Battista Brusin per il Museo archeologico di Aquileia, dove è tuttora conservata. La pasta vitrea documenta un intaglio in calcidonio, ascrivibile tra il 1766 e il 1771, disperso, inciso dal celebre Giovanni Pichler per John Symonds, agronomo, avvocato, professore di storia moderna a Cambridge, in viaggio in Italia. Pichler qui riproduce un noto intaglio in corniola con firma del famoso incisore *Dioskurides*, non più rintracciabile, acquistato a Roma per Lord Carlisle da Francesco de Ficoroni (1745-1746). L'intaglio di Dioscuride, la cui antichità è *sub iudice*, è stato copiato, replicato, imitato, modificato, anche da valenti incisori, come Lorenz Natter e Philipp Hirsch. Infine si ricostruisce presenza, diffusione e circolazione di gemme moderne, paste vitree, impronte nella seconda metà del XVIII secolo-prima parte del XIX secolo ad Aquileia e nel Friuli. **Parole chiave:** pasta vitrea; intaglio; Dioscuride; Hermes / Mercurio; Aquileia; Giovanni Battista Brusin; Giovanni Pichler; Lorenz Natter; Philipp Hirsch; Gian Domenico Bertoli.

Abstract

A glass paste by Giovanni Pichler in Aquileia

A beautiful glass paste is analyzed with Hermes / Mercury standing, holding the caduceus and a ram's head on a plate. Found in the Marignane, area of Aquileia, it was acquired by Giovanni Battista Brusin for the Archaeological Museum of Aquileia, where it is still preserved. The glass paste documents a chalcidony intaglio, datable between 1766 and 1771, lost, engraved by the celebrated Giovanni Pichler for John Symonds, agronomist, lawyer, professor of modern history at Cambridge, traveling in Italy. Pichler here reproduces a well-known carnelian intaglio with signature by the famous engraver Dioskurides, no longer traceable, purchased in Rome for Lord Carlisle by Francesco de Ficoroni (1745-1746). The intaglio of Dioskurides, whose antiquity is *sub iudice*, has been copied, replicated, imitated, modified, even by skillful engravers, such as Lorenz Natter and Philipp Hirsch. Finally, the presence, diffusion and circulation of modern gems, glass pastes and casts in the second half of the 18th century and the first part of the 19th century in Aquileia and Friuli are reconstructed.

Keywords: glass paste; intaglio; Dioskurides; Hermes / Mercury; Aquileia; Giovanni Battista Brusin; Giovanni Pichler; Lorenz Natter; Philipp Hirsch; Gian Domenico Bertoli.

LA NOTIZIA

«[...] un contadino anni fa mi porta una pasta vitrea di tinta biancogiallina, di forma un po' inconsueta, con la magnifica e atletica figura di profilo di Ermes, con in mano un piatto sul quale poggiava una testa

d'ariete. Per il compenso il portatore si rimise al mio giudizio e ci mettemmo finalmente d'accordo. Io non mancavo di mostrare il bel pezzo a colleghi e amici che giunsero al museo. Uno di questi, dopo averlo ben fissato mi chiese una lente e, dopo averlo osservato ancora, mi disse: adesso guardalo tu. Ed

io vidi scritto in lettere greche maiuscole il nome di Pichler.

Ora sia il tirolese Anton Pichler che il figliolo suo vissuti nel sec. XVIII – il primo aveva fissato dimora circa il 1730 a Napoli – erano ben noti non come falsari, ma come fini imitatori in specie di pietre dure antiche incise. Queste gemme erano indi riprodotte a stampo, evidentemente in serie, perché la lavorazione era davvero egregia. Come poi questa pasta vitrea fosse finita nella campagna di Aquileia, proprio non saprei dirlo, certo il contadino che me la offrì in vendita per le raccolte del museo, non intendeva assolutamente gabbarmi poiché egli si accontentò di un compenso modestissimo».

Questo lo stralcio, riportato qui per intero, da un più ampio articolo di Giovanni Battista Brusin, *Aquileia nel terzo secolo subì l'assedio di Massimino*, pubblicato sul quotidiano di Trieste *Il Piccolo* (sabato 14 giugno 1969, p. 3).

Particolarmente ghiotto il “racconto”, che ha il sapore dell'aneddoto.

Scomponiamolo nei suoi elementi per meglio comprenderlo e ricomporlo, come documento assai significativo.

L'AUTORE: GIOVANNI BATTISTA BRUSIN

“Nume tutelare” di Aquileia, dove nacque e morì (7 ottobre 1883 - 30 dicembre 1976), Giovanni Battista Brusin ¹ studiò all'Università a Vienna, Innsbruck e Graz; ottenne l'abilitazione per l'insegnamento (latino, greco, storia antica, italiano, tedesco); divenne direttore del Museo archeologico di Aquileia (dal 1922 fino al 1952); fu nominato soprintendente alle opere di antichità e arte per il Friuli, il Veneto, il Trentino e l'Istria; insegnò archeologia delle Venezie all'Università di Padova. Fu uno dei fondatori dell'Associazione nazionale per Aquileia, che diede avvio alla rivista *Aquileia Nostra* e che gestì rilevanti finanziamenti per grandi scavi nella città antica.

Fondamentali le attività di scavo e di tutela di Brusin, il coinvolgimento in progetti di ampio respiro, come l'approvazione della legge speciale per la salvaguardia e la valorizzazione delle zone archeologiche di Aquileia; l'opera di informazione, impreziosita dalla sua

abilità di divulgatore: una mole di pubblicazioni scientifiche, delle quali ricordiamo solo la *Guida storico-artistica di Aquileia* (di continuo aggiornata, ristampata, tradotta) e *Gli scavi di Aquileia* (1934); la serie innumerevole dei suoi interventi, su quotidiani e riviste locali.

Tra i molti meriti del Brusin – l'impegno profuso nel far conoscere sempre più Aquileia e il suo patrimonio, la valorizzazione degli scavi, l'ampliamento e la ricostruzione dell'area monumentale visibile dell'antica città – possiamo annoverare anche quelli di aver acquisito al museo di Aquileia la pasta vitrea qui analizzata, e di averne accettato la modernità (fig. 1).



Fig. 1. Inv. n. 48295. Intaglio di Giovanni Pichler con Hermes / Mercurio stante, di profilo, nudo con la clamide, in una mano abbassata tiene il caduceo, con l'altra porta su un piatto una testa di ariete. Pasta vitrea. Aquileia, Museo archeologico nazionale. Foto di Andrea Freato. © Su concessione del Ministero della cultura, Direzione regionale musei del Friuli Venezia Giulia. È fatto divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

IL SITO DI RINVENIMENTO DELLA PASTA VITREA

Brusin non specifica nulla, ma nel registro di ingresso al museo della pasta vitrea è indi-

cata per il suo rinvenimento la località “Marignane” di Aquileia.

Si tratta di una estesa zona situata a nord-ovest dell’abitato moderno di Aquileia², interessata da diverse aree funerarie, e dalla cosiddetta villa delle Marignane, un lussuoso complesso edilizio tardoantico scavato, non più visibile da molti anni, frequentemente citato in letteratura e talvolta identificato con il *palatium* imperiale di Aquileia. Questa prestigiosa e ampia villa suburbana (ricordiamo solo i mosaici) è in realtà conosciuta in modo superficiale, a causa della documentazione scarsa e inadeguata³. Sulle sue strutture si era installata una notevole necropoli databile dal IV-V secolo al VII secolo, con deposizioni in nuda terra, alla cappuccina e soprattutto in anfore reimpiagate.

Il distretto alle Marignane gravitava sull’ingresso ad Aquileia della via Annia che la collegava a Concordia: situazione che garantiva una collocazione bene evidente e di prestigio dei singoli monumenti sepolcrali⁴.

Proprio un piccolo diaspro sanguigno con Iside incisa, trovato casualmente nella zona Scofa, parte delle Marignane, costituisce una delle notizie più antiche relative all’area; il de Moschettini ne registra la consegna: 11 luglio 1819. Le indagini del Maionica (tra il 1895 e il 1897) misero in luce otto recinti funerari, della prima età imperiale, con centoventi tombe a cremazione e una ventina ad inumazione, e un tratto della pavimentazione della via Annia.

Tra i corredi – non molto “ricchi” – spicca un’urna che conteneva numerosi oggetti, tra cui diciotto d’ambra (fichi, datteri, una rocca, foglie d’alloro, di cui tre recanti una formula d’augurio per il nuovo anno), un anello di ferro con replica vitrea, uno specchio di bronzo.

All’interno del sesto recinto, ancora *in situ*, venne trovato l’altare cilindrico, ornato da festoni e maschere femminili, con dedica agli *Dei Parentes*, datato alla fine del I secolo a.C. Tale *unicum* nel panorama funerario aquileiese riveste particolare valenza per più aspetti. Innanzitutto ai fini cronologici: esso circoscrive il momento di impianto di questo settore della necropoli. Inoltre testimonierebbe uno svolgimento collettivo di sacrifici e deposizioni di offerte connessi con le cerimonie praticate nelle ricorrenze. Infine la presenza dell’altare in età augustea, quando si conclude

il “passaggio del potere” tra il Divo Cesare e Ottaviano, suo erede, rivela tutto il suo significato tenendo presente i ruoli degli *Dei Parentes* relativi alla disciplina della discendenza, a far rispettare i rapporti di gerarchia interni alla *domus*; per traslato, nell’ambito della parentela i defunti controllano, regolano, giudicano i comportamenti dei vivi.

Tra i rinvenimenti erratici nella zona Marignane-Scofa, vanno segnalati: un manufatto eccezionale e raro, come una rete d’asbesto (materiale resistente al fuoco, ad agenti chimici e biologici, all’usura), che potrebbe esser servito da appoggio per un cadavere per la cremazione; una lucerna a volute recante sul disco una cesta con anforetta, pagnotta e verdura, corredata da una iscrizione relativa al pasto frugale.

Gli scavi ottocenteschi nella stessa area necropolare sono stati ricontrollati e georeferenziati dalla Soprintendenza Archeologica per il Friuli-Venezia Giulia in indagini condotte nel 1998. Tra le tombe datate tra il secondo decennio del II sec. d.C. e la metà del III sec. d.C., si distingue il primo inumato prono noto ad Aquileia, privo di corredo, ma composto con tale cura da mostrare l’intenzionalità della posizione.

Tutti elementi questi ad evidenziare le potenzialità archeologiche della zona che, tra l’altro, ha restituito di frequente epigrafi cristiane.

IL RECUPERO DELLA PASTA VITREA E IL SUO PARZIALE RICONOSCIMENTO

Nel composito e complesso palcoscenico romano del XVIII e del XIX secolo, dove interagiscono numerosi personaggi, quali antiquari, eruditi, archeologi, artisti, collezionisti, dilettanti, falsari, mercanti, la scena è piuttosto consueta. Un contadino trova una gemma nella campagna o nei terreni incolti, sul serio o per finta, la porta sul mercato cittadino, per venderla lui direttamente o tramite commercianti, di solito ad un prezzo molto alto, rispondendo alle pressanti richieste, o meglio alla mania, di avere pietre incise. Che la gemma sia davvero antica o piuttosto spacciata come tale, la fiducia dell’acquirente viene avvalorata dalla veridicità del rinvenimento. Ma pullulano le

storie in cui la buona fede viene pesantemente ingannata.

Non è certo questo in esame il caso di un lucroso affare: Brusin specifica che si sono messi d'accordo, che il compenso era modesto, e che non c'era appunto alcuna intenzione di truffa. L'archeologo riconosce ovviamente Hermes, ne apprezza la bellezza (la definisce «magnifica») e che si tratta non di una pietra ma di una replica vitrea. Però la crede antica. Nel mostrare l'esemplare a colleghi e amici al museo, uno di essi lo osserva bene, chiede una lente e poi invita Brusin a guardarlo. Questi vede scritto in lettere greche maiuscole il nome di Pichler. Ci piacerebbe sapere chi è lo studioso (?) che “scopre” la vera natura del pezzo. Vengono alla mente gli intensi rapporti epistolari di Brusin con altri studiosi, in particolare della Mitteleuropa tedesca, fonte di informazioni sui reperti rinvenuti.

Tanto più meritoria questa “scoperta” in quanto, come vedremo, è del tutto sfuggita a illustri specialisti.

Riconosciuto che la pasta vitrea reca la firma Pichler, Brusin menziona Antonio Pichler e suo figlio, senza citarne il nome, ma specificando la patria del primo «tirolese», che risiedeva a Napoli intorno al 1730, che erano vissuti nel XVIII secolo, ben noti come «fini» imitatori specie di pietre incise antiche, non come falsari.

Anticipando che l'autore dell'intaglio riprodotto dalla pasta vitrea è il figlio non precisato, ma da identificare con Giovanni, analizziamo l'indicazione data dal Brusin di Antonio.

ANTONIO PICHLER

Le informazioni del Brusin riguardo Antonio sono in gran parte esatte.

Antonio, per la precisione Giovanni Antonio, era tirolese: nacque infatti a Bressanone il 12 aprile 1697 e morì a Roma il 14 settembre 1779⁵. Non ebbe solo Giovanni come figlio incisore, ma altri due nati dalle seconde nozze, e quindi fratellastri di Giovanni: il celebre Luigi (Roma 1773-1854)⁶, e il meno famoso Giuseppe (Roma 1760, 1766 o 1770-1819)⁷.

Ispirato dalle felici congiunture climatiche e artistiche italiane, da passione per il dise-

gno e naturale inclinazione, Antonio si stabilì a Napoli, dove anche nacque Giovanni.

Comunque siano stati i suoi esordi nel dedicarsi all'incisione in pietre dure, il Pichler in breve tempo acquistò tale reputazione e i suoi intagli furono così apprezzati che fu pieno di mecenati e commissioni: sovrani, membri della corte, personaggi prestigiosi desideravano possedere una sua opera. Antonio rimase a Napoli sino al 1743, quando si trasferì a Roma, capitale della glittica e del *Grand Tour*, dove trovò fama, rilevanti ordinazioni e guadagni, nonché, rimasto vedovo, una nuova moglie.

Brusin scrive «circa il 1730» per la dimora di Antonio a Napoli, seguendo così alcune fonti che collocano il suo arrivo in città nel 1730. Impossibile affermare quali fossero i testi dai quali l'archeologo trae queste notizie, anche perché la maggior parte di essi non specifica la data in cui giunge il Pichler. In realtà il 1730 è errato. Infatti Francesco Vettori, collezionista e esperto di gemme, nella sua *Dissertatio Glyptographica sive Gemmae Duae Vetustissimae Emblematis et graeco artificis nomine insignitae quae exstant Romae in Museo Victorio explicatae, et illustratae* (p. 96) scrive: «... Neapoli iisdem operibus gemmarum scalpendarum claret Antonius Piheler, annis quindecim circiter, aut viginti optime exercitatus...». L'opera del Vettori fornisce la prima notizia sul Pichler; è pubblicata nel 1739; si parla di quindici-vent'anni che l'incisore risiede a Napoli: pertanto l'artista dovrebbe esser giunto in città nel periodo dal 1719 al 1724.

Tralasciando l'analisi dell'attività di Antonio, vediamo alcuni dati per collocarlo sulla linea dell'affermazione del Brusin «erano ben noti non come falsari, ma come fini imitatori in ispecie di pietre dure antiche incise». Questa frase sfiora quello scenario già accennato, composito e multiforme, nel quale interagiscono gli incisori emuli degli antichi, che imitano così bene da ingannare non solo i più esperti, ma anche noi oggi. È un elogio per un incisore, un onore che i suoi lavori siano creduti antichi; ed egli ne approfitta per spacciarli ad altissimo prezzo come tali. La nobile (ma ambigua) gara con il modello antico si tramuta facilmente in impostura.

Tra le opere di Antonio, lodate per il loro carattere “antico”, vi sono copie di famose

gemme antiche. Egli appone il nome di *Aulos* (ΑΥΛΟΥ), famoso incisore della seconda metà del I secolo a.C., su un intaglio con il busto di Esculapio barbato, copia dell'intaglio antico con la stessa firma, al British Museum⁸. Firma ΑΥΛΟΥ un intaglio che raffigura il noto gruppo dei Musei Capitolini del leone che azzanna il cavallo: una truffa? Un intaglio antico sul quale Antonio era intervenuto con la firma falsa?⁹. E circolava come notizia risaputa che, incaricato dal mercante Belisario Amidei a Roma, con gran perizia egli aveva aggiunto la firma ΓΝΑΙΟC, per aumentarne il valore, su un bell'intaglio assai noto, con la testa di Teseo coperta dalle spoglie del toro di Maratona (o di Ercole con la leontea), già proprietà del nobile olandese Joachim Rendorp, ora nella collezione Beverley, ad Alnwick Castle¹⁰.

Inoltre Antonio figura tra quegli abili incisori impiegati dal famoso e discusso barone Philipp von Stosch (1691-1757)¹¹, una delle massime autorità sulle gemme, mecenate, detentore di una eccezionale collezione di cammei, intagli, repliche vitree e calchi.

Tra le accuse, le "calunnie", peraltro attendibili, riguardo alla responsabilità di Stosch



Fig. 2. Intaglio di Antonio Pichler con Mercurio stante, di fronte, copia dell'intaglio di Dioscuride. Calco. Da G. TASSINARI, *Antonio Pichler e gli incisori di pietre dure a Napoli: ipotesi e suggestioni*, "Napoli nobilissima", p. 35, fig. 7.

nella produzione di gemme "false": gli incisori della sua cerchia avrebbero firmato con nomi di artefici antichi gemme da loro eseguite o già esistenti.

Nella gran quantità di intagli realizzati da Antonio, ve ne è uno, in corniola, firmato ΠΙΧΛΕΡ ΕΠΟ, con Mercurio stante, di fronte, copia del celebre intaglio di Dioscuride¹² (fig. 2). Ma, come già premesso, Antonio non è l'autore dell'intaglio riprodotto dalla pasta vitrea di Aquileia.

LA PASTA VITREA E L'INTAGLIO DI *DIOSKURIDES*

L'ingresso della pasta vitrea (inv. n. 48295), conservata nei depositi del Museo archeologico nazionale di Aquileia, è registrato con data 24.04.1924, consegnata dal signor Angelo Folla, riguardo al quale non ci sono altre informazioni. Si è già analizzata la sua provenienza: la località Marignane¹³.

La bella pasta vitrea (cm 2,2 x 1,8) si presenta di colore giallo bruno con alcune scalfitture e bolle; i bordi sono un po' rovinati e consunti: significa che è stata parecchio in circolazione?

Brusin osserva che «la lavorazione era davvero egregia».

Riproduce Hermes / Mercurio stante, su una breve linea di terreno, di profilo, con il volto girato di fronte, un piede indietro rispetto all'altro, nudo con la clamide sulla spalla e sul petto, in una mano abbassata tiene il caduceo, con l'altra porta su un piatto una testa di ariete (fig. 1).

Nel suo testo basilare sulle gemme del Museo Nazionale di Aquileia, Gemma Sena Chiesa classifica la pasta vitrea tra le rappresentazioni di *Bonus Eventus*, notando che non è chiaro l'attributo della mano destra. La studiosa osserva: le proporzioni della pasta vitrea sono grandi e il modellato è morbido e accurato, pur in uno stato di conservazione non perfetto¹⁴.

In realtà Giovanni Pichler "copia" un famoso intaglio in corniola firmato ΔΙΟCΚΟΥΠΙΔΟΥ¹⁵, della raccolta costituita da Henry Howard (1694-1758), quarto conte di Carlisle, *connoisseur*, collezionista, membro del Parlamento. Egli visitò più volte l'Italia, visse a lungo a Roma, coltivando ottime rela-

zioni, che lo aiutarono ad ottenere esemplari famosi e a formare la sua collezione di gemme classiche e post-classiche, di eccelsa qualità. Un personaggio chiave della cultura veneziana e cosmopolita come Anton Maria Zanetti il Vecchio affermava che solo il re di Francia aveva una dattiloteca uguale a Carlisle¹⁶.

La storia dell'intaglio di *Dioskurides* è in parte ricostruibile e vede come protagonisti Roma e Francesco de Ficoroni, antiquario, erudito, archeologo, collezionista ed esperto di glittica, autore di importanti testi sull'argomento, cicerone per i colti visitatori stranieri, per i quali agiva anche come consulente e consigliere intermediario dei loro preziosi acquisti. Dunque tra le lettere indirizzate a Lord Carlisle da Ficoroni, in cui egli mostra tutto il suo interesse nell'assicurare gemme al suo cliente, illustrando possibili strategie per ottenerle dalla nobiltà romana, ve ne è una che riguarda il nostro intaglio (Roma, 3 luglio 1745)¹⁷. Un'aristocratica romana – che Ficoroni definisce “Principessa” e non può nominare; lei glielo ha proibito – si reca da Ficoroni perché lui le procuri rubini, diamanti, cammei antichi e moderni per esser montati in collane e braccialetti. La nobile offre un intaglio con il nome di *Dioskurides* in minutissime lettere. Ficoroni lo descrive correttamente, specifica la pietra, loda il fine lavoro (pare una statua greca): è l'intaglio più eccellente che abbia mai visto. Acclude un'impronta in ceralacca ma non è venuta bene; si spiace di non aver potuto prenderne una di zolfo o gesso, ma la nobile non lo permette poiché non vuole che nessuno, tranne Ficoroni, lo sappia. Tuttavia anche da questo calco non buono, Lord Carlisle può osservare il disegno e la gran maestria. Se Lord Carlisle vuole, Ficoroni acquisterà l'intaglio. In un'altra lettera (Roma, 10 luglio 1745) Ficoroni ritorna sull'impronta non venuta bene, e sulla bellezza dell'intaglio; aggiunge che *Dioskurides* viveva al tempo di Augusto e che la pietra è un'agata sarda chiara trasparente, sottile così che non osa prendere un calco in zolfo; ha faticato per averlo dalla dama, anonima. Infine in una missiva (Roma, 30 aprile 1746) Ficoroni comunica di aver inviato la gemma, raccomandata in scatoletta sigillata, a Lord Carlisle, che da gran intenditore troverà che vale di più di quanto pagata da Ficoroni; ma faccia silenzio.

La gran parte delle gemme Carlisle fu venduta da George James Howard, nono conte di Carlisle, al British Museum; sembra che l'intaglio in esame non sia più rintracciabile¹⁸. La sua antichità è stata messa in dubbio da autori¹⁹ come Dalton, che lo ascrive agli inizi del XVIII secolo, cita altri pezzi firmati ΔΙΟΚΚΟΥΠΙΔΟΥ, datandoli talvolta al XVIII secolo²⁰. Invece accettano l'autenticità di intaglio e firma altri studiosi, quali Furtwängler²¹, e la Vollenweider, che lo ascrive probabilmente alla fase tarda (fine del I secolo a.C.) di *Dioskurides*, il famoso incisore che lavorò per la *gens Iulia*²².

Particolare attenzione vi dedica Jean-Marc Moret nell'ambito della sua tesi sul problema dei falsi – o pretesi falsi – nella glittica, indicando tutte le opportunità mancate che avrebbero dovuto consentire agli archeologi di riconoscerne l'autenticità. Convinto assertore della riabilitazione dell'intaglio di *Dioskurides*, Moret afferma che egli riproduce un'opera della fine del V secolo a.C., un tipo scultoreo però non attestato altrove²³.

GIOVANNI PICHLER

Stupisce che Brusin menzioni Antonio e non suo figlio, ben più noto: Giovanni, più precisamente Giovanni Antonio (Napoli, 1 gennaio 1734 - Roma, 25 gennaio 1791)²⁴, senza dubbio l'incisore più celebre della seconda metà del XVIII secolo. E tanto dominava come modello, garanzia di successo, a Roma e non solo, che alcuni incisori apponevano il nome dell'artista sulle loro opere per venderle.

Celere nell'incidere, versatile, abile restauratore di intagli e cammei, esperto nel giudicare l'antichità di una gemma, il Pichler godeva di una reputazione indiscussa. Il suo repertorio è vasto: riproduzioni di opere d'arte e affreschi scoperti nella zona vesuviana (rispondendo così alla richiesta dei viaggiatori del *Grand Tour* che riportavano in patria le gemme con queste raffigurazioni, quali preziosi e colti *souvenir*), ritratti (regnanti, papi, ecclesiastici, nobili, viaggiatori, personaggi “stimabili”), soggetti di sua invenzione (un orgoglio: le composizioni inventate sono ben poche nella produzione di un incisore), figure del mondo classico, copie e rielabora-

zioni di famose gemme antiche, campo dove si colloca l'intaglio in esame.

Ammiratissimo lo stile di Giovanni, contraddistinto da composizione armonica, incisione poco profonda, esattezza del disegno, cura estrema dei dettagli, abilità nel rappresentare le fisionomie, migliorandole, e nel ridurre statue e monumenti nelle dimensioni della gemma, senza alterarne la bellezza.

L'assiduo studio dell'antico da parte del Pichler, la "gara" con tale modello, la sua maestria di imitare perfettamente le pietre incise classiche, ne fanno un protagonista di quello scenario su appena delineato di imitazioni, copie, falsificazioni di gemme, per fini artistici e/o commerciali. Per dimostrare la sua capacità di incidere nel modo antico, per ambizione, compiacimento, rivalsa professionale, burla, beffa, per punire i presuntuosi e gli ostili, per i lauti guadagni del produrre "falsi", Giovanni fece passare per antichi alcuni dei suoi lavori.

Quanto all'intaglio documentato dalla pasta vitrea in esame non c'è alcun dubbio sulla paternità: Pichler lo firma, sostituisce il proprio nome a quello dell'incisore. La scelta di replicare un intaglio, magnifico e ammirato, di un incisore celebre come *Dioskurides*, non poteva che soddisfare perfettamente le aspettative dell'acquirente.

Purtroppo non possiamo apprezzare pienamente la bellezza dell'intaglio del Pichler, disperso. Però non sappiamo poco di quest'opera e del contesto in cui si colloca.

IL SOGGIORNO DEL PICHLER A MILANO

Deciso a trasferirsi con la sua famiglia da Roma a Londra, il Pichler nel 1774-1775 intraprese un viaggio, facendo una serie di tappe, e convinto che la moglie avrebbe accettato di attraversare il mare. Invece tornarono tutti a Roma nell'ottobre del 1775. A Milano si fermarono almeno otto mesi: da metà ottobre 1774 a metà maggio 1775. Determinante, per procurare numerose e rilevanti commissioni a Giovanni, il ruolo esercitato da una delle figure più prestigiose e potenti della sua epoca: il conte (poi principe) Alberico XII Barbiano di Belgiojoso d'Este (1725-1813)²⁵. Mecenate illuminato, ricco, raffinato, colto, Alberico godeva di una posizione particolarmente eleva-

ta e influente a corte e nella società milanese, insieme alla moglie, Anna Ricciarda d'Este.

Grazie al carteggio (dal 21 novembre 1772 al 6 marzo 1782) tra il Pichler, il Belgiojoso e padre Giuseppe Du Fey, incisore di pietre attivo per il nobile e amico del Pichler, disponiamo di una cospicua serie di riferimenti riguardo alla multiforme attività dell'incisore per la famiglia Belgiojoso e la nobiltà milanese, nonché alla sua fisionomia di artista e di uomo²⁶. Beneficiando del potere e delle raccomandazioni del Belgiojoso, che tanto stimava l'incisore, Giovanni eseguì ritratti della famiglia Belgiojoso, dell'aristocrazia milanese e lombarda, dei personaggi che gravitavano nell'orbita del conte.

Le lettere consentono inoltre di documentare la provenienza delle tre cassette di legno, chiuse da un coperchio, contenenti 127 impronte di zolfo rosso, incollate in file orizzontali, con accluse le relative brevi spiegazioni del soggetto di ogni calco, la pietra, la sua fonte, e spesso l'acquirente²⁷. Le etichette delle cassette specificano che le impronte sono tratte da pietre incise dal 1766 al 1771 (prima cassetta), dal 1772 al 1776 (seconda cassetta), mentre il *terminus post quem non* della terza, incompleta, è il febbraio 1782. Si tratta di una selezione attuata dallo stesso incisore dei suoi lavori, e destinata al Belgiojoso, che offre un bel saggio esemplificativo delle opere del Pichler e ne attesta l'alta qualità. Molteplici sono le peculiarità di questa collezione, conservata al Gabinetto Numismatico e Medagliere delle Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano, tra cui la possibilità, pressoché unica, sia di specificare l'identità degli acquirenti delle opere, sia di ancorarle ad una determinata cronologia. Pertanto tale raccolta costituisce la base di riferimento per tutte le informazioni relative al nostro intaglio.

L'INTAGLIO DEL PICHLER E IL SUO ACQUIRENTE

Nella prima cassetta milanese, al n. 43, è collocato il calco ovale (cm 2,2 x 1,8), in uno stato di conservazione abbastanza buono, dell'intaglio in calcedonio, firmato ΠΙΧΛΕΡ in verticale nel campo a sinistra (nell'impronta). Questa la spiegazione del Pichler:



Fig. 3. Intaglio di Giovanni Pichler con Hermes / Mercurio stante, di profilo, nudo con la clamide, in una mano abbassata tiene il caduceo, con l'altra porta su un piatto una testa di ariete. Calco. Milano, Gabinetto Numismatico e Medagliere delle Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco. © Comune di Milano, tutti i diritti riservati. Foto cortesia del Museo.



Fig. 4. Intaglio di Giovanni Pichler con una figura femminile seduta con le mani raccolte in grembo e le gambe distese. Calco. Milano, Gabinetto Numismatico e Medagliere delle Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco. © Comune di Milano, tutti i diritti riservati. Foto cortesia del Museo.

«MERCURIO; Figura copiata da un famoso Intaglio di Dioscoride, incisa in Calcidonia, per Mons. Symonds Inglese»²⁸ (fig. 3).

L'intaglio, ascrivibile tra il 1766 e il 1771, disperso, rimane documentato solo da calchi e paste vitree.

Possiamo delineare la figura dell'acquirente di questo intaglio: John Symonds (1730-1807)²⁹. Agronomo, scrittore, avvocato, professore di storia moderna a Cambridge per più di trent'anni (1771-1807), membro della Society of Dilettanti (nel 1787), Symonds nel 1765 partì per il suo lungo viaggio in Italia. Vi rimase dal 1765 al 1771, probabilmente senza interruzioni, sebbene non si ricostruiscano con esattezza i movimenti e poco sia noto, nonostante varie sue lettere, sul suo itinerario, percorso in gran parte a dorso di cavallo. Stette molto a Roma, Venezia, Pisa; a Firenze ebbe udienza con il granduca e venne eletto all'Accademia del Disegno.

Studiare l'agricoltura italiana: questo il motivo principale del viaggio e della lunga permanenza di Symonds nella penisola. Egli dimostra grande dimestichezza con i problemi della storia italiana e l'uso delle fonti italiane; i suoi saggi sul tema, caratterizzati da scrupolosa

indagine, risultano tra i migliori scritti del periodo. La dimenticanza del nome di Symonds va messa in relazione con la volontà di passare inosservato e la celebrità di Arthur Young, amico e stretto collaboratore.

Pur coltivando interessi non solo artistici, Symonds compra o commissiona ben due intagli del Pichler, con due famose immagini dell'antichità.

Difatti egli acquista un altro intaglio in corniola, firmato, databile tra il 1766 e il 1771, la cui attuale ubicazione è ignota, che rappresenta una figura femminile, vestita con chitone e *himation*, seduta su un *klismòs*, con le mani raccolte in grembo e le gambe distese³⁰ (fig. 4). È riprodotta la statua di marmo nota come "Agrippina", per alcuni studiosi Agrippina Maggiore, per altri Agrippina Minore, per altri ancora nessuna delle due. Si tratta di una variante, di età adrianea-antonina, di un tipo attestato in molteplici repliche, che ha come prototipo un'Afrodite seduta del terzo venticinquennio del V secolo a.C. Conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, della collezione Farnese, suscitava grande entusiasmo; pertanto circolavano riduzioni in bronzo e nei *biscuit*.

Non è fuori di luogo accennare che Symonds figura tra i personaggi chiave del *tour* compiuto in Italia nel 1768-1771 da John Stuart (1713-1792)³¹, terzo conte di Bute, insignito di svariati titoli e cariche, influente statista, primo ministro, uomo di ampi interessi, prestigioso collezionista e mecenate, *leader* nel promuovere la vita intellettuale e artistica, *tutor* e mentore del re Giorgio III. Il conte di Bute, viaggiando con il figlio Charles e un piccolo gruppo, evitando di far notizia, a Roma impiegò come cicerone James Byres, poi agente del nobile per eseguire le sue commissioni, e visitò i monumenti con Symonds, compagno congeniale con cui andò a Napoli.

Il nobile acquistò in Italia numerose opere e lasciò l'incarico a Byres di spedirne altre; per ciò che riguarda le gemme, *set* di calchi in zolfo, cammei in conchiglia e l'«*Agripina & Gypsy by Pichler*». Non si può specificare se vi sia un legame e quale tra le due Agrippine eseguite da Giovanni, una per il terzo conte di Bute e l'altra per Symonds.

Quanto al cammeo del Pichler con la Zingara, assai probabilmente una statua polimaterica, della collezione Borghese ora al Louvre, molto ammirata, generalmente riconosciuta come moderna, riveste grande valore, come ricordo suggestivo e "talismano". Infatti Charles, il figlio del conte che lo accompagnò nel *tour* in Italia, intraprese una brillante e premiata carriera militare. Prima della partenza per la guerra contro le colonie americane ribelli, ricevette una lettera dal padre: invocando l'Onnipotente di vegliare su di lui e riportarlo sano e salvo, allegava la Zingara del Pichler, come illustre ricordo dei giorni passati insieme. Per inciso: Charles ritornò incolume.

LA PASTA VITREA DEL PICHLER E IL "PATRIMONIO" DI FAMIGLIA

La considerevole documentazione disponibile consente di ricostruire in modo più accu-

rato il quadro in cui si colloca la pasta vitrea di Aquileia.

I Pichler disponevano di un "patrimonio di bottega" cui attingere, un "eredità" tramandata per generazioni di impronte, matrici in vetro, paste vitree.

Sembra che Antonio abbia iniziato quella cospicua collezione di impronte delle migliori gemme antiche e moderne, divisa secondo epoche e stile, dagli Egizi e fino ai Pichler. Giovanni la organizzò e ampliò con altri eccellenti pezzi delle più rinomate raccolte; Luigi la aumentò ancora, aggiungendo 130 impronte dei propri lavori, e 200 di Giovanni³².

Testimonia questa collezione generale, straordinaria fonte di ispirazione, repertorio di soggetti e iconografie, una serie conservata in una collezione privata: 946 calchi incorniciati, di alta qualità, accompagnati da un fascicoletto manoscritto esplicativo, realizzata nel 1802 a Roma, nella bottega di Vittoria, una figlia di Giovanni, che gestiva una manifattura per la produzione di calchi (fig. 5).

L'impronta dell'intaglio di *Dioskurides* è collocata al n. 596, nella sezione *Opere coi nomi degli artefici*, con questa spiegazione: «Dioscoride. ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΑΔΟΥ = Mercurio * in Corniola». Il segno * significa intaglio. Dunque il Pichler aveva proprio "sottomano" il calco dell'intaglio che ha riprodotto (fig. 6).

Al fine di realizzare e vendere le serie di impronte delle proprie opere, Giovanni possedeva le indispensabili matrici di vetro, di ottima qualità, perché tratte – attraverso una serie di procedimenti – dagli intagli e cammei da lui incisi, garanzia di calchi belli, nitidi.

Probabilmente il Pichler sceglieva i calchi, predisponendo la serie e incaricava l'abile Bartolomeo di svolgere materialmente il lavoro³³. A Roma l'azienda dei Paoletti – Bartolomeo e il figlio Pietro – si impose come protagonista nella fabbricazione e commercio di calchi di intagli e cammei, raggiungendo una sorta di "monopolio" delle matrici di vetro, acquistandone anche dallo studio dei Pichler,

Fig. 5. Nelle foto alle pagine seguenti

Fascicoletto manoscritto esplicativo che accompagna la collezione generale della famiglia Pichler, di impronte di gemme antiche e moderne, divisa secondo epoche e stili, realizzata nella manifattura di Vittoria Pichler. Collezione privata. Foto cortesia del collezionista.

Le Impressioni dell' Opere descritte nel presente Catalogo, e
se ordinate per tempi, stile, e Nazioni si trovano vendi-
bili presso la Sig.^{ta} Maria Vittoria Pizzamiglio Pichler
figlia del fu Cavalier Giovanni Pichler, il quale n'è
stato il Collettore; come ancora possiede la medesima
una Sig.^{ta} Maria Vittoria la Serie dell' Impressioni
dell' Opere edite, e inedite del detto Giovanni
Cavalier Pichler. La medesima Sig.^{ta} Maria Vit-
toria Pizzamiglio abita sulla Piazzetta di S.
Giovannino per andare a S. Andrea delle

==== "Tratte al Num.^o 114" ====



== Maniera Egizica ==

- 1.^a Arpia * In Sardonica
- 2.^a Loto, Fiore Egiziano * in Calcedonia.
- 3.^a Sfinge, e Scimia, o sia Callitrice * in Piada.
- 4.^a Sparviero con Simboli Egiziani * in Agata bianca.
- 5.^a Arpia * in Piada.
- 6.^a Filosofo * in Agat onice.
- 7.^a Minotaurò * in Sardonica.
- 8.^a Geroglifici Egiziani.
- 9.^a Geroglifici Egiziani.
- 10.^a Cocodrillo con Pianta del Nilo intorno * in Corniola.
- 11.^a Cleopatra Regina d' Egitto * in Giacinto.
Guarnaceno = Nel Museo Boncompagni.
- 12.^a Busto d'una Donna * in Calcedonia bruciata.
- 13.^a Geroglifici Egiziani * in Corniola.
- 14.^a Idio * in Agat onice.
- 15.^a Capricorno * in Corniola.
- 16.^a Semiramide * in Corniola.
- 17.^a Capre Egizie * in Agat onice.
- 18.^a Donna sedente con Manubrio in mano, su cui un sparviero * in Agat onice.



Fig. 6. Visione generale del cassetto con l'impronta dell'intaglio di *Dioskurides* con Mercurio, nella collezione generale della famiglia Pichler, di impronte di gemme antiche e moderne, realizzata nella manifattura di Vittoria Pichler. Collezione privata. Foto cortesia del collezionista.

con i quali i rapporti erano amichevoli e professionali ³⁴.

Morto Giovanni (1791), l'inventario dei suoi beni, inedito, conservato nell'Archivio di Stato di Roma ³⁵, annovera molte scatole per riporre paste vitree e impronte, numerosi «cavi in pasta di cristallo» che raffigurano opere della collezione di impronte di famiglia, del padre Antonio, di Giovanni e di altri incisori.

Ma la pasta vitrea di Aquileia è stata preparata dal Pichler?

Essa si colloca in quella copiosa produzione di paste vitree, e del grande favore da esse goduto, nel XVIII secolo ³⁶. Perfezionati i metodi per realizzare le paste di vetro, spiegate nei testi in modo dettagliato e preciso tutte le operazioni da compiere (persino le precauzioni per prevenire gli accidenti frequenti), seguendo attentamente, chiunque poteva dedicarsi a fabbricare paste vitree. Proliferarono così i produttori: manifatture fiorenti (in Francia, Inghilterra, Germania, a Roma, a Venezia), professionisti, ricercatori, collezionisti, amatori, dilettanti, e ovviamente incisori. Tra questi ricordiamo solo il già citato Giuseppe Du Fey (1723-1778) ³⁷, attivo per il Belgiojoso. È probabile che le conoscenze scientifiche e umane del Du Fey siano da ascrivere alla permanenza per qualche anno a Roma. E tra le sue competenze: l'aver insegnato l'arte di fare paste in vetro al figlio del signor Sangiorgio, peraltro ignoto, che ci riesce molto bene ³⁸.

Al fine di imitare esattamente gli originali, le paste vitree dovevano essere molto belle, chiare, trasparenti, prive di bolle, e riprodurre i colori delle pietre. Ed è questo l'elogio ricorrente: le repliche vitree sono tanto perfette da poter esser scambiate appunto per originali. Tuttora esse a volte “ingannano” e non sono riconosciute come vetri.

Tale è la lode sempre ripetuta per le quasi 600 riproduzioni in pasta di vetro degli intagli e cammei del gabinetto imperiale di Vienna, dono dell'imperatore Francesco I per il papa Pio VII, ora nel Medagliere delle collezioni Vaticane. Difficile impresa, compiuta a Vienna (1819-1820) proprio da Luigi, fratello di Giovanni, con l'aiuto di Pietro Paoletti. Superati gli ostacoli per imitare i colori e la levigatura delle pietre, le paste di vetro riuscirono tanto perfette e somiglianti che si potevano confondere con gli originali. Ulteriore con-

ferma le analisi in laboratorio di tre campioni di questi esemplari: le formule usate sono pressoché perfette; i vetri sono adattissimi per fare stampi; l'abilità è tale che potrebbero esser prodotti oggi ³⁹.

Concludendo. Non si hanno certezze riguardo alla realizzazione della pasta vitrea di Aquileia da parte di Giovanni, magari con l'intervento di Bartolomeo Paoletti, ma non è un'ipotesi azzardata.

Un'altra supposizione assai verosimile: che questa pasta vitrea – come altre restituite dal suolo di Aquileia – provenga dalle vicine officine vetrarie di Venezia ⁴⁰. Infatti a Venezia, che tenne per secoli il primato nel campo vetrario, furono inventate tutte quelle paste vetrose per imitare e contraffare le pietre preziose. L'arte di fabbricare con il vetro pietre fittizie – legale – era così sviluppata e i surrogati vitrei talmente belli e riusciti che con severissime pene si proibiva di spacciarli per buoni. Vi sono solo prove indirette e indizi determinanti per la produzione di repliche vitree di gemme, a Venezia nel XVIII secolo. La scarsità di dati su tale fiorentina manifattura è imputabile anche al segreto che celava scoperte e procedimenti, a quel patrimonio di conoscenze e di privative strenuamente difese, di cui erano depositarie le dinastie vetrarie, a formule e ricette spesso tramandate solo oralmente.

Da notare infine che la pasta vitrea aquileiese e il calco milanese presentano le stesse misure – cm 2,2 x 1,8 – ciò che sembra denotare non vi siano stati molti passaggi con conseguente riduzione delle dimensioni.

ORIGINALI, CALCHI, PASTE VITREE

Rintracciare le pietre incise dal Pichler è purtroppo una ricerca assai difficoltosa e spesso vana. Anche un celebre incisore come lui non si sottrae a quella generale situazione che contraddistingue le opere degli incisori post-classici: è per lo più ignota la loro attuale collocazione. Pertanto, ne rimane testimonianza nelle indispensabili e insostituibili raccolte di calchi, corredate da spiegazioni, veicolo essenziale per la diffusione e la circolazione delle gemme. Questo, si è visto, è anche il caso dell'intaglio in esame: l'originale è disperso o almeno non se ne hanno notizie.

Il calco dell'intaglio figura prevalentemente nelle serie di impronte allestite dal Pichler. La prima è quella selezione delle sue opere di 200 impronte in gesso organizzate in base al soggetto in ordine alfabetico e accompagnate da un catalogo stampato con breve spiegazione: *Catalogo d'impronti cavati da gemme incise dal Cavaliere Giovanni Pichler Incisore di Sua Maestà Cesarea Giuseppe II. 1790*; il calco in questione è il n. 121. Così compare nella serie di impronte del Pichler, come la collezione Trube a Kiel⁴¹. È presente nella raccolta di calchi dei Tassie (Raspe la giudica una copia molto bella)⁴² e in quella ottocentesca realizzata a Roma da Tommaso Cades, ma non nella più conosciuta, conservata all'Istituto Archeologico Germanico a Roma, bensì nella collezione al Gabinetto Numismatico e Medagliere di Milano, pressoché inedita (cassetta 46, n. 288). Non poteva

mancare ovviamente la matrice vitrea Paoletti, custodita al Museo di Roma, a Roma⁴³.

A fronte dell'elevato numero di calchi delle opere del Pichler, sono relativamente poche, almeno allo stato attuale della ricerca, le paste vitree, come del resto quelle degli altri incisori del periodo⁴⁴.

Vediamo brevemente i principali fattori che determinano o concorrono a determinare tale situazione.

Uno dei problemi più intricati e complicati (e spesso non risolvibili) consiste nel distinguere le riproduzioni in vetro antiche di gemme da quelle moderne di gemme antiche o di incisori post-classici fedelmente imitanti l'antico⁴⁵. Infatti la tecnica di fabbricazione delle repliche vitree antiche e moderne è sostanzialmente la stessa; la serialità della produzione crea legami tra pietre originali, matrici, repliche vitree, calchi, "copie" recenti;



Fig. 7. Cammeo di Giovanni Pichler con Euridice morsa dal serpente. Pasta vitrea. Collezione privata. Da P. VITELLOZZI, *Catalogo*, in P. VITELLOZZI, con contributi di A. D'OTTONE RAMBACH, G. TASSINARI, P. VENTURELLI, *Tesori di una collezione privata. Intagli, cammei, gioielli*, objets de vertu, p. 328, n. 271.



Fig. 8. Intaglio di Giovanni Pichler con la musa Urania che siede pensosa, tenendo un globo appoggiato sul ginocchio. Pasta vitrea. Collezione privata. Da P. VITELLOZZI, *Catalogo*, in P. VITELLOZZI, con contributi di A. D'OTTONE RAMBACH, G. TASSINARI, P. VENTURELLI, *Tesori di una collezione privata. Intagli, cammei, gioielli*, objets de vertu, p. 331, n. 277.



Fig. 9. Intaglio di Giovanni Pichler con una danzatrice gradiente, da un dipinto antico. Inserita in una spilla d'oro per cravatta. Pasta vitrea. Collezione privata. Da P. VITELLOZZI, *Catalogo*, in P. VITELLOZZI, con contributi di A. D'OTTONE RAMBACH, G. TASSINARI, P. VENTURELLI, *Tesori di una collezione privata. Intagli, cammei, gioielli, objets de vertu*, p. 337, n. 286.



Fig. 10. Intaglio di Giovanni Pichler con Minerva Medica che sorregge una patera con la quale abbevera un serpente che le si avvolge lungo il corpo. Pasta vitrea. Collezione privata. Da P. VITELLOZZI, *Catalogo*, in P. VITELLOZZI, con contributi di A. D'OTTONE RAMBACH, G. TASSINARI, P. VENTURELLI, *Tesori di una collezione privata. Intagli, cammei, gioielli, objets de vertu*, p. 325, n. 266.



Fig. 11. Intaglio di Giovanni Pichler con un amorino che cavalca Pegaso pronto a spiccare il volo. Pasta vitrea. Collezione privata. Da P. VITELLOZZI, *Catalogo*, in P. VITELLOZZI, con contributi di A. D'OTTONE RAMBACH, G. TASSINARI, P. VENTURELLI, *Tesori di una collezione privata. Intagli, cammei, gioielli, objets de vertu*, p. 327, n. 270.



Fig. 12. Cameo di Giovanni Pichler con una figura maschile stante di profilo, con mantello. Archivio Fotografico Civici Musei di Brescia.



Fig. 13. Intaglio di Giovanni Pichler con Ebe seduta che versa da una brocca e porge una coppa all'aquila in atto di bere, dal quadro di Gavin Hamilton. Pasta vitrea. Archivio Fotografico Civici Musei di Brescia.



Fig. 14. Intaglio di Giovanni Pichler con testa di Alessandro Magno con corna di ariete di Zeus Ammone. Pasta vitrea. Archivio Fotografico Civici Musei di Brescia.



Fig. 15. Intaglio di Giovanni Pichler con Ermafrodito nudo, disteso sopra un materasso, copiato da un marmo della raccolta Borghese, a Roma. Pasta vitrea. Archivio Fotografico Civici Musei di Brescia.



Fig. 16. Cameo di Giovanni Pichler con il busto del dio Luna, con berretto frigio e crescente lunare. Matrice vitrea. Archivio Fotografico Civici Musei di Brescia.



Fig. 17. Intaglio di Luigi Pichler con Napoleone Bonaparte come Marte pacificatore, dalla statua in marmo di Antonio Canova. Pasta vitrea. Archivio Fotografico Civici Musei di Brescia.

spesso non è facile discernere gli esemplari vitrei di alto livello da quelli in pietra.

Brusin riconosce una replica vitrea, probabilmente per le bolle e la superficie un po' consunta; anche il colore non si addice ad una pietra. Però non individua la sua modernità; in effetti l'intaglio non si distinguerebbe dall'originale antico se il Pichler non lo avesse firmato, ma in lettere così minute da non esser quasi leggibili. Brusin è ben giustificato.

Partendo dall'assunto che nelle dattiloteche, specie sette-ottocentesche, confluivano ed erano mescolati esemplari antichi e moderni, in pietra e in vetro, si constata che le pubblicazioni non rispecchiano assolutamente l'ingente entità di paste vitree nel XVIII secolo, che inondarono il mercato. Ciò precisato, quando si è proceduto, con tutta la cautela necessaria, ad enucleare le paste vitree, esse risultano numerose. Ne consegue che dovrebbero esser tante anche le paste vitree dei lavori di incisori conosciuti. Invece (pur tenendo presente che poco è edito), non sono molte e pertanto nemmeno quelle degli esemplari di Giovanni Pichler. Se

ne trovano per lo più sul mercato antiquario e in raccolte private (figg. 7-11).

Merita un cenno una delle eccezioni: la serie di paste vitree di opere dei Pichler, nella cospicua collezione di cammei, intagli e repliche vitree conservata ai Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia. Rimandando alla visione complessiva della raccolta ⁴⁶, diamo solo qualche indicazione funzionale al nostro studio. Dei Pichler sono presenti un cammeo di Giovanni (fig. 12), due intagli (forse tre) di Luigi, e le paste vitree che costituiscono la percentuale più consistente delle repliche vitree della raccolta: documentano opere di Giovanni nettamente prevalenti, e di Luigi. È del tutto inconsueta tale proporzione: esclusa ovviamente la raccolta Paoletti, non è nota una percentuale analoga in altre dattiloteche italiane. Le paste vitree dei Pichler sono belle, con poche microbolle, o del tutto prive; in genere non appaiono deteriorate dal tempo o tratte da matrici stanche (figg. 13-17).

Un nucleo di una trentina di gemme della raccolta dei Musei di Brescia proviene dal

legato del conte Paolo Tosio (1775-1842); ignoriamo le sue modalità di acquisto. Vari indizi suggeriscono una formazione locale della sua dattilotecca, spiccatamente lombarda, o meglio “milanese”. Nella totale assenza di notizie riguardo a questo nucleo pichleriano, si è avanzata l’ipotesi che non si tratti solo di una singolare coincidenza, ma che vada messa in relazione con la presenza a Milano di alcuni membri della famiglia Pichler. Infatti, al di là del carteggio Pichler-Belgiojoso, e della collezione del Gabinetto Numismatico, a Milano si stabilirono due figli di Giovanni: la bella Teresa (1769-1834), con il marito Vincenzo Monti ⁴⁷, e Giacomo (1778-1815) ⁴⁸, incisore, attratto dal fervido clima culturale e artistico, dall’opportunità di rilevanti incarichi, dall’appoggio della sorella e del cognato, e forse anche dalla moglie, milanese.

Nelle sue lettere alla sorella Teresa, la già citata Vittoria scrive che le manderà una collezione di impronte delle gemme del padre, perché il ricavato della vendita vada ai nipoti, figli di Giacomo, rimasti orfani, che a loro volta dovrebbero imparare da Teresa la maniera di fare le impronte. Infine sembra che Vittoria, Teresa e Giacomo abbiano un duplicato di quella collezione “generale”, di famiglia, di impronte di gemme antiche e moderne.

Perciò è un’ipotesi plausibile ricondurre gemme e paste vitree pichleriane a Brescia ad un acquisto a Milano dai Pichler.

Comunque, in tale ricco fondo di paste vitree di opere di Giovanni non è documentato l’esemplare di Aquileia. E nemmeno ho rintracciato altre attestazioni né nell’edito né sul mercato antiquario né nelle collezioni private a me note. Dunque, almeno in base ai dati attuali, è l’unica testimonianza.

L’IMPATTO DELL’INTAGLIO DI *DIOSKURIDES* TRA GLI INCISORI

Nonostante la fama, questo intaglio di *Dioskurides* replicato dal Pichler non risulta uno dei più copiati dagli incisori post-classici.

Particolare attenzione gli dedica il celebre e versatile tedesco Lorenz Natter (Biberach-an-der-Riss, 1705 - San Pietroburgo, 1763) ⁴⁹, incisore, gioielliere, medaglista, *amateur* e *connoisseur*, collezionista di gemme, interme-

diario per i suoi *patrons*, attivo per anni in Italia (Venezia, Roma, Firenze) e in vari stati europei (Inghilterra, Danimarca, Paesi Bassi, Svezia, Russia). A Firenze (1732-1735), Natter entrò nella cerchia dello Stosch, per il quale eseguì ritratti e soprattutto copie di gemme antiche, conservate nella collezione del barone.

Anche seguendo i consigli dello Stosch – specializzarsi nella imitazione di gemme antiche, altamente redditizia – Natter si segnalò per la sua abilità di realizzare copie e repliche di assai note gemme antiche, tanto che non si riesce a ben definire il *corpus* dei suoi lavori. Egli firmava NATTEP, NATTHP ΕΠΟΙΕΙ, ΥΔΡΟC o ΥΔΡΟΥ, cioè la traduzione greca del suo nome tedesco; ma anche con nomi di incisori antichi.

Rudolf Erich Raspe, antiquario, scrittore, curatore e catalogatore di grandi collezioni, come quella eccezionale di migliaia di calchi degli inglesi Tassie, famosi riproduttori di gemme, esperto di quel clima di truffe, trattando delle false firme antiche sulle gemme, sottolinea ⁵⁰ che Natter condanna chi spaccia per antiche gemme che non lo sono, ma non specifica quali gemme ha firmato con nomi greci, agendo per conto dei suoi committenti. Raspe conclude: è lecito sospettare che Natter sia coinvolto nell’impostura.

Ovviamente Natter si difende dalle accuse, ammette di incidere copie moderne di pietre antiche, ma non ne ha mai venduta una come antica.

Senza dubbio le critiche di Raspe (e altri) non sono ingiustificate: Natter conosce benissimo i “trucchi”, le attività illecite ammantate da segretezza, e vi partecipa.

Egli è il primo a pubblicare l’incisione dell’intaglio di *Dioskurides*, nel suo *Trattato sul metodo di incidere le pietre* (1754) ⁵¹, testo per noi utilissimo, illustrato con tavole, dove vengono analizzati anche gli aspetti tecnici e i procedimenti dell’arte (fig. 18). Merita soffermarci sull’esame e il commento di Natter dell’intaglio in questione: da esperto del mestiere, ci offre anche indicazioni tecniche, evidentemente frutto di una visione diretta; e noi non disponiamo dell’originale. Egli specifica che la pietra – una corniola pallida, dalla superficie piana – appartiene a Lord Carlisle: Mercurio porta la testa di un ariete in un piatto, con accanto il nome ΔΙΟΚΚΟΥΡΙΑΔΟΥ.



Fig. 18. Intaglio firmato ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΟΥ con Hermes / Mercurio stante, di profilo, nudo con la clamide, in una mano abbassata tiene il caduceo, con l'altra porta su un piatto una testa di ariete. Tavola. Da *A Treatise on the Ancient Method of Engraving on Precious Stones Compared to the Modern: Illustrated with Copper-Plates by Laurentius Natter, Engraver in Gems*, tav. XXVIII.

L'incisione è poco profonda, in linea con il Diomede che ruba il Palladio, sempre di *Dioskurides*. La posizione di questo Mercurio è molto "sciolta" («*very easy*»); il drappeggio estremamente delicato e rifinito con molta cura ed esattezza allo stesso modo dell'intera figura; ciò che è raro, specialmente quando la figura principale è nuda. Del resto questo panneggio o mantello, sebbene minimo, serve comunque molto per rendere l'intero contorno del corpo più fine e nitido. Dioscoride incise anche figure molto profonde, come la testa di Mecenate e Perseo davanti a uno scudo, entrambi pubblicati dal barone Stosch. Le altre gemme che portano il suo nome sono generalmente "bassi bassorilievi", sempre eseguiti con la massima abilità. Questo Mercurio mostra che Dioscoride è stato attento a non appesantire il suo lavoro attraverso posture singolari in pietre convesse. Esso appunto non sarebbe stato adatto ad essere inciso in una pietra molto convessa, perché

il corpo e le braccia sarebbero "sprofondati" («*must have been sunk too far*»), per posizionare la testa in linea con il corpo; il panneggio sarebbe stato molto forte («*strong*») o diverso, e di conseguenza il tutto sarebbe diventato troppo sgraziato e pesante. Perciò sembra che la scelta della superficie della pietra dovrebbe essere regolata sulla figura che ci si propone di incidere; e dipende dal genio dell'artista.

Può non essere del tutto chiaro quante copie Natter ha effettivamente inciso dell'intaglio di *Dioskurides* con Mercurio.

Infatti un intaglio, la cui attuale ubicazione è ignota, viene datato dalla Nau prima del 1755 e identificato con un calco presente nella collezione Tassie, calco definito come una copia molto bella, in una corniola ⁵².

Un altro intaglio in corniola, con leggere variazioni, firmato L.N., ascritto dal 1756 (?), disperso, è testimoniato da un'impronta in ceralacca, al Museum Meermann-Westreenianum, L'Aja ⁵³.

Un intaglio in diaspro, non firmato, viene riconosciuto di Natter per lo stile, conservato all'Aja, al Gabinetto Numismatico ⁵⁴.

Inusuale il lungo commento del Raspe su un calco nella raccolta Tassie di un intaglio in corniola, firmato ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΟΥ, elogiato come una copia superba, lievemente differente dall'originale. Raspe afferma di non errare se lo si considera come uno di quei lavori di Natter riguardo a cui l'incisore dichiarava nel suo *Trattato* di non vergognarsi di ammettere di continuare a fare copie con iscrizioni e nomi di incisori in greco, su commissione, ma sfidava a provare che li avesse venduti come antichi ⁵⁵.

Raspe nutre dubbi anche sull'intaglio di *Dioskurides* nella collezione Carlisle; riconosce l'eccellente commento di Natter nel suo *Trattato* e osserva che l'incisore lo copiò con tale successo, che si può anche sospettare sia un lavoro dello stesso Natter ⁵⁶.

Invero, si è visto che l'antichità dell'intaglio di *Dioskurides* è *sub iudice*.

L'unico incisore identificabile, oltre a Natter e Pichler, che riproduce questo intaglio di *Dioskurides* è Philipp Hirsch. Egli condivide una sorte comune con vari altri incisori post-classici abili, alla loro epoca rinomati, con un'attività feconda, testimoniata da gemme e prestigiosi committenti; ma in seguito ignora-

ti, non riconosciuti, assenti nelle fonti coeve e nella letteratura specifica.

Così un esperto studioso di glittica come Hermann Rollett, autore dell'unico catalogo "completo" delle opere di tre Pichler – Antonio, Giovanni e Luigi –⁵⁷, nel suo fondamentale saggio sulla glittica⁵⁸ non cita assolutamente gli Hirsch, dinastia di incisori, pur tedeschi. Rollett ne scrive in un testo dedicato alle immagini di Goethe, a proposito di un intaglio con il busto di profilo dell'illustre, inciso appunto da Philipp Hirsch⁵⁹. Si tratta di un intaglio in ametista ottagonale (altezza 2 cm, larghezza 1,6 cm), firmato sul taglio del busto P.H.F., datato intorno al 1820, eseguito in modo molto abile, presumibilmente dal vivo. Il rinomato Hirsch dal 1813 viveva a Stoccarda come «königl. Württembergischer Hof-Steingraveur». Un'impronta in ceralacca dell'intaglio è posta in una scatola di legno con la seguente etichetta: Goethe in ametista inciso da Ph. Hirsch, «königl. württemb. Hof-Graveur in Stuttgart», acquistato dall'associazione artistica. E nella nota corrispondente, Rollett spiega che fino ad ora non si sapeva nulla di preciso sulla proprietà di questa bellissima gemma di Goethe. Il principe Hohenlohe da Kupferzell (8 aprile 1878) scriveva della presente opera con un messaggio estremamente amichevole; aveva già contattato il figlio del defunto autore – Leopold possiamo aggiungere –, anch'egli abilissimo incisore, residente a Parigi, per scoprire dov'era l'originale. Il nobile mostrava il massimo interesse per la questione e concludeva che gemme incise da Ph. Hirsch erano in possesso del re del Württemberg o del granduca del Baden o del principe di Fürstenberg a Donaueschingen. Rollett spiega che le gemme citate sono la testa di Schiller e l'Arianna di Dannecker⁶⁰.

Altre notizie si rintracciano non nei testi di glittica⁶¹. Philipp Hirsch (Stralsund, 18 agosto 1784 - 5 ottobre 1865), che aveva acquisito l'arte di incidere da suo padre Simon, fu nominato incisore reale alla corte del Württemberg a Stoccarda; anche il figlio Leopold (nato nel 1826) era incisore. Philipp eseguì prevalentemente teste, come quelle del re e del principe ereditario del Württemberg, del granduca del Baden, oltre ai già visti Schiller e Goethe.

Nel sito <museum-digital:baden-württemberg> sono visibili di Philipp un intaglio

con l'edificio del teatro nazionale di Monaco, un altro con una figura femminile, probabilmente una statua di *Salus*, e un cammeo a lui attribuito con il ritratto del duca Johann Friedrichs von Württemberg (1582-1628)⁶².

È sembrato opportuno soffermarsi a brevemente tratteggiare la figura di Hirsch non solo per inquadrare la sua replica – ricordiamo: l'unico originale rimasto – dell'intaglio di *Dioskurides*, ma anche per portare un contributo ad una migliore conoscenza dell'universo glittico disseminato di fulgide stelle "scomparse", dimenticate. E senza dubbio l'intaglio di Hirsch lo rivela valente artista, a conferma di quanto Rollett scrive (ma dell'immagine di Goethe abbiamo solo un disegno).

Inciso in una sarda bruno chiaro (2 cm x 1,6 cm), firmato HIRSCH in verticale nel campo a sinistra, è conservato a San Pietroburgo, all'Ermitage, dal 1972, acquistato da una donna, unica opera di Hirsch nel museo⁶³ (fig. 19a-b). È stato pubblicato (il calco, non l'originale) da Julia Kagan, descrivendo le opere di glittica acquisite al museo tra il 1950 e il 1999. La studiosa fornisce pietra, misure, lo attribuisce a Philipp Hirsch e al periodo 1820-1830; scrive di Hirsch che è un rappresentante della scuola glittica tedesca; il suo intaglio è un buon lavoro, ma una copia e ripete l'intaglio di Dioscuride⁶⁴. Se non abbiamo elementi per confermare o smentire tale datazione, parecchio più tarda delle gemme di Natter e di Pichler, possiamo invece non liquidarla come mera copia; si veda solo come sono chiare ed evidenti le lettere del nome, quasi l'incisore ci tenesse a mostrare che il lavoro è suo. Se l'alta qualità dell'intaglio di Hirsch è senza dubbio insita nel modello stesso copiato, comunque è superbo il rendimento del modellato, delle trasparenze del panneggio, del gioco di luci e ombre, della cura dei dettagli. Un'ultima considerazione. In base alle poche informazioni riguardo al repertorio dell'artista, questo intaglio appare un po' anomalo.

Testimoniano le difficoltà o impossibilità di isolare i fili dall'ingarbugliato intreccio di copie, repliche, imitazioni, falsificazioni, gli esemplari che riproducono questo intaglio di *Dioskurides*, come già rilevato a proposito degli intagli di Natter.

Un intaglio in corniola firmato ΔΙΟ-CKΟΥΡΙΑΔΟΥ, già nella collezione Marl-



Fig. 19a. Inv. I-12741. Intaglio di Philipp Hirsch con Hermes / Mercurio stante, di profilo, nudo con la clamide, in una mano abbassata tiene il caduceo, con l'altra porta su un piatto una testa di ariete. Originale. San Pietroburgo, Museo Statale dell'Ermitage. © Museo Statale dell'Ermitage. Foto di Alexander Koksharov. Foto cortesia del Museo.



Fig. 19b. Inv. I-12741. Intaglio di Philipp Hirsch con Hermes / Mercurio stante, di profilo, nudo con la clamide, in una mano abbassata tiene il caduceo, con l'altra porta su un piatto una testa di ariete. Calco. San Pietroburgo, Museo Statale dell'Ermitage. © Museo Statale dell'Ermitage. Foto di Oleg Yarosh. Foto cortesia del Museo.



Fig. 20. Intaglio con Hermes / Mercurio stante, di profilo, nudo con la clamide, in una mano abbassata tiene il caduceo, con l'altra porta su un piatto una testa di ariete. Firmato ΔΙΟΚΚΟΥΠΙΔΟΥ. Calco. Ubicazione ignota, già collezione Marlborough. Da J. BOARDMAN with D. SCARISBRICK, C. WAGNER, E. ZWIERLEIN-DIEHL, *The Marlborough Gems formerly at Blenheim Palace, Oxfordshire*, p. 179, n. 400.



Fig. 21. Hermes / Mercurio stante, di profilo, nudo con la clamide, in una mano abbassata tiene il caduceo, con l'altra porta su un piatto una testa di ariete. Pasta vitrea. Disegno nell'album della collezione Vimercati Sozzi. Milano, Museo Poldi Pezzoli. © Museo Poldi Pezzoli. Foto cortesia del Museo.



Fig. 22. Hermes / Mercurio stante, di profilo, nudo con la clamide, in una mano abbassata tiene il caduceo, con l'altra porta su un piatto una testa di ariete. Firmato ΔΙΟΚΚΟΥΡΙΑΔΟΥ. Ubicazione ignota. Calco nella raccolta Nissardi. Collezione privata Nissardi. Foto di Marco Giuman, su gentile concessione degli eredi Nissardi.



Fig. 23. Cammeo con Hermes / Mercurio stante, di profilo, nudo con la clamide, in una mano abbassata tiene il caduceo, con l'altra porta su un piatto una testa di ariete. Da A. MILIOTTI, *Description d'une Collection de pierres gravées qui se trouvent au Cabinet Imperial de St. Petersbourg*, p. 45.

borough, ora disperso, viene ascritto al XVIII secolo ⁶⁵ (fig. 20); sono ritenuti moderni altri pezzi non firmati, senza immagine ⁶⁶.

Di entrambe le versioni – con firma e senza – sono attestate repliche di vetro ⁶⁷ (fig. 21) e impronte ⁶⁸ (fig. 22).

È una leggera modifica del modello con qualche variante e semplificazione, come il mantello dietro le spalle più corto, il cammeo documentato dall'incisione nella tavola del testo del noto antiquario Alfonso Miliotti ⁶⁹ (fig. 23). Nel suo commento, Miliotti appella Mercurio protettore delle greggi. Spiega: la fonte antica, Pausania, riferisce che in Beozia c'era un tempio dedicato a Mercurio Crioforo, con una statua scolpita dal famoso Calamide, che portava sulle spalle un ariete. Sempre Pausania racconta di una statua di bronzo di Mercurio, a Corinto, seduto vicino a un ariete, rappresentato così perché si credeva il dio presiedesse all'accrescimento e conservazione delle greggi. Su questo cammeo di un lavoro perfetto, Mercurio tiene solo una testa di arie-

te su una patera e nell'altra mano il caduceo, attributi che gli convengono come divinità tutelare delle greggi.

È pressoché sicuro che non sia antico il cammeo della collezione Miliotti, dove del resto è alta la proporzione delle pietre moderne. Formata in anni di viaggi in Europa (principalmente a Napoli e in Sicilia) e soprattutto in seguito alle vendite di preziose raccolte a Parigi, la dattiloteca Miliotti dallo stesso fu portata a San Pietroburgo, dopo la rivoluzione francese, e acquistata da Caterina II, nel 1792 ⁷⁰.

AQUILEIA, CENTRO DELLA GLITTICA ANTICA: UNA PROSPETTIVA DIVERSA

Tanto più colpisce la presenza della pasta vitrea del Pichler, in quanto Aquileia, come noto, è uno dei più importanti centri di lavorazione e commercio di pietre preziose e gemme vitree, e l'unico sicuro della Cisalpina, almeno

dal I secolo a.C. alla fine del III secolo d.C.⁷¹. Ed infatti Brusin si stupisce: non sa dire come questa pasta vitrea sia finita nella campagna di Aquileia.

Molteplici le cause determinanti per lo sviluppo e la vitalità delle manifatture glittiche aquileiesi, quali la possibilità di un agevole approvvigionamento delle pietre preziose attraverso i commerci marittimi con l'Oriente, l'importazione per via terrestre dal Norico e da località alpine. Pietre incise e repliche vitree da Aquileia erano largamente esportate e si rinvennero in abbondanza ovunque: nei centri vicini, nelle collezioni, dalla Britannia alla Gallia, alla Pannonia e fin nel lontano Gandhara.

La supremazia glittica di Aquileia in epoca antica ha pesantemente condizionato la ricerca – mai intrapresa – su un'eventuale attività manifatturiera non antica.

Vediamo di collazionare alcuni dati per richiamare l'attenzione sul fenomeno della presenza di gemme non antiche a Aquileia e solo abbozzare il quadro di una circolazione, se non fabbricazione delle stesse.

Due necessarie ovvie premesse. Gemme e repliche vitree, piccole e preziose, facilmente trasportabili, viaggiano: vengono perdute, acquistate, donate, tramandate, tesaurizzate, reimpiegate; il sito di rinvenimento non è dirimente. Ne è ulteriore prova proprio la pasta vitrea rinvenuta alle Marignane.

Inoltre non sfugge certo il museo di Aquileia, come del resto già notato⁷², alle infiltrazioni di gemme non antiche nelle collezioni, giunte per lo più attraverso donazioni.

Qualche esemplificazione significativa.

Alcuni intagli custoditi al Museo archeologico nazionale di Aquileia⁷³, talvolta ritenuti tardoantichi, appartengono invece alla cosiddetta "officina dei lapislazzuli", una produzione anonima, copiosa, ascrivibile al XVI-XVII



Fig. 24. Intaglio con testa maschile di profilo. Produzione dei lapislazzuli del XVI-XVII secolo. Udine, Civici Musei e Gallerie di Storia e Arte. Da G. TASSINARI, *Alcune considerazioni sulla glittica post-antica: la cosiddetta «produzione dei lapislazzuli»*, "Rivista di Archeologia", 2010, tav. XLVII, h.



Fig. 25. Intaglio con busto maschile panneggiato di profilo. Produzione dei lapislazzuli del XVI-XVII secolo. Udine, Civici Musei e Gallerie di Storia e Arte. Da G. TASSINARI, *Alcune considerazioni sulla glittica post-antica: la cosiddetta «produzione dei lapislazzuli»*, "Rivista di Archeologia", 2010, tav. XLVIII, e.



Fig. 26. Intaglio con busto maschile panneggiato di profilo. Produzione dei lapislazzuli del XVI-XVII secolo. Udine, Civici Musei e Gallerie di Storia e Arte. Da G. TASSINARI, *Alcune considerazioni sulla glittica post-antica: la cosiddetta «produzione dei lapislazzuli»*, "Rivista di Archeologia", 2010, tav. XLVIII, h.

secolo ⁷⁴. E va sottolineato che vari fattori inducono ad ipotizzare ubicata a Venezia manifatture responsabili di questa produzione ⁷⁵.

Esemplari dell'officina dei lapislazzuli sono conservati nella raccolta dei Civici Musei e Gallerie di Storia e Arte di Udine ⁷⁶ (figg. 24-26), costituita da vari lasciti e donazioni, che purtroppo attualmente non si distinguono ⁷⁷. Pertanto è impossibile specificare la pertinenza ai diversi nuclei originari dei pezzi della produzione dei lapislazzuli, come delle centinaia di gemme post-classiche, quasi tutte inedite. Però la provenienza aquileiese è accertata per molte gemme delle raccolte donate al Museo di Udine sia dal conte udinese Francesco di Toppo (1797-1883), del quale sono noti scavi intrapresi nei suoi poderi ad Aquileia ⁷⁸, sia dagli eredi Torrelazzi (1893). Il laboratorio dei Torrelazzi primeggiava ad Udine nell'esecuzione di lavori di oreficeria, gioielleria e argenteria di

ogni tipo, specializzandosi nella montatura di pietre incise, antiche e non, nei monili. Tra i pezzi post-classici, spiccano un cristallo di rocca attribuito a Valerio Belli, e un cammeo di Giuseppe Cerbara (1770-1856) ⁷⁹. Quanto alle modalità di acquisizione delle gemme da parte dei Torrelazzi, giustamente Buora avverte: è stato spesso ripetuto che i contadini aquileiesi avrebbero a loro venduto le pietre trovate nei campi, ma non è escluso che esse provengano da collezioni a Udine, delle quali non rimane traccia ⁸⁰.

E proprio a proposito di intagli al Museo archeologico nazionale di Aquileia già ascritti all'epoca tardoromana, ma da ricondurre alla produzione dei lapislazzuli, Gemma Sena Chiesa si chiede come siano giunti nelle raccolte aquileiesi e non sa immaginare il percorso seguito ⁸¹.

Gian Domenico Bertoli (8 febbraio 1748) spediva ad Anton Francesco Gori le impronte in cera di Spagna di tre gemme trovate ad Aquileia ed acquistate da un canonico. La prima è un cristallo in cui «vi si scorge la SS. Trinità e la Madonna» ⁸². Propendo per un intaglio dei secoli XVI e XVII, quando il cristallo di rocca era ampiamente utilizzato, piuttosto che dei periodi posteriori nei quali ben pochi incisori impiegavano tale pietra pregiata ⁸³.

Tra gli intagli rinvenuti nell'area sepolcrale delle Marignane, alcuni dei quali datati al I secolo a.C. e ad età augustea coerentemente con la prima fase di utilizzo della necropoli, ve ne è anche uno in corniola, con un busto barbato di filosofo post-classico ⁸⁴.

Grazie al proficuo scambio di osservazioni e opinioni con Elisabetta Galletti, impegnata nella revisione sistematica delle gemme del Museo archeologico nazionale di Aquileia, posso qui segnalare almeno due esemplari inediti particolarmente interessanti.

Il primo è un intaglio con un amorino che si libra in volo con un cuore in mano, al di sopra di un prato con erbe e cuori accompagnato dall'iscrizione UN ME SUFFIT. Esso si inserisce in una serie di intagli anonimi, ben caratterizzati, con amorini in diversi atteggiamenti e situazioni, accompagnati da iscrizioni o messaggi amorosi per lo più in francese ⁸⁵. Ritengo determinante per questo corpus di gemme l'attività di Jacques Guay

(1711-1797)⁸⁶, il più famoso incisore francese del XVIII secolo, *graveur du roi*, protetto dalla marchesa di Pompadour. Egli immortalò sulla pietra i principali avvenimenti del regno di Luigi XV, e rispecchiò perfettamente gli ideali e lo stile dell'epoca rococò, il *floruit* delle scene galanti, dei soggetti di genere, frivoli ed eleganti, di amori, cuori, farette, colombe, ghirlande, emblemi di amore passionale. Certo la serie di intagli con gli amorini rappresenta un riflesso pallido e semplificato della raffinata grazia dell'arte di Guay. Però si può circoscrivere al XVIII secolo, in particolare nella prima metà. Va rilevato che un gruppo particolarmente cospicuo, ed inedito, di questo tipo di intagli è custodito ai Civici Musei e Gallerie di Storia e Arte di Udine.

L'altro esemplare al Museo archeologico nazionale di Aquileia, qui solo accennato, è un bel cammeo con un busto femminile di profilo firmato da Nicola (o Niccolò) Morelli (Roma 1771-1838)⁸⁷, uno degli incisori più valenti, noto per la galleria di ritratti della famiglia Bonaparte, alcuni impreziositi da inserimenti in oro e diamanti. Nella produzione di questo maestro, oltre ai cammei con i soggetti più comuni, spesso dal grande esito pittorico, sono presenti temi meno diffusi, come la raffigurazione di cani.

Richiamiamo brevemente l'attenzione su un intrigante parallelismo con la situazione di Aquileia.

Più fattori convergono a dare certezza all'esistenza di incisori e di officine glittiche nella Sicilia antica. Centuripe, florido centro dalla lunga storia, risponde esaurientemente ai criteri di una produzione glittica *in loco*⁸⁸. Infatti autorevoli, fededegni studiosi del XVIII e XIX secolo insistono sulla incredibile frequenza e copia inesauribile di gemme incise ivi rinvenute; e anche pietre abbozzate, imperfette, preparate per essere incise. Molti Centuripini possiedono gemme, spesso legate in oro e indossate come ornamenti. Un'altra condizione base per lo sviluppo della produzione glittica a Centuripe: la presenza di una pietra dura semipreziosa, adatta ad essere lavorata.

Gli autori sottolineano che delle gemme di Centuripe sono pieni musei e collezioni di Sicilia ed Europa; i viaggiatori facilmente soddisfano la brama di acquistare gemme,

poiché i Centuripini ne fanno traffico per amor di guadagno. Tuttavia, aggiungiamo, una porzione non definibile di gemme potrebbe non essere antica, considerata la triste notorietà di Centuripe, covo di falsari rifornitori del mercato antiquario, nonché l'intensa produzione glittica dei secoli XVIII-XIX. Ma è tutta da indagare un'eventuale fabbricazione di gemme moderne *in situ*.

Comunque, è sicuro che un Centuripino possedeva un'onice realizzata da Giovanni Pichler, firmata ΠΙΧΛΕΡ, con una bellissima Venere: indizio eloquente della circolazione delle sue opere anche in un fiorente centro glittico antico.

LE PASTE VITREE DEL PICHLER CREDUTE ANTICHE

Non si può certo accusare Brusin di aver preso una pasta vitrea del Pichler per antica, facilmente ingannato anche perché le lettere sono quasi impercettibili e si confondono con le bolle del vetro.

Più sorprendente il già citato studio consacrato da Jean-Marc Moret ad addurre le prove concrete per sostenere l'antichità dell'intaglio di *Dioskurides*, capolavoro appartenente alla fine del I secolo a.C. Lo studioso esamina anche la pasta vitrea di Aquileia come conferma perentoria dell'autenticità dell'intaglio⁸⁹. Moret osserva che non è stata realizzata a partire dalla corniola di *Dioskurides*, perché le dimensioni non corrispondono (la pasta vitrea è più grande) e vi sono delle minime differenze quanto alle proporzioni della figura e al trattamento del viso. Dunque è un altro intaglio, una replica della corniola di *Dioskurides*, che ha servito a fabbricare la matrice. «Or, ceci est très important: cela signifie que l'Hermès de Dioscouridès a connu une célébrité si rapide qu'on a immédiatement imité ce motif sur d'autres pierres gravées, et que, simultanément, on a coulé des pâtes de verre à partir de ces différentes gravures. La pâte d'Aquileia fournit la preuve tangible que l'Hermès de Dioscouridès est antique: prétendre le contraire équivaldrait à dire qu'on a pu fabriquer, dans l'Antiquité, des pâtes de verre à partir de pierres gravées au XVIII^e siècle!»⁹⁰.

Tali eventuali "colpe" degli archeologi rientrano in un'ampia casistica di lavori di



Fig. 27a. Intaglio di Giovanni Pichler con il giocatore di troco. Calco ricavato in fase di lavorazione. Foto cortesia di Christa e Gert Wilhelm Trube.



Fig. 27b. Intaglio di Giovanni Pichler con il giocatore di troco. Calco. Foto cortesia di Christa e Gert Wilhelm Trube.

Giovanni, invece creduti antichi. Grazie alla sua straordinaria capacità di far proprio l'antico, egli riesce benissimo a passare le sue opere per antiche; persino Johann Joachim Winckelmann ne rimase vittima. La famigerata vicenda, spesso riportata anche per lodare la bravura dell'incisore, riguarda l'intaglio in corniola conservato a Parigi, al Cabinet des Médailles et Antiques della Bibliothèque Nationale, con un giovane con un cerchio, cioè il giocatore di troclo, inciso prendendo a modello e leggermente variandolo proprio questo Mercurio di *Dioskurides*. Winckelmann, che conosceva personalmente il Pichler, ritenne il giocatore di troclo una magnifica gemma antica, ne scrisse più volte, e la pubblicò come una delle più eleganti e belle figure mai incise⁹¹ (fig. 27a-b).

Senza ripercorrere gli innumerevoli aneddoti tramandati riguardo le opere di Giovanni, non firmate, spacciate come antiche, con lautissimi guadagni per negozianti e antiquari, e liti tra i possessori, che non dubitavano dell'antichità, fermiamoci su due paste vitree del Pichler restituite all'autore solo di recente, anche per "giustificare", se ce ne fosse bisogno, il Brusin (e la Sena Chiesa e il Moret).

Una pasta vitrea, della collezione Fortnum, all'Ashmolean Museum di Oxford, di un intaglio del Pichler in corniola non firmato, disperso, con la musa Melpomene panneggiata stanca, che tiene in mano una maschera, nell'altra

una spada, e sullo sfondo una colonna. È il tipico esempio di fraintendimento su cui l'incisore gioca: non è firmato, riproduce un intaglio antico pubblicato dal Furtwängler come lavoro fine e accurato, senza indicazioni di provenienza e di collocazione; è uno di quei soggetti facili a venderci, tratti da gemme antiche⁹². E l'incisore possedeva l'impronta dell'intaglio antico, in quella collezione generale di famiglia. L'intaglio del Pichler non è una copia di quello antico e vi sono differenze tra i due; eppure la pasta vitrea di Oxford è stata pubblicata da tutti gli studiosi, prima del contributo di Christa e Gert Wilhelm Trube⁹³, come replica della gemma antica, mentre raffigura quella del Pichler (fig. 28).

Meno eclatante ma altrettanto significativa: una pasta vitrea di un intaglio con Leda e il cigno, della collezione Mezio a Siracusa, definita molto bella, edita come antica e replica di una gemma antica copiata dal Pichler; non si dubita affatto dell'antichità; invece è una pasta vitrea di un intaglio dell'incisore⁹⁴ (fig. 29).

UN PRECEDENTE ILLUSTRE: UNA PASTA VITREA RINVENUTA SUL SUOLO FRIULANO

Si colloca perfettamente in questo ambito antico / moderno e relativi fraintendimenti, portando un'ulteriore decisiva testimonianza-



Fig. 28. Intaglio di Giovanni Pichler con la musa Melpomene, che tiene in mano una maschera, nell'altra una spada, e sullo sfondo una colonna. Calco. Milano, Gabinetto Numismatico e Medagliere delle Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco. © Comune di Milano, tutti i diritti riservati. Foto cortesia del Museo.



Fig. 29. Intaglio di Giovanni Pichler con Leda e il cigno. Pasta vitrea. Archivio Fotografico Civici Musei di Brescia.

za, nonché conferma significativa, per una migliore conoscenza del quadro frammentario e lacunoso che si cerca di tracciare, la nota replica vitrea, edita, con dettagliate e lunghe disquisizioni, da Gian Domenico Bertoli nel suo libro sulle antichità d'Aquileia (1739)⁹⁵ (fig. 30). L'intaglio, proprietà del Bertoli, non è stato «cavato dalle terre di Aquileia», come egli asserisce, ma nella campagna di Pordenone⁹⁶. Sulla scorta delle fonti, Bertoli identifica le figure come Esculapio e Igea stanti: gli aquileiesi avevano particolari ragioni di prediligere tali numi, che li guardassero dall'aria insalubre. Bertoli la giudica opera di sommo maestro; ne dimostra l'antichità e l'eccellenza del disegno, che non viene resa nella tavola del libro. Per quanto riguarda le lettere VALE. VI. F, poste nell'esergo, le interpreta come *Vale Vi(ve) F(elix)*, una formula d'augurio, pensando così ad una connotazione di amuleto, talismano. In realtà, in seguito ad una riflessione protrattasi per anni con Apostolo Zeno, interpellato dal Bertoli soprattutto riguardo alle iconografie delle pietre incise, e alla recensione al libro pubblicata nelle *Novelle letterarie* di Firenze, piena di lodi e di incoraggiamenti, che però

rivela lo sbaglio in cui era incorso l'autore, emerge l'increscioso errore. Infatti Zeno pone in discussione la presunta antichità del vetro, e fornisce una nuova interpretazione di VALE. VI. F: rappresenta la firma dell'illustre inciso-



Fig. 30. Intaglio di Valerio Belli con Esculapio e Igea. Pasta vitrea. Ubicazione ignota, già collezione Bertoli. Da G.D. BERTOLI, *Le antichità d'Aquileja profane e sacre, per la maggior parte finora inedite*, n. XXXI.

re, *Valerius Vicentinus fecit*. In seguito a tali precisazioni, Bertoli corregge, alla fine del secondo volume delle antichità, quanto precedentemente scritto sulla replica vitrea ⁹⁷.

Analizziamo questa aspra spina nel fianco di Bertoli.

Celebrato dal Vasari come “principe degli incisori”, onorato da potenti, umanisti, artisti, Valerio Belli detto Valerio Vicentino (Vicenza, circa 1468-1546) ⁹⁸, anche abilissimo orefice e medaglista, riveste un ruolo chiave nel formarsi e diffondersi di iconografie nella glittica. Comprensibile l’abbaglio del Bertoli, condiviso del resto da altri egregi studiosi ⁹⁹, tra cui all’inizio lo stesso Zeno, che aveva ritenuto antica la pasta vitrea. Assimilati i principi dell’antico, l’artista vicentino vi si ispira, lo imita; molte sue iconografie sono “all’antica”. E questo è uno dei tipici intagli del Belli, con le figure di moduli allungati, classicheggianti, con molteplici varianti.

Punto di riferimento degli incisori del tempo, apporto determinante al repertorio figurativo glittico; Vasari sottolinea che le botteghe degli orefici (ed il mondo) erano piene delle opere del Belli di gesso, di zolfo o di altre misture. Sulla base del passo vasariano, di quanto sopra delineato a proposito del periodo di felice sviluppo della produzione di paste vitree, a mio avviso la pasta vitrea del Belli risale agli inizi del XVIII secolo, ai primordi della cosiddetta *Pasten-Krankheit*: del 1712 è il dettagliato resoconto di Wilhelm Homberg riguardo al metodo per realizzare le paste di vetro.

Invece al tempo del Belli a documentare le opere dell’artista erano le numerosissime placchette, di bronzo e di piombo, piccoli bassorilievi replicabili in una tiratura relativamente ampia, mezzi economici per diffondere immagini, rendendole accessibili e popolari. Tuttora la documentazione delle molte opere del Belli disperse o perdute è per lo più affidata alle placchette. E tra gli intagli perduti vi è anche il cristallo di rocca, attestato dalla pasta vitrea già proprietà del Bertoli ¹⁰⁰.

Senza forzare le analogie tra le paste vitree del Belli e quelle del Pichler, non si possono non cogliere le affinità. Entrambi gli incisori rivestono somma importanza nel panorama glittico, esercitando un influsso

eccezionale sugli incisori del loro tempo, e non solo; entrambi operano a Roma (sebbene il Belli si sia formato artisticamente nella cerchia veneziana-padovana); di entrambi continuano a circolare copie e repliche in vari materiali, fonti di ispirazione che perdurano. E paste vitree delle loro opere si rinvencono nella campagna di Aquileia e di Pordenone.

LA PASTA VITREA DEL PICHLER NEL MILIEU FRIULANO: QUALCHE CENNO

È una realtà poco conosciuta quella che riguarda presenza, diffusione e circolazione di gemme “moderne”, paste vitree, impronte e immagini glittiche nella seconda metà del XVIII secolo-prima parte del XIX secolo ad Aquileia e nel Friuli. Eppure si assiste, in un clima di rinnovamento culturale e artistico, ad un vivace collezionismo all’insegna del gusto neoclassico, alla ripresa di attenzione per l’antico da parte di un’*élite* aperta e aggiornata ¹⁰¹.

Per essere più corretti: dagli analitici ed esaurienti – tali che ci dispensano qui da ogni commento – contributi mirati a scandagliare i vari lati del poliedro glittico, quali protagonisti, documenti, contesti di rinvenimento delle gemme, emigrate, rubate, donate, disperse, perse ¹⁰², non è agevole enucleare gli esemplari moderni.

Nell’ottica di chiarire alcuni aspetti di tale variegato panorama, al fine di meglio comprendere ciò che può sembrare un’anomalia – la pasta vitrea del Pichler –, di ricostruire il contesto in cui essa si situa, rivestono una valenza interessante i 23 disegni che riproducono gemme, già appartenuti all’udinese Leopoldo Zuccolo (1760 o 1761-1833), ora ai Civici Musei di Udine, al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe ¹⁰³. Non è sicuro se questi disegni siano stati eseguiti da Leopoldo, o piuttosto, come sembra più probabile, dal fratello Santo, pittore, ornataista e incisore, che aveva bottega a Udine; soggiornò a Firenze e a Roma verso il 1786-1788, dimorandovi a lungo.

Personaggio in vista della cultura friulana del periodo, ben inserito nell’ambiente artistico e intellettuale, introverso, ma al centro di

una fitta rete di relazioni, versatile, Leopoldo coltivò numerosi interessi: pittore (una produzione vastissima, considerata di modesto valore) e insegnante di pittura, restauratore, seguace e promotore delle teorie neoclassiche, scrittore ¹⁰⁴. Con la sua appassionata ammirazione per il mondo classico diede un contributo fondamentale alla “rinascita” di Aquileia, alla scoperta e tutela dei beni archeologici; in qualità di direttore degli scavi e conservatore del museo Eugenio di Aquileia (1807-1813), con scrupolosa precisione registrò rinvenimenti e monumenti.

E Zuccolo ci dona anche sprazzi di quel clima culturale dove le gemme appaiono piuttosto familiari. Così il conte e amico Variante/Variante/Vergendo Percoto (Percotti o Percotto) (Udine 1751-1839) ¹⁰⁵, «pittore, incisore in rame e celeberrimo in gemme» ¹⁰⁶, si era recato a Vienna e a Roma «di continuo osservando, modellando, incidendo in gemme» ¹⁰⁷.

Del conte Gregorio Bartolini, studioso di letteratura patria, che a Udine aveva riunito una pregevole collezione di oggetti, tra cui medaglie e cammei, Zuccolo scrive: “... Era amante d’incisioni in gemme e di cose greche e bramava d’acquistarne cognizioni... si cominciò a prendere i getti delle corgnole antiche, ed io uno alla volta era incaricato di esaminarle, e di dettarli tutto il bello, ed il brutto ch’entro vi fosse...” ¹⁰⁸. È questa una testimonianza eloquente: l’artista esamina attentamente le gemme antiche, ne prende le impronte, delle quali evidentemente apprezza la funzione.

I 23 disegni Zuccolo, riproducenti gemme, dimostrano una notevole maestria, sono curati e quasi tutti fedeli. Nessuno – va sottolineato – rappresenta gemme antiche restituite da Aquileia, né della cospicua collezione di gemme classiche e post-classiche ai Civici Musei e Gallerie di Storia e Arte di Udine. Il complesso di disegni risulta disomogeneo, senza un filo conduttore, e con un’estrema varietà di motivi.

Non è facile stabilire modalità, criteri, scelte dell’autore – che sia Santo o Leopoldo – di questi disegni. Essi raffigurano: gemme non identificate (pochissime); altre di antichità dubbia; soggetti che hanno conosciuto una notevole fortuna iconografica, replicati in cammei e intagli, firmati e non. Cinque

gemme firmate riproducono intagli e cammei di Giovanni Pichler: una scena di sacrificio, il busto di Ulisse, una figura maschile stante panneggiata, spiegata dal Pichler come Eschilo, il busto di Cupido, Apollo che tiene Giacinto morente. Sono copiati dall’antico, dai dipinti a Roma, invenzione dell’artista o creduti antichi. Disperse le pietre originali – eccetto il cammeo con Ulisse, al British Museum (fig. 31) – testimoniate nelle raccolte di calchi. È quasi scontato che la proporzione più alta delle gemme disegnate siano di Giovanni, il più affermato incisore del periodo.

In generale, escluderei una visione diretta degli originali da parte dell’autore dei disegni in esame; egli ha attinto dalla fonte più certa, i calchi, che documentano le opere del Pichler, come degli incisori post-classici, calchi che ampiamente circolano, si vendono, proliferano.

Va rilevato che a Roma conducono tutti gli incisori che firmano le gemme riprodotte nei disegni.

Si tratta di un intaglio, databile al 1780-1789, con il busto di Pericle elmato, dal



Fig. 31. Cammeo di Giovanni Pichler con il busto di Ulisse con pileo, barba e lunghi capelli. Collezione de Blacas d’Aulps. Londra, British Museum. © The Trustees of the British Museum.

marmo vaticano, del celebre inglese Nathaniel Marchant (circa 1739-1816), che si stabilì a Roma dal 1772 al 1788, volendo studiare sul posto i monumenti antichi, e perfezionare la sua arte.

È l'intaglio più famoso tra i pochi noti di Giacinto Frey (Roma, 1761-1824 circa) quello riprodotto nel disegno Zuccolo, con l'Aurora, copia del celebre affresco di Guido Reni (1614), nel Casino dell'Aurora, a Palazzo Pallavicini Rospigliosi, a Roma.

Invece non è conosciuta altrimenti che dal disegno Zuccolo la gemma con testa di Alessandro Magno (o Lisimaco), di profilo con capelli fluenti e corna di Zeus Ammone, opera del tedesco Christian Friedrich Hecker (circa 1754-1795), allievo di Giovanni Pichler. Se questa testimonianza aggiunge un'opera al *corpus* dei lavori di Hecker, ripropone il quesito: lo Zuccolo dove e come ha visto le gemme (o i rispettivi calchi) disegnate?

L'interrogativo rimane irrisolto; la prevalenza del nucleo "romano" orienta come luogo ovviamente all'Urbe. La natura parcellizzata delle conoscenze realmente disponibili non consente naturalmente di collegare la pasta vitrea aquileiese ad uno dei nomi della cultura friulana del tempo. Ma un risultato si impone alla riflessione: se queste gemme non erano fisicamente presenti nel giro friulano, i disegni testimoniano indiscutibilmente che gemme non antiche erano note e divulgate. E il posto egemone spetta a Giovanni Pichler.

Le linee di lettura adottate e percorse in questo contributo suggeriscono di non ritenere l'esistenza di questa pasta vitrea ad Aquileia qualcosa di inusuale, insolito, che non si sa come spiegare, che non quadra, perfino sconcertante. Piuttosto va considerato un indizio labile, ma che si fa più consistente alla luce di quanto delineato riguardo la situazione della glittica post-antica in Friuli: la parte negletta della ricerca, in perfetto allineamento con tante altre aree. L'abbondantissimo materiale glittico classico ad Aquileia e il ruolo predominante esercitato dal centro hanno lasciato in secondo piano, o meglio non hanno suscitato alcun interesse per un'indagine sul periodo posteriore.

L'invito è a colmare i vuoti sull'argomento: senza dubbio riserva molte sorprese.

RINGRAZIAMENTI

Devo alle conoscenze, alla *curiositas* e alla versatilità di Maurizio Buora la "scoperta" dell'articolo del Brusin. Gli sono infinitamente grata per avermi fatto partecipe e per avermi offerto di pubblicare questo contributo sui Quaderni da lui diretti.

Per l'autorizzazione alla pubblicazione delle fotografie di gemme, calchi e paste vitree ringrazio vivamente le Direzioni di: Museo archeologico nazionale di Aquileia; Musei Civici d'Arte e Storia di Brescia; Gabinetto Numismatico e Medagliere delle Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano; Museo Poldi Pezzoli di Milano; Museo Statale dell'Ermitage di San Pietroburgo; e i collezionisti privati.

Per le indicazioni e l'aiuto fornito sono profondamente riconoscente a Filippo Airoidi (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano); Giovanna Cassani (ricercatrice indipendente, Udine); Roberta D'Adda (Settore Collezioni e Ricerca, Fondazione Brescia Musei, Brescia); Annalisa de Franzoni e Annarita Lepre (Museo archeologico nazionale, Aquileia); Sveta Kokareva (Museo Statale dell'Ermitage, San Pietroburgo); Elena Lucchesi Ragni (già responsabile del Settore Musei del Comune di Brescia); Miriam Napolitano (Università degli Studi, Cagliari); Hadrien Rambach (Libero consulente d'arte, Bruxelles); Piera Tabaglio (Archivio Fotografico, Musei Civici d'Arte e Storia, Brescia); Christa e Gert Wilhelm Trube (ricercatori indipendenti, Kiel).

NOTE

- ¹ Si rimanda solo a BUORA 2011, dove anche ampia bibliografia. Tra i numerosi testi sul Brusin, si veda TAVANO 1993.
- ² Sul toponimo *Marignane* o *Marignanis*, che almeno dal quindicesimo secolo designa la zona, BUORA 2001, p. 51; REBAUDO 2012, p. 444, e nota 1; PUNTIN s.d.
- ³ Per una ricostruzione della villa sulla base delle fotografie di scavo, e uno studio preliminare delle sepolture in anfora, REBAUDO 2012, dove bibliografia precedente.
- ⁴ Dei numerosi contributi sulle necropoli di Aquileia ne si citano qui solo alcuni, dove specifiche indicazioni sulle Marignane: TIUSSI 1999; BUORA 2001, pp.

- 51-57; BUORA 2004, p. 395; GIOVANNINI 2009b, pp. 183-187; GIOVANNINI 2012-2013, pp. 219, 223, 233; REBAUDO 2013, p. 340, fig. 1, p. 344; GIOVANNINI 2015, pp. 317-319.
- ⁵ Per un'analisi di questo incisore e in particolare del suo soggiorno a Napoli, TASSINARI 2010a. Per varie opere, si veda anche PIRZIO BIROLI STEFANELLI 2012, s.v. Pichler Antonio.
- ⁶ Da ultimo, TASSINARI 2023a, pp. 185-186 e *passim*, dove esaustiva bibliografia.
- ⁷ Per la bibliografia, TASSINARI 2010a, p. 45, nota 8; per le opere, PIRZIO BIROLI STEFANELLI 2012, s.v. Pichler Giuseppe.
- ⁸ TASSINARI 2010a, pp. 34, 41, figg. 5-6. Per l'intaglio antico, le impronte e le paste vitree, PIRZIO BIROLI STEFANELLI 2007, p. 237, n. 444.
- ⁹ PIRZIO BIROLI STEFANELLI 2012, p. 312, n. 390; TASSINARI 2021a, pp. 264-266, fig. 11.
- ¹⁰ Sulla complessa questione, TASSINARI 2012a, pp. 187-189, n. I.45; TASSINARI 2015, pp. 53-54, fig. 21; TASSINARI 2019a, pp. 229-230.
- ¹¹ La bibliografia su Stosch è ingente; si veda solo, da ultimo, GOŁYŹNIAK 2021; HANSSON 2021; HANSSON 2022.
- ¹² TASSINARI 2010a, pp. 35, 41, fig. 7.
- ¹³ Ringrazio vivamente Annalisa de Franzoni e Annarita Lepre per tutte queste indicazioni.
- ¹⁴ SENA CHIESA 1966, p. 228, tav. XXVII, n. 540.
- ¹⁵ FURTWÄNGLER 1900, p. 233, tav. XLIX, n. 6, tav. LI, n. 19; DALTON 1915, p. 87, tav. XXII, n. 614; VOLLENWEIDER 1966, p. 62, nota 78, p. 63, nota 84, tav. 66, nn. 3-4; SIMON, BAUCHHENS 1992, p. 512, n. 113; MORET 1995, pp. 173-174, fig. 1; PIRZIO BIROLI STEFANELLI 2007, pp. 236-237, n. 438, dove ulteriore bibliografia.
- ¹⁶ Da ultimo, TASSINARI 2022b, pp. 253-254, dove bibliografia.
- ¹⁷ SCARISBRICK 1987, pp. 92, 95, 96.
- ¹⁸ TASSINARI 2012a, p. 182, nota 836; PIRZIO BIROLI STEFANELLI 2012, p. 39, n. 189.
- ¹⁹ Si veda anche TASSINARI 2012a, p. 182, nota 837.
- ²⁰ DALTON 1915, p. 87, n. 614.
- ²¹ FURTWÄNGLER 1900, p. 233. Cfr. anche TASSINARI 2012a, p. 183, nota 838.
- ²² VOLLENWEIDER 1966, p. 62, nota 78, p. 63, nota 84. Per un'analisi dell'attività di *Dioskurides* e delle gemme che si possono ricondurre all'incisore, VOLLENWEIDER 1966, pp. 56-64.
- ²³ MORET 1995, pp. 173-182.
- ²⁴ La più completa analisi in TASSINARI 2012a, pp. 15-41 e *passim*.
- ²⁵ Per un'analisi del Belgiojoso, dei personaggi della sua famiglia e del suo ambiente, ritratti dal Pichler, TASSINARI 2000, pp. 21-39 e *passim*. Della bibliografia posteriore ricordiamo solo alcuni dei testi fondamentali: BIANCHI 2002; GIACCHI 2006; GRITTI, SQUIZZATO 2017.
- ²⁶ Questo carteggio è pubblicato in TASSINARI 2000, cui si rimanda per ogni approfondimento.
- ²⁷ TASSINARI 2012a, dove l'analisi dei molteplici aspetti della collezione, edita interamente.
- ²⁸ TASSINARI 2012a, pp. 182-184, n. I.43; PIRZIO BIROLI STEFANELLI 2012, p. 39, n. 189 (in entrambi i testi riferimenti alla presenza dell'intaglio in letteratura, nei calchi e nelle paste vitree).
- ²⁹ AMBROSOLI 1974; CARLYLE, CARTER 2010; TASSINARI 2015, pp. 54-55, 102-105.
- ³⁰ Per l'analisi completa, TASSINARI 2012a, pp. 158-160, n. I.33.
- ³¹ Si rimanda solo a TASSINARI 2015, pp. 101-106, dove riferimenti bibliografici.
- ³² Per l'analisi di questa e delle altre raccolte di impronte, proprietà dei Pichler, e dello "studio" di famiglia, si veda TASSINARI 2000, pp. 18-20, 86-89; TASSINARI 2001, pp. 93-96; TASSINARI 2005, pp. 213-214, 217-219 e *passim*; TASSINARI 2010a, pp. 33-35; TASSINARI 2012a, pp. 43-51.
- ³³ Sulla questione, irrisolta, della preparazione da parte del Pichler dei calchi con i suoi lavori, TASSINARI 2012a, pp. 50-51, dove precedente bibliografia.
- ³⁴ Sui Paoletti e la loro collezione di 7189 matrici in vetro, ora al Museo di Roma di Palazzo Braschi, PIRZIO BIROLI STEFANELLI 2007; PIRZIO BIROLI STEFANELLI 2010; PIRZIO BIROLI STEFANELLI 2012; TASSINARI 2019b, p. 79 (bibliografia essenziale). Per i rapporti con i Pichler, TASSINARI 2005, pp. 223-226, 235-237 e *passim*.
- ³⁵ Per un breve esame di questo interessante documento, TASSINARI 2005, pp. 194-195, 219, 223.
- ³⁶ Per un sintetico quadro dei produttori di paste vitree, e le connesse difficoltà ad un'indagine esaustiva, da ultimo TASSINARI 2019b, dove precedente bibliografia. Inoltre, ZWIERLEIN-DIEHL 2023, pp. 54-64.
- ³⁷ Sul Du Fey, TASSINARI 2000, pp. 33-35 e *passim*.
- ³⁸ TASSINARI 2000, pp. 83-84, p. 124 (n. 26; 13 gennaio 1778), p. 125 (n. 27).
- ³⁹ Su quest'impresa del Pichler, da ultimo TASSINARI 2023a, p. 188, dove bibliografia precedente.
- ⁴⁰ Per la ricostruzione della produzione di paste vitree a Venezia, TASSINARI 2010b, pp. 193-199.
- ⁴¹ TRUBE, TRUBE 1999, p. 568, fig. 5; TRUBE, TRUBE 2005, p. 191, tav. XV.
- ⁴² RASPE 1791, p. 167, n. 2314.
- ⁴³ PIRZIO BIROLI STEFANELLI 2012, p. 39, n. 189.
- ⁴⁴ Per un esame di questa situazione si veda TASSINARI 2010b, pp. 190-191.
- ⁴⁵ Si rimanda solo a TASSINARI 2010b, pp. 167-175.
- ⁴⁶ TASSINARI 2012b.
- ⁴⁷ Per una breve analisi della figura di Teresa, con relativa bibliografia, TASSINARI 2005, pp. 196-201.
- ⁴⁸ Su Giacomo, PIRZIO BIROLI STEFANELLI 1995, pp. 105-110; TASSINARI 2005, pp. 204-209 e *passim*; PIRZIO BIROLI STEFANELLI 2024, pp. 160, 284-285.
- ⁴⁹ NAU 1966; MARSDEN 2010; KAGAN 2010, *ad indicem*; BOARDMAN, KAGAN, WAGNER 2017, pp. 3-32; TASSINARI 2018, pp. 31, 38-39; TASSINARI 2019a, pp. 230-236 (bibliografia essenziale).
- ⁵⁰ RASPE 1791, p. XXXVI (del testo inglese).
- ⁵¹ NATTER 1754, pp. 44-45, tav. XXVIII. Si veda anche il bel disegno a matita di Natter: BOARDMAN, KAGAN, WAGNER 2017, p. 270.
- ⁵² RASPE 1791, p. 167, n. 2313; NAU 1966, p. 68, n. 13.
- ⁵³ NAU 1966, pp. 68-70, n. 14, fig. 48.
- ⁵⁴ NAU 1966, pp. 68-69, n. 13, fig. 47.

- ⁵⁵ RASPE 1791, p. 167, n. 2312.
- ⁵⁶ RASPE 1791, pp. 166-167, n. 2311.
- ⁵⁷ ROLLETT 1874.
- ⁵⁸ ROLLETT 1875.
- ⁵⁹ ROLLETT 1881, p. 160, n. LXVIII.
- ⁶⁰ Vedi anche ROLLETT 1881, p. 186, nota 1.
- ⁶¹ Jewish Encyclopedia, s.v. Engraving and Engravers (<https://www.jewishencyclopedia.com>); <https://it.findagrave.com/memorial/111258219/philipp-hirsch>.
- ⁶² <https://bawue.museum-digital.de/object/4472;4486;3744>.
- ⁶³ Inv. I-12741. Devo tutte queste indicazioni alla generosa disponibilità di Sveta Kokareva (Museo Statale dell'Ermitage di San Pietroburgo), che qui ancora tanto ringrazio.
- ⁶⁴ KAGAN 1999, p. 268, tav. II, fig. 7.
- ⁶⁵ *Marlborough Gems* 2009, p. 179, n. 400.
- ⁶⁶ TASSINARI 2012a, p. 182.
- ⁶⁷ RASPE 1791, p. 167, n. 2316 (definita antica); WEBER 1995, p. 248, n. 352 (attribuita a officina italiana e al primo terzo del XVIII secolo); collezione Vimercati Sozzi, Milano, Museo Poldi Pezzoli (carta 29, n. 505; inedita, visione autoptica; testimoniata solo da un disegno).
- ⁶⁸ Ad esempio, RASPE 1791, p. 167, n. 2315; PIRZIO BIROLI STEFANELLI 2007, p. 237, n. 438. Delle numerose raccolte di calchi, per lo più inedite, si fornisce qui un esemplare nella collezione privata sarda Nissardi (fig. 22).
- ⁶⁹ MILIOTTI 1803, p. 45.
- ⁷⁰ Sul Miliotti si veda ad esempio, TASSINARI 1996, pp. 166-167, dove riferimenti bibliografici.
- ⁷¹ Per la relativa cospicua bibliografia, si rimanda solo a TASSINARI 2008, pp. 261-263; SENA CHIESA 2009, e a numerosi contributi in *Aquileia* 2009. Cfr. inoltre GIOVANNINI 2021, pp. 151-154.
- ⁷² SENA CHIESA 2009, p. 258.
- ⁷³ TASSINARI 2010c, p. 86, nota 167, p. 87, nota 174, p. 115, nota 617, p. 117, nota 647.
- ⁷⁴ TASSINARI 2010c.
- ⁷⁵ TASSINARI 2010c, pp. 78-79.
- ⁷⁶ TASSINARI 2010c, p. 87, nota 193, p. 89, nota 217, p. 93, nota 283, p. 95, nota 325.
- ⁷⁷ TOMASELLI 1993, pp. 19-20.
- ⁷⁸ Sull'attività e le collezioni del di Toppo, *Aquileia* 1995. Per le gemme cfr. TOMASELLI 1993, p. 27, nota 3, p. 28, nota 5 e *passim*.
- ⁷⁹ Sui Torrelazzi, BUCCO 1991, pp. 25-27; TASSINARI 2021b, pp. 110-111, dove ulteriore bibliografia.
- ⁸⁰ BUORA 1991, p. 20.
- ⁸¹ SENA CHIESA 2005, pp. 498-499.
- ⁸² VALE 1946, p. 98.
- ⁸³ Sull'impiego del cristallo di rocca nella seconda metà del XVIII secolo - prima metà del XIX secolo, si veda da ultimo TASSINARI 2023b, pp. 40-41.
- ⁸⁴ GAGETTI 2008, pp. 182-183, 188, n. 13.
- ⁸⁵ Una prima sistematizzazione dell'insieme in TASSINARI 2009a, pp. 160-161.
- ⁸⁶ TASSINARI 2009b, dove bibliografia precedente.
- ⁸⁷ Si rimanda solo a PIRZIO BIROLI STEFANELLI 1992; TASSINARI 2017, pp. 31-32, dove ampia bibliografia.
- ⁸⁸ TASSINARI 2022a, pp. 175-178.
- ⁸⁹ MORET 1995, pp. 179-180, fig. 5.
- ⁹⁰ MORET 1995, pp. 179-180.
- ⁹¹ Per il dettagliato racconto della vicenda, TRUBE, TRUBE 1999; TASSINARI 2012a, pp. 18-20; TASSINARI 2019a, pp. 226-229. Si veda inoltre PIRZIO BIROLI STEFANELLI 2012, p. 50, n. 293.
- ⁹² Per un esame dell'intaglio del Pichler, la sua presenza nelle collezioni di calchi e paste vitree, il suo modello iconografico, e relativi riferimenti bibliografici, TASSINARI 2012a, pp. 147-149, n. I.28.
- ⁹³ TRUBE, TRUBE 2011.
- ⁹⁴ TASSINARI 2013, p. 502, dove riferimenti bibliografici.
- ⁹⁵ BERTOLI 1739, pp. 53-61, n. XXXI.
- ⁹⁶ VALE 1946, p. 48; CESARE 2001, p. 67.
- ⁹⁷ CESARE 2001, pp. 67-68. La correzione del Bertoli, assai probabilmente perché edita solo di recente, è sfuggita a studiosi, quali, ad esempio, ZORZI 1915, pp. 253-254; BURNS, COLLARETA, GASPAROTTO 2000, p. 337, n. 82.
- ⁹⁸ Si rimanda all'analisi esaustiva in BURNS, COLLARETA, GASPAROTTO 2000. Inoltre DONATI, CASADIO, 2004. Sulla circolazione, divulgazione, proliferazione delle opere del Belli, ripetizioni fedeli, oppure modificate dall'artista o da più tarde derivazioni, con varianti, aggiunte, soppressioni, semplificazioni, adattamenti, da ultimo, TASSINARI 2022b, pp. 246-249 e *passim*, dove bibliografia precedente.
- ⁹⁹ VALE 1946, p. 48, nota 1, pp. 78-79; MENIS 1993, p. 50; CESARE 2001, p. 67; CARDONE 2004, pp. 29-30.
- ¹⁰⁰ BURNS, COLLARETA, GASPAROTTO 2000, p. 337, n. 82, p. 501; DONATI, CASADIO 2004, p. 146, n. 154.
- ¹⁰¹ Si cita solo qualche contributo sul clima culturale in Friuli in tale periodo: BUORA 1983; REALE 1989; BUORA 1991, pp. 20-21; BUCCO 1991, pp. 23-27; BUORA 1993, pp. 142-143; BERGAMINI 1996; FURLAN 1996; BERGAMINI 1997; BUORA 1997; BUORA 2004-2005; PASTRES 2004-2005; BUORA 2007; GIOVANNINI 2007; REBAUDO 2007; FAVARETTO 2009. Cfr. anche nota seguente.
- ¹⁰² Senza alcuna pretesa di completezza, si veda BUORA 2006; GIOVANNINI 2007, pp. 261-267; BERNHARD-WALCHER 2008; BLASON SCAREL 2008; GAGETTI, GIOVANNINI 2008; GIOVANNINI 2008; GIOVANNINI 2009a; REBAUDO 2009; REBAUDO 2011. Cfr. anche nota precedente.
- ¹⁰³ Per un'analisi di questo insieme, descrizione dei singoli disegni e relative gemme, TASSINARI 2007a; TASSINARI 2007b.
- ¹⁰⁴ Sullo Zuccolo, formazione artistica e intellettuale, scritti, rapporto con l'antico e il neoclassicismo, interesse per Aquileia, di cui favorì la promozione, TASSINARI 2007b, cc. 458-462, dove anche riferimenti bibliografici.
- ¹⁰⁵ Sul Percoto, TASSINARI 2007b, c. 462, c. 507, nota 23 con bibliografia essenziale.
- ¹⁰⁶ FURLAN 1996, p. 117.
- ¹⁰⁷ BUORA 1993, p. 143, nota 40.
- ¹⁰⁸ REALE 1989, p. 66; BUORA 1993, p. 142; BUORA 2006, p. 146.

BIBLIOGRAFIA

- AMBROSOLI M. 1974 – *John Symonds, Agricoltura e politica in Corsica e in Italia (1765-1770)*, Torino.
- Aquileia 1993 – *Gli scavi di Aquileia: uomini e opere*, “Antichità Altoadriatiche”, 40.
- Aquileia 1995 – *Aquileia romana nella collezione di Francesco di Toppo*, Catalogo della mostra (Udine, Castello 12 aprile - 31 dicembre 1995), a cura di M. BUORA, Milano.
- Aquileia 2009 – *Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana*, a cura di G. SENA CHIESA e E. GAGETTI, Atti del Convegno “Il fulgore delle gemme. Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana” (Aquileia, 19-20 giugno 2008), Trieste.
- BERGAMINI G. 1996 – *Il Settecento in Friuli: un secolo d'oro*, in *Giambattista Tiepolo 1996*, pp. 19-50.
- BERGAMINI G. 1997 – *1797-1813. L'arte nel Friuli e a Trieste*, in *Napoleone e Campoformido 1997*, pp. 128-139.
- BERNHARD-WALCHER A. 2008 – *Gemmen aus Aquileia in der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien*, in *Preziosi ritorni 2008*, pp. 32-63.
- BERTOLI G.D. 1739 – *Le antichità d'Aquileia profane e sacre, per la maggior parte finora inedite*, Venezia.
- BIANCHI E. 2002 – *La committenza e le collezioni d'arte di Alberico XII Barbiano di Belgiojoso d'Este*, “Archivio Storico Lombardo”, serie XII, 8, CXXVIII, pp. 379-405.
- BLASON SCAREL S. 2008 – *L'esperienza glittica nella cultura antiquaria di Gerolamo de' Moschettini*, in *Preziosi ritorni 2008*, pp. 64-77.
- BOARDMAN J., KAGAN J., WAGNER C. 2017 – *Natter's Museum Britannicum. British gem collections and collectors of the mid-eighteenth century*, Oxford.
- BUCCO G. 1991 – *Le gioie ottocentesche dei Civici Musei di Udine*, in *Preziosi 1991*, pp. 23-33.
- BUORA M. 1983 – *Collezionisti e collezioni di reperti aquileiesi a Udine*, “Antichità Altoadriatiche”, 23, pp. 272-310.
- BUORA M. 1991 – *Il formarsi delle collezioni dei Civici Musei*, in *Preziosi 1991*, pp. 17-21.
- BUORA M. 1993 – *Leopoldo Zuccolo*, in *Aquileia 1993*, pp. 137-151.
- BUORA M. 1997 – *Il tema della rinascita di Aquileia nel periodo napoleonico. Un mito tra l'epoca del Muratori e quella del Mommsen*, in *Napoleone e Campoformido 1997*, pp. 140-152.
- BUORA M. 2001 – *Due tipi di cimiteri tardoantichi ad Aquileia*, “Quaderni Friulani di Archeologia”, 11, pp. 51-64.
- BUORA M. 2004 – *Osservazioni sulle sepolture ad Aquileia*, “Antichità Altoadriatiche”, 59, pp. 379-400.
- BUORA M. 2004-2005 – *Dalla rinascita dell'antico alla sua conservazione*, in *Venezia e Vienna 2004-2005*, pp. 262-279.
- BUORA M. 2006 – *Collezioni di gemme antiche e incisori di gemme moderne a Udine tra Settecento e Ottocento*, in *Le gemme incise nel Settecento e Ottocento. Continuità della tradizione classica*, Atti del Convegno di studio, Udine, 26 settembre 1998, a cura di M. BUORA (Cataloghi e Monografie Archeologiche dei Civici Musei di Udine, 7), Roma, pp. 145-155.
- BUORA M. 2007 – *Lo studio dell'antichità classica nell'ambito dell'Accademia di Udine*, in *Ricerca antiquaria 2007*, pp. 145-179.
- BUORA M. 2011 – *Brusin Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico dei Friulani, Nuovo Liruti on line. 3. L'età contemporanea*, a cura di C. SCALON, C. GRIGGIO e G. BERGAMINI, Udine.
- BURNS H., COLLARETA M., GASPAROTTO D. 2000 (a cura di) – *Valerio Belli Vicentino 1468 c.-1546* (Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio), Vicenza.
- CARDONE C. 2004 – *Gian Domenico Bertoli nel carteggio Gori*, in *L'epistolario di Anton Francesco Gori. Saggi critici, antologia delle lettere e indice dei mittenti*, a cura di C. DE BENEDICTIS e M.G. MARZI (Monografie. Umanistica n. 8), Firenze, pp. 27-48.
- CARLYLE E.I., CARTER P. 2010 – *Symonds John*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, online edition [<http://www.oxforddnb.com/view/article/26886>].
- CESARE C. 2001 – *Gian Domenico Bertoli (1676-1763) e la glittica (con appendice documentaria dal carteggio con A.M. Zanetti)*, in *Gian Domenico Bertoli e la cultura antiquaria del '700*, Atti del convegno di studio (Aquileia, 8-9 dicembre 2001), “Bollettino del Gruppo Archeologico Aquileiese”, 11, pp. 64-77.
- DALTON O.M. 1915 – *Catalogue of the Engraved Gems of the Post-Classical Periods in the British Museum*, London.
- DONATI V., CASADIO R. 2004 – *Bronzi e pietre dure nelle incisioni di Valerio Belli vicentino*, Veggiano (Padova).
- FAVARETTO I. 2009 – *Le antichità di Aquileia tra collezionismo e dispersione*, in *Moenibus et portu celeberrima 2009*, pp. 51-58.
- FURLAN C. 1996 – *Cultura antiquaria, storiografia artistica e “riflessioni pittoresche” in Friuli nell'età dei Tiepolo*, in *Giambattista Tiepolo 1996*, pp. 107-124.
- FURTWÄNGLER A. 1900 – *Die Antiken Gemmen*, voll. I-III, Leipzig-Berlin.
- GAGETTI E. 2008 – *Gemme scelte dalla collezione glittica del Museo Archeologico Nazionale di Aquileia*, in *Preziosi ritorni 2008*, pp. 180-194.

- GAGETTI E., GIOVANNINI A. 2008 – *Aquileia. Il fulgore delle gemme. Itinerario di scoperte tra la città dei vivi e la città dei morti*, Catalogo della mostra (Aquileia, Museo Archeologico Nazionale), Aquileia.
- GIACCHI B. 2006 – *Lettere tra Alberico e Barbara Belgioioso. Conflitti e affetti nei rapporti tra padre e figlia (1779-1797)*, Milano.
- Giambattista Tiepolo 1996 – *Giambattista Tiepolo: forme e colori. La pittura del Settecento in Friuli*, a cura di G. BERGAMINI, Catalogo della mostra (Chiesa di San Francesco 14 settembre - 31 dicembre), Milano.
- GIOVANNINI A. 2007 – *Il patrimonio archeologico di Aquileia prima del 1882. Le raccolte private e il “Museo Patrio della Città”*, in *Ricerca antiquaria* 2007, pp. 233-316.
- GIOVANNINI A. 2008 – *La glittica ad Aquileia tra XVIII e XIX secolo. Collezioni antiquarie e istituzioni pubbliche*, in *Preziosi ritorni* 2008, pp. 78-111.
- GIOVANNINI A. 2009a – *Ricerche su dati d’archivio e materiale edito in Aquileia asburgica e italiana. Contesti di rinvenimenti di gemme tra la “città dei vivi” e la “città dei morti”*, in *Aquileia* 2009, pp. 37-55.
- GIOVANNINI A. 2009b – *Le necropoli*, in *Moenibus et portu celeberrima* 2009, pp. 183-195.
- GIOVANNINI A. 2012-2013 – *Aquileia e l’archeologia funeraria tardoantica. Censimento dei dati, tracce di usi e costumi*, “Aquileia Nostra”, LXXXIII-LXXXIV, pp. 217-247.
- GIOVANNINI A. 2015 – *Aquileia, attestazioni funerarie di età augustea. Alcune osservazioni*, “Antichità Altoadriatiche”, 81, pp. 295-325.
- GIOVANNINI A. 2021 – *Arti minori. Presenza ed evoluzione degli studi attraverso «Aquileia Nostra»*, “Aquileia Nostra”, XCII, pp. 147-168.
- GOŁYŹNIAK P. 2021 – *From antiquarianism to proto-archaeology: Philipp von Stosch (1691–1757) and the study of engraved gems*, “Antiquity”, 95 (383), E28, pp. 1-9 [https://doi.org/10.15184/aqy.2021.112].
- GRITTI J., SQUZZATO A. (a cura di) 2017 – *Palazzo Belgioioso d’Este. Alberico XII e le Arti a Milano tra Sette e Ottocento*, Verona.
- HANSSON U.R. 2021 – *‘An oracle for collectors’. Philipp von Stosch and collecting and dealing in art and antiquities in early-eighteenth-century Rome and Florence*, in *Art Markets, Agents and Collectors. Collecting Strategies in Europe and the United States, 1550-1950*, a cura di S. BRACKEN e A. TURPIN, New York, pp. 113-128.
- HANSSON U.R. 2022 – *Philipp von Stosch and his Museo*, in *Mostrare il sapere. Collezioni scientifiche, studioli, e raccolte d’arte a Roma in età moderna*, a cura di M.C. COLA (Dentro il Palazzo, 3), Città del Vaticano, pp. 45-68.
- KAGAN J. 1999 – *Postuplenija v Kabinet zapadnoevropejskoj i ruskoj gliptiki za poslednie polveka* [Acquisizioni del Gabinetto di glittica europea occidentale e russa nell’ultimo mezzo secolo], in *Prikladnoe iskusstvo Zapadnoj Evropy i Rossii* [Arti applicate dell’Europa Occidentale e la Russia], Sankt-Peterburg, pp. 259-274 [in russo].
- KAGAN J. 2010 – *Gem engraving in Britain from antiquity to the present* (Studies in Gems and Jewellery, V; BAR, 514), Oxford.
- Marlborough Gems* 2009 – J. BOARDMAN with D. SCARISBRICK, C. WAGNER, E. ZWIERLEIN-DIEHL, *The Marlborough Gems formerly at Blenheim Palace, Oxfordshire*, Oxford.
- MARSDEN C. 2010 – *Natter Johann Lorenz*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, online edition [http://www.oxforddnb.com/view/article/19809].
- MENIS G.C. 1993 – *Gian Domenico Bertoli e i volumi inediti delle «Antichità di Aquileia»*, in *Aquileia* 1993, pp. 39-57.
- MILIOTTI A. 1803 – *Description d’une Collection de pierres gravées qui se trouvent au Cabinet Imperial de St. Petersbourg*, Vienne.
- Moenibus et portu celeberrima* 2009 – *Moenibus et portu celeberrima. Aquileia: storia di una città*, a cura di F. GHEDINI, M. BUENO e M. NOVELLO, Roma.
- MORET J.-M. 1995 – *Le problème des faux en glyptique: à propos de l’Hermès de Dioscouridès et du scarabée avec Laocoon*, “Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres”, 139, n. 1, pp. 173-189 [https://doi.org/10.3406/crai.1995.15452].
- Napoleone e Campoformido* 1997 – *Napoleone e Campoformido 1797. Armì, diplomazia e società in una regione d’Europa*, Catalogo della Mostra (Villa Manin di Passariano Codroipo - UD, 12 ottobre 1997 - 11 gennaio 1998), a cura di G. BERGAMINI, Milano.
- NATTER L. 1754 – *A Treatise on the Ancient Method of Engraving on Precious Stones Compared to the Modern: Illustrated with Copper-Plates by Laurentius Natter, Engraver in Gems; Traité de la Méthode antique de graver en pierres fines comparée avec la méthode moderne, et expliquée en diverses planches par Laurent Natter, Graveur en Pierres fines*, London.
- NAU E. 1966 – *Lorenz Natter 1705-1763. Gemmenschneider und Medailleur*, Biberach.
- PASTRES P. 2004-2005 – *La storiografia artistica in Friuli nell’Ottocento*, in *Venezia e Vienna 2004-2005*, pp. 318-333.
- PIRZIO BIROLI STEFANELLI L. 1992 – *Nicola Morelli, incisore in pietre dure, accademico di merito di S. Luca, virtuoso del Pantheon*, “Bollettino dei Musei Comunali di Roma”, n.s., 6, pp. 63-76.

- PIRZIO BIROLI STEFANELLI L. 1995 – «Avea il Marchese Sommariva... una sua favorita idea». *I. Opere di incisori romani documentate nella collezione Paoletti*, "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", n.s., IX, pp. 104-116.
- PIRZIO BIROLI STEFANELLI L. 2007 – *La collezione Paoletti. Stampi in vetro per impronte di intagli e cammei*, I, Roma.
- PIRZIO BIROLI STEFANELLI L. 2010 – "Tirar paste di vetro dalle pietre per tirar in seguito i così detti zolfi": *Bartolomeo Paoletti tra Roma e Firenze*, in *Pregio e bellezza. Cammei e intagli dei Medici*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 25 marzo - 27 giugno 2010), a cura di R. GENNAIOLI, Livorno, pp. 62-67.
- PIRZIO BIROLI STEFANELLI L. 2012 – *La collezione Paoletti. Stampi in vetro per impronte di intagli e cammei*, II, Roma.
- PIRZIO BIROLI STEFANELLI L. 2024 – *Gemme e cammei; La collezione degli intagli e dei cammei. Regesto*, in *L'Olimpo sul lago. Canova, Thorvaldsen, Hayez e i tesori della Collezione Sommariva*, a cura di F. MAZZOCCA, M.A. PREVITERA e E. LISSONI, volume pubblicato in occasione della mostra, Tremezzina, Villa Carlotta (22 giugno - 30 settembre 2024), Cinisello Balsamo, pp. 152-171; 264-291.
- Preziosi 1991 – *Preziosi. Oreficeria sacra e profana dai Civici Musei di Udine*, a cura di G. BERGAMINI, Udine.
- Preziosi ritorni 2008 – *Preziosi ritorni. Gemme aquileiesi dai Musei di Vienna e Trieste*, Catalogo della mostra (Aquileia, Museo Archeologico Nazionale, 13 dicembre 2008 - 30 agosto 2009, Vicenza, Ente Fiera, settembre 2009, Vicenza, Musei Civici, settembre 2009 - ottobre 2009), a cura di F. CILIBERTO e A. GIOVANNINI, Talmassons (Udine).
- M. PUNTIN s.d., *Breve excursus sul nome di Aquileia e sulla sua toponimia dall'antichità al medioevo* [<https://www.archeocartafvg.it>].
- RASPE R. E. 1791 – *A Descriptive Catalogue of a General Collection of Ancient and Modern Engraved Gems, Cameos as well as Intaglios, taken from the most Celebrated Cabinets in Europe, and cast in Coloured Pastes, White Enamel, and Sulphur by James Tassie, Modeller, arranged and described by R.E. Raspe; and illustrated with Copper-Plates. To which is prefixed an Introduction on the various Uses of this Collection, the Origin of the Art of Engraving on Hard Stones and the Progress of Pastes*, London (*Catalogue raisonné d'une collection générale, de pierres gravées antiques et modernes...*) (consultabile anche al sito: <http://www.beazley.ox.ac.uk/gems>).
- REALE I. 1989 – *Ritratto di un mecenate: Antonio Bartolini*, "Ricerche di storia dell'arte", 37, pp. 63-72.
- REBAUDO L. 2007 – *Scavi, cultura antiquaria e tutela del patrimonio in Friuli tra Settecento e Ottocento*, in *Ricerca antiquaria 2007*, pp. 181-218.
- REBAUDO L. 2009 – *Le gemme di Aquileia nei documenti dell'amministrazione asburgica. Qualche spunto di ricerca*, in *Aquileia 2009*, pp. 57-82.
- REBAUDO L. 2011 – *Recensione a Fulvia Ciliberto, Annalisa Giovannini (a cura di), Preziosi ritorni. Gemme aquileiesi dai Musei di Vienna e Trieste, Aquileia, Associazione Nazionale per Aquileia, 2008*, "Athenaeum", 99, I, pp. 260-263.
- REBAUDO L. 2012 – *La villa delle Marignane ad Aquileia. La documentazione fotografica di scavo (1914-1970)*, con Appendici di A. SAVIOLI e E. BRAIDOTTI, in *L'architettura privata ad Aquileia in età romana*, a cura di J. BONETTO e M. SALVADORI, Atti del Convegno di Studio (Padova, 21-22 febbraio 2011) (Antenor Quaderni 24), Padova, pp. 443-474.
- REBAUDO L. 2013 – *Gli scavi della famiglia Ritter (1862-1876) e la topografia di Aquileia*, "Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien", 82, pp. 339-372.
- Ricerca antiquaria 2007 – La ricerca antiquaria nell'Italia nordorientale. Dalla repubblica veneta all'unità*, a cura di M. BUORA, A. MARCONE, "Antichità Altoadriatiche", 64, Trieste.
- ROLLETT H. 1874 – *Die drei Meister der Gemmogyptik Antonio, Giovanni und Luigi Pichler*, Wien.
- ROLLETT H. 1875 – *Glyptik*, in *Geschichte der technischen Künste*, a cura di B. BUCHER, Stuttgart, vol. I, pp. 273-356.
- ROLLETT H. 1881 – *Die Goethe-Bildnisse. Biographisch-kunstgeschichtlich dargestellt*, Wien.
- SCARISBRICK D. 1987 – *Gem connoisseurship – the 4th Earl of Carlisle's correspondence with Francesco de Ficoroni and Antonio Maria Zanetti*, "The Burlington Magazine", 129, n. 1007, pp. 90-104.
- SENA CHIESA G. 1966 – *Gemme del Museo Nazionale di Aquileia*, Padova.
- SENA CHIESA G. 2005 – *Le arti suntuarie: riflessioni su metodi di indagine e problemi aperti*, "Antichità Altoadriatiche", 61, pp. 487-514.
- SENA CHIESA G. 2009 – *I materiali preziosi [glittica]*, in *Moenibus et portu celeberrima 2009*, pp. 253-259.
- SIMON E., BAUCHHENS G. 1992 – s.v. *Mercurius*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VI, 1, Zürich-München, pp. 500-554.
- TASSINARI G. 1996 – *Valerio Belli, Giovanni Bernardi e un gruppo di intagli non antichi*, "BABesch – Bulletin Antieke Beschaving. Annual Papers on Classical Archaeology", 71, pp. 161-195.
- TASSINARI G. 2000 – *Il carteggio tra l'incisore di pietre dure Giovanni Pichler, Padre Giuseppe Du Fey ed il Principe Alberico Barbiano di Belgiojoso d'Este* (Materiali, Studi, Ricerche 18), Milano.

- TASSINARI G. 2001 – *La collezione di impronte di intagli e cammei di Giovanni Pichler nel Medagliere delle Civiche Raccolte Numismatiche di Milano: i ritratti*, “Rassegna di studi del civico museo archeologico e del civico gabinetto numismatico di Milano”, 67-68, pp. 87-136.
- TASSINARI G. 2005 – *Lettere di una celebre famiglia di incisori di pietre dure: i Pichler*, “ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano”, vol. LVIII, fascicolo I, gennaio-aprile, pp. 187-240.
- TASSINARI G. 2007a – *I disegni di gemme di Leopoldo Zuccolo: qualche osservazione*, in *Ricerca antiquaria* 2007, pp. 367-381.
- TASSINARI G. 2007b – *I disegni di gemme appartenuti a Leopoldo Zuccolo (1760/61-1833)*, “Aquileia Nostra”, LXXVIII, cc. 457-518.
- TASSINARI G. 2008 – *La produzione glittica a Roma: la questione delle officine nel mondo romano in epoca imperiale*, “Rivista di Studi Liguri”, 74, pp. 251-317.
- TASSINARI G. 2009a – *Le gemme postclassiche. Gli intagli*, in *Gemme dei Civici Musei d’Arte di Verona*, a cura di G. SENA CHIESA, con testi di A. MAGNI, G. SENA CHIESA, G. TASSINARI (Collezioni e Musei Archeologici del Veneto, 45), Roma, pp. 145-170.
- TASSINARI G. 2009b – s.v. *Guay Jacques*, in K.G. SAUR, *Allgemeines Künstler Lexikon*, München-Leipzig, Band 64, pp. 235-238.
- TASSINARI G. 2010a – *Antonio Pichler e gli incisori di pietre dure a Napoli: ipotesi e suggestioni*, “Napoli nobilissima”, 67, serie sesta, fasc. I-II, gennaio-aprile, pp. 23-52.
- TASSINARI G. 2010b – *Osservazioni sulla produzione di paste vitree nel XVIII secolo e il caso di Venezia*, “Journal of Glass Studies”, 52, pp. 167-199.
- TASSINARI G. 2010c – *Alcune considerazioni sulla glittica post-antica: la cosiddetta «produzione dei lapislazzuli»*, “Rivista di Archeologia”, 34, pp. 67-143.
- TASSINARI G. 2012a – *Giovanni Pichler. Raccolta di impronte di intagli e di cammei del Gabinetto Numismatico e Medagliere delle Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco di Milano* (Dattiloteche 1), Milano.
- TASSINARI G. 2012b – *Cammei, intagli, gemme vitree e paste vitree*, in *Collezioni e collezionisti. Arti applicate dei Civici Musei di Arte e Storia di Brescia*, a cura di A.B. SPADA e E. LUCCHESI RAGNI, San Zeno Naviglio (Brescia), pp. 309-339.
- TASSINARI G. 2013 – *La figurazione glittica di Leda e il cigno e un cammeo di Giovanni Pichler*, “Sibrium”, 27, pp. 456-531.
- TASSINARI G. 2015 – *I viaggiatori del Grand Tour e le gemme di Giovanni Pichler* (Biblioteca del Viaggio in Italia, Bibliothèque du Voyage en Italie. Studi, Études 115), Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia, Moncalieri.
- TASSINARI G. 2017 – *Gli incisori fra Settecento e Ottocento*, in P. VITTELLOZZI, *Tesori di una collezione privata. Intagli, cammei, gioielli, objets de vertu*, con contributi di A. D’OTTONE RAMBACH, G. TASSINARI e P. VENTURELLI, Perugia, pp. 19-49.
- TASSINARI G. 2018 – *L’Iliade, un intaglio Marlborough e una gemma al Museo di Como*, “Rivista Archeologica dell’antica provincia e diocesi di Como”, 200, pp. 28-50.
- TASSINARI G. 2019a – *Winckelmann e la glittica del suo tempo*, in *Winckelmann, l’antichità classica e la Lombardia*, Atti del Convegno (Bergamo / Milano 11-13 aprile 2018), a cura di E. AGAZZI e F. SLAVAZZI, Roma, pp. 223-250.
- TASSINARI G. 2019b – in A. MAGNI, G. TASSINARI, *Gemme vitree e paste vitree: la questione delle officine*, in M. UBOLDI, S. CIAPPI, F. REBAJOLI (Atti a cura di), Comitato Nazionale Italiano AIHV, XIX Giornate Nazionali di Studio sul Vetro, *Siti produttivi e indicatori di produzione del vetro in Italia dall’antichità all’età contemporanea* (Vercelli – Museo Camillo Leone, 20-21 maggio 2017), Cremona, pp. 74-83.
- TASSINARI G. 2021a – *Animali in lotta nella glittica post-antica*, in S. PEREA YÉBENES (editor), *Animales en la glíptica greco-romana y en su tradición clásica. Animals in Graeco-Roman Glyptic and in Its Classical Tradition* (Γλυπτός – Glyptós 2), Madrid-Salamanca, pp. 259-317.
- TASSINARI G. 2021b – *Napoleone nella glittica: uno sguardo*, in *Studi per il bicentenario della morte di Napoleone*, a cura di F.M. VANNI, San Giuliano Terme (Pisa), pp. 99-120.
- TASSINARI G. 2022a – “*Achates Siciliae, ubi pari nomine lapillos edit, unde gemmae fiunt*”. *Riflessioni e prospettive di ricerca sulla produzione glittica antica in Sicilia*, in *Hyblaea. Studi di archeologia e topografia dell’altopiano ibleo*, vol. 1, a cura di A. CANNATA, S.A. CUGNO e M.S. SCARAVILLI, Oxford, pp. 163-192.
- TASSINARI G. 2022b – *Figure femminili all’antica: la vestale Tuccia*, in S. PEREA YÉBENES (editor), *Diosas, mujeres, y símbolos femeninos en la glíptica antigua. Goddesses, Women, and Feminine Symbols in Ancient Glyptic* (Γλυπτός – Glyptós 3), Madrid-Salamanca, pp. 245-283.
- TASSINARI G. 2023a – *Luigi Pichler a Como: una collezione di calchi di gemme con gli Uomini Illustri*, “Rivista Archeologica dell’antica provincia e diocesi di Como”, 205, pp. 185-204.
- TASSINARI G. 2023b – *Francesco Pozzi ceroplasta e incisore di gemme*, in S. BELLESI, G. TASSINARI, *Francesco Pozzi*, Firenze, pp. 35-50, 162-198.
- TAVANO S. 1993 – *G.B. Brusin e Leo Planiscig*, in *Aquileia* 1993, pp. 215-232.

- TIUSSI C. 1999 – *Notiziario archeologico. Aquileia. Loc. Scofa. Necropoli della via Annia. Scavo 1998*, “Aquileia Nostra”, 70, cc. 390-398.
- TOMASELLI C. 1993 – *Le gemme incise di età romana dei Civici Musei di Udine*, Firenze.
- TRUBE C., TRUBE G.W. 1999 – «*Creduto antico*» (für antik gehalten). *Zu Giovanni Pichlers Reifenspieler-Intaglio im Cabinet des Médailles in Paris*, “Antike Welt”, 30, 6, pp. 565-568.
- TRUBE C., TRUBE G.W. 2005 – *Giovanni Gherardo De Rossi, Der römische Edelsteinschneider Giovanni Pichler (1734-1791). Eine Biographie. Nachdruck der italienischen Ausgabe aus dem Jahre 1792* mit deutscher Übersetzung und Erläuterungen von Christa und Gert Wilhelm Trube, Köln-Weimar-Wien.
- TRUBE C., TRUBE G.W. 2011 – *Vom Nutzen der Daktyliotheken. Giovanni Pichlers Melpomene-Glaspaste im Ashmolean-Museum in Oxford*, “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 74, 2, pp. 267-274.
- VALE G. 1946 – *Gian Domenico Bertoli fondatore del museo lapidario di Aquileia e l’opera sua* (Associazione nazionale per Aquileia. Quaderno n. 2-3), Aquileia.
- Venezia e Vienna 2004-2005 – Tra Venezia e Vienna. Le arti a Udine nell’Ottocento*, Catalogo della mostra (Udine, Chiesa di San Francesco, 19 novembre 2004 – 30 aprile 2005), a cura di G. BERGAMINI, Cinisello Balsamo.
- VOLLENWEIDER M.-L. 1966 – *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit*, Baden-Baden.
- WEBER I.S. 1995 – *Geschnittene Steine des 18. bis 20. Jahrhunderts. Vergessene Kostbarkeiten in der Staatlichen Münzsammlung München*, München.
- ZORZI G. 1915 – *Come lo «Studio» di Valerio Belli trasmigrò a Trento*, “L’Arte”, 18, pp. 253-257.
- ZWIERLEIN-DIEHL E. 2023 – *Glaspasten im Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg*, II, Berlin München.