

Quello di Eracle (l'Ercole latino) è uno dei più antichi e popolari miti greci – epici racconti millenari che hanno conservato intatta la loro forza – e affonda le sue radici nel periodo miceneo. Ma la figura di Eracle ha ispirato anche importanti artisti rinascimentali e barocchi, come Michelangelo, Dürer, Luca Cranach il Vecchio, Tintoretto, Rubens, Van Dyck e Tiepolo. Frammenti modesti e piuttosto bizzarri delle gesta dell'eroe sono sopravvissuti fino ai giorni nostri sotto forma di cartoni animati, cartelloni pubblicitari e nei cosiddetti film *peplum*.

Una mostra dedicata a un tema così impegnativo, che comprende oggetti eccezionali di generi disparati creati nell'arco di oltre due millenni e mezzo, non poteva trovare una collocazione più appropriata della Venaria Reale. Anche lo spunto per il progetto espositivo non poteva essere più felice: il restauro completo di una statua barocca di Ercole, che un tempo adornava un'importante fontana nei giardini del palazzo della residenza reale dei Savoia e che ora è nuovamente collocata nella sua posizione originaria.

Per una migliore comprensione di ciò che il visitatore attento troverà all'interno della mostra saranno utili i singoli contributi compresi nel presente catalogo, basati sull'analisi di un'ampia tradizione di fonti archeologiche, storiche e storico-artistiche.

Un tema di così vasta portata non poteva certo essere affrontato in modo sistematico ed esauriente. Tuttavia, gli oggetti esposti e le installazioni tecniche di cui la mostra si avvale dovrebbero bastare ad attirare l'attenzione del pubblico sull'importanza di un patrimonio artistico e culturale di autentico respiro europeo e forse per spingerlo ad approfondire ulteriormente l'argomento, anche a scuola.

Nei tempi antichi la figura di Eracle godeva della più alta considerazione. In Grecia l'eroe era venerato nei molti santuari a lui dedicati, dei quali riferisce soprattutto Pausania nella sua *Periegesi della Grecia* del 180 d.C., guida basata sull'osservazione personale.

Come ci racconta Plinio nella *Naturalis historia* i maggiori scultori greci, come Mirone, Policleto, Scopas e Lisippo, crearono famose statue di Eracle. Gli episodi tratti dal cosiddetto *Dodekathlos*, ovvero il ciclo delle dodici fatiche dell'eroe, erano scolpiti sulle famose metope del tempio di Zeus a Olimpia (460-450 a.C. circa, fig. 1) e sul lato orientale del tempio di Efesto ad Atene (450-440 a.C. circa), mentre sul fregio del Tesoro degli Ateniesi a

1. Maestro di Olimpia
Atena, Eracle e Atlante,
460-450 a.C. circa
Metopa 10 del lato occidentale
del tempio di Zeus a Olimpia
Marmo, altezza 160 cm
Olimpia, Museo Archeologico



Delfi (510-500 a.C.) era raffigurata la contesa del tripode tra Eracle e Apollo.

Oltre alle antiche sculture greche, grandi o piccole che siano, l'immagine di Eracle e delle sue gesta compare nella pittura vascolare greca e nella glittica classica e più recente, entrambe rappresentate in mostra da alcuni capolavori. Infine dobbiamo ricordare importanti opere letterarie, come le tragedie di Euripide *Eracle* e *Alceste*, e commedie che mettevano in scena una versione burlesca dell'eroe.

Sotto l'influsso greco in Italia Eracle divenne subito oggetto di venerazione, tanto che gli furono intitolate diverse città, come Ercolano nel Golfo di Napoli, distrutta nel 79 d.C., ed Eraclea in Lucania.

A Roma, venne eretto nel Foro Boario un famoso altare dedicato all'eroe, che era raffigurato anche in numerose statue sparse per la città.



2. Ritratto di Commodus come Ercole,
190 d.C. circa
Marmo, altezza 133 cm
Roma, Musei Capitolini

Su mosaici, affreschi e sarcofagi appaiono ripetutamente raffigurazioni di Ercole, segno della sua popolarità nell'immaginario collettivo dell'antichità. Non sorprende dunque che l'imperatore Commodus (161-192 d.C.), figlio dell'imperatore filosofo Marco Aurelio, nella sua megalomania si facesse venerare e ritrarre nei panni del divino eroe, come testimonia il busto marmoreo conservato nei Musei Capitolini (fig. 2).

L'importanza di Ercole nei territori della provincia germanica superiore dell'impero è attestata dalle raffigurazioni presenti su numerosi bassorilievi giunti fino a noi, le cosiddette *Viergöttersteine* (fig. 3). Ercole godeva di un culto speciale come dio del commercio; era anche considerato soccorritore degli oppressi, protettore dei giovani, patrono dei Giochi olimpici e soprattutto portatore di cultura.

Tutti sanno che Eracle era dotato di una forza sovrumana e di un coraggio tale da affrontare il combattimento contro i Centauri, i Giganti e persino la disputa con Apollo, la celebre contesa del tripode cui abbiamo accennato all'inizio (cat. I.1). Il nostro eroe scese addirittura negli inferi, sconfisse Cerbero, il terribile cane infernale, e lo portò ancora vivo nel mondo superiore, così come gli era stato ordinato di fare dal re Euristeo (fig. 4).

Accanto agli aspetti positivi, il personaggio presentava anche tratti oscuri, come la mancanza di autocontrollo, l'inclinazione all'ubriachezza, l'indole litigiosa e la dissolutezza in qualsiasi forma, anche nel suo rapporto con le donne. Con leggera esagerazione si potrebbe dire che nulla di "maschile" gli fosse estraneo, e anche queste caratteristiche hanno sempre ispirato la creazione artistica.

Persino i filosofi greci si sono occupati di Eracle, rendendo omaggio al modo in cui, con coraggio e senza lamentarsene, affrontò le difficili prove impostegli dal re Euristeo.

Nella sua celebre opera *Le Ore* il sofista Prodicus di Ceo racconta la storia di "Eracle al bivio": messo di fronte a due donne, una seducente e l'altra pudica, davanti alla scelta tra il facile sentiero del vizio e la dura via della virtù, l'eroe sceglie la seconda (il passo ci è tramandato da Senofonte, *Memorabilia*, II 1, 21-34). Ovviamente questa allegoria della ricerca



3. *Viergötterstein* con Ercole
(pietra delle quattro divinità),
200-225 d.C.
Bassorilievo in pietra,
altezza 50 cm
Maastricht, Centre Céramique

della perfezione morale è stata utilizzata nell'arte dell'antichità, ma anche nella successiva epoca cristiana. Ricordiamo inoltre qui il quadro di Domenico Beccafumi (1520-1525) presente in mostra (cat. V.6) e, nell'ambito delle arti minori, una scena galante raffigurata su un ventaglio del XVII-XVIII secolo (cat. V.7).

Vi sono poi alcuni particolari della "biografia" di Eracle/Ercole che appaiono rilevanti ai fini del nostro discorso. L'eroe era figlio di Zeus e di Alcmena, moglie di Anfitrione, il leggendario re di Tebe, ingannata da Zeus che la sedusse prendendo false sembianze. Era, la moglie di Zeus, furente per il tradimento del marito e in cerca di vendetta, inviò due serpenti a uccidere il bambino, che tuttavia li afferrò e senza indugi li strangolò. Così, fin dalla più tenera infanzia, Eracle diede prove straordinarie dei suoi formidabili poteri e del suo coraggio.

Non sorprende che questo strabiliante episodio sia stato raffigurato più volte sia nel mondo antico sia nei secoli successivi (cat. VI.3).

L'educazione del giovane Eracle fu affidata a esperti maestri, come era costume: Lino, figlio di Apollo, gli insegnò la musica, una disciplina che aveva un ruolo molto importante per i Greci. Ma una volta in cui Lino si azzardò a rimproverare il giovane allievo, questi si arrabbiò talmente da uccidere il suo insegnante colpendolo con la cetra.

In un attacco di follia inviatogli dalla vendicativa Era, uccise la moglie Megara insieme ai propri figli, come descritto da Euripide nella già citata tragedia.

È noto che Eracle uscì vittorioso da innumerevoli avventure, in cui era schierato dalla parte del bene: combatté e sconfisse il gigante Anteo e uccise il re egiziano Busiride, che eliminava tutti gli stranieri e che lo aveva preso prigioniero.

La fine del nostro eroe fu terribile: la gelosa Deianira, la sua seconda moglie, gli mandò una veste intrisa del sangue avvelenato del Centauro Nesso. Quando l'ignaro Eracle la indossò, fu subito assalito da un dolore così terribile che preferì porre fine alla sua vita, gettandosi su una pira eretta sul monte Eta. Gli dei mandarono tuttavia una nube che avvolse l'eroe e lo sollevò fin sull'Olimpo, dove sposò Ebe, figlia di Zeus.



4. *Eracle cattura Cerbero* (particolare), 520 a.C. circa
Anfora attica a figure rosse
del Pittore di Andocide,
altezza 58,6 cm
Parigi, Musée du Louvre

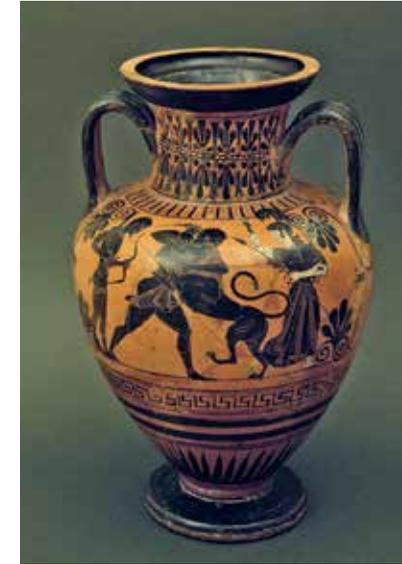
Una ricca tradizione letteraria e una figurativa ancor più ricca hanno assicurato la permanenza della figura del divino eroe nella memoria culturale. Come abbiamo fin qui illustrato, il personaggio e le gesta di Eracle hanno offerto abbondante materiale agli artisti figurativi di ogni epoca; ma lo troviamo anche nell'opera barocca e persino in Händel, autore dell'omonimo oratorio (1745).

Naturalmente, i tratti dell'eroe divinizzato e gli attributi con cui veniva rappresentato erano soggetti a cambiamenti. Così, nelle prime rappresentazioni della pittura vascolare attica, l'eroe è vestito e armato di arco, freccia e clava di legno di olivo (cat. I.1). In seguito, l'immagine canonica ci restituisce la figura di un Eracle più giovane, dal fisico molto atletico, nudo e con la barba; i suoi emblemi includevano anche la pelle del leone di Nemea da lui ucciso e la possente clava (cat. II.2).

Nelle statue antiche dell'eroe, notoriamente legate a un certo schema di base, si riflettono anche i desideri e le esigenze dei committenti, come pure l'abilità dell'artista e le peculiarità stilistiche di ciascuna epoca, fino al Barocco.

Non privo di interesse è il fatto che molti dei vasi attici a figure nere e rosse con immagini di Eracle, eseguite tra la seconda metà del VI secolo a.C. e la prima metà del V (cat. I.1-5, I.7), non provengano da tombe greche ma etrusche. Dobbiamo quindi dedurre che gli etruschi sapessero comprendere e apprezzare le raffigurazioni sui preziosi vasi importati.

In che modo anche in epoca romana la conoscenza del mito di Ercole costituisca un bene comune dei circoli colti e fosse apprezzata, è illustrato per esempio dalle statue in bronzo e marmo e dagli splendidi affreschi delle città vesuviane di Pompei ed Ercolano, distrutte nel 79 d.C. (cat. II.1-2). Completano ulteriormente il quadro due copie di coppe romane (*skyphoi*), parte del tesoro di Boscoreale (ante 79 d.C.), – magistralmente eseguite da Gianmaria Bucellati (cat. II.10-11) – raffiguranti le dodici imprese che Eracle dovette eseguire per ordine del re miceneo Euristeo, in cambio dell'immortalità. Poiché le rappresentazioni di queste gesta si trovano anche in numerose altre opere in mostra e visto che la conoscenza dei contesti mitologici è il presupposto necessario per comprenderla a fondo, ci sembra opportuno concludere la presente introduzione con l'elenco di queste storie.



5. *Eracle in lotta con il leone nemeo*, fine del VI secolo a.C.
Anfora a figure nere,
altezza 38 cm
Palermo, Museo archeologico regionale Antonino Salinas

Le imprese canoniche di Eracle secondo Apollodoro (II secolo a.C.):

1. Eracle strangola l'invincibile Leone di Nemea nell'Argolide e da allora indossa la sua pelle.
2. Uccide l'idra di Lerna.
3. Cattura la cerva di Cerinea dopo un inseguimento durato un anno.
4. Uccide gli uccelli mangiatori di uomini che abitano la palude di Stinfalo in Arcadia.
5. Caccia il cinghiale di Erimanto e lo riporta ancora vivo al re Euristeo, che si era nascosto in una giara.
6. Pulisce le stalle del re Augia dell'Elide in un solo giorno.
7. Doma il toro di Creta, che sputava fuoco dalle narici.
8. Addomestica le cavalle del re di Tracia Diomede, che si nutrivano di carne umana.
9. Si impossessa della cintura di Ippolita, regina delle Amazzoni, per offrirla ad Admeta, la figlia di Euristeo.
10. Cattura i buoi di Gerione, erigendo in questa occasione le cosiddette colonne d'Ercole.
11. Con l'aiuto di Atlante, cui si sostituisce nel sorreggere la sfera celeste, Eracle ottiene i tre pomi d'oro delle Esperidi.
12. Supera anche l'ultimo e più pericoloso compito, la discesa negli inferi, dove sconfigge il terribile cane Cerbero e lo porta nel mondo superiore.

Le origini del mito



Eracle sulle rive del Reno La collezione dell'Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig

Eracle, eroe itinerante, ha esplorato tutto il mondo conosciuto dai Greci – anche quello relativo al loro immaginario mitico. Superando tutti i limiti dell'umano, ha raggiunto più volte il confine estremo sopra e sotto il creato, ha visto il paese degli Iperborei, è sceso nell'Ade e ha raggiunto l'Oceano, il grande fiume che circonda la terra e che la nutre da dentro. Senz'altro, in quest'ottica di geografia fantastica, possiamo immaginarcelo anche sulla riva del Reno, lì dove il fiume fa quella sua curva larga per scorrere verso la Germania e l'Olanda e dove, secondo una tradizione discutibile, Munazio Planco fondò la Basilea dei Romani. Poco importa se il condottiero di Cesare in realtà aveva fondato la vicina colonia di Augusta Raurica: la sua statua imponente domina oggi il cortile del municipio di Basilea e, a poche centinaia di metri, sorge l'Antikenmuseum, dove Eracle in persona si riflette in magnifiche sculture di età romana e in splendide scene della più antica pittura vascolare attica e italiota. Non è così un caso che sia proprio questo eroe internazionale a congiungere in questo progetto espositivo due capitali della cultura quali Torino e Basilea.

L'Antikenmuseum di Basilea è stato fondato nel 1961 e le collezioni furono esposte al pubblico a partire dal 1966 a seguito di un momento politico favorevole a questo particolare sviluppo. Negli anni difficili del dopoguerra, legati all'entusiasmo per la pace e la ricostruzione ma anche alla paura di nuovi conflitti, la riscoperta dell'antichità classica fungeva da modello-guida. In particolare, in una nazione come la Svizzera, già federazione di Cantoni sovrani rappresentanti quattro diverse culture, sembrava confermarsi il modello antico della polis greca, la città-stato autonoma dotata del suo territorio, governata dai propri cittadini-soldati e capace di alleanze politiche più ampie per formare una "nazione" in funzione dell'appartenenza alla grecità di tutti i suoi membri. Gli ideatori, fondatori e mecenati dell'Antikenmuseum negli anni cinquanta e sessanta del secolo scorso erano intimamente propulsi da questo ideale di impegno civico che correlava in maniera così diretta la realtà politica svizzera ed europea a quella del suo tradizionale passato greco-romano.

Del gruppo fondatore facevano parte personalità di spicco del mondo della cultura quali Karl Schefold, professore di archeologia all'Università di Basilea, e Herbert Cahn, archeologo, numismatico e commerciante d'arte – entrambi emigrati dalla Germania –, oppure dell'economia quali

Robert Käppeli, direttore della Ciba Geigy, Samuel Schweizer, direttore dello Schweizerischer Bankverein, ma anche Giovanni Züst e René Clavel, collezionista dai molteplici interessi il primo e grande mecenate il secondo.

La collezione di originali riunita inizialmente comprendeva opere sparse in diverse collezioni ottocentesche del Cantone, tra cui quelle raccolte dal consigliere di stato Wilhelm Vischer, oppure quelle acquisite da Johann Jakob Bachofen per le sue famose ricerche sul simbolismo funerario degli antichi e sul matriarcato. Inoltre e soprattutto si vennero ad aggiungere le grandi collezioni dei membri dello stesso gruppo dei fondatori.

Nel 1981 la grande donazione di opere antiche di Irene e Peter Ludwig, i collezionisti di Aachen già fondatori di alcuni fra i più grandi musei d'arte contemporanea in Europa, diede un'ulteriore spinta internazionale al nuovo museo. Anche nei modi e nella qualità della donazione Ludwig si ravvisano chiaramente quell'entusiasmo e quell'idealismo umanistico che avevano animato in precedenza il gruppo fondatore: poter realizzare negli anni del dopoguerra un museo dedicato all'arte antica e votato a valorizzare le nostre più dirette tradizioni ancestrali a salvaguardia di una società democratica. Per l'allestimento delle oltre 200 nuove opere fu necessario un primo ingrandimento del museo che, alla sua seconda apertura nel 1988, poteva contare ormai su una superficie di circa 3000 metri quadrati, con una collezione greco-romana ed etrusca di qualità straordinaria.

Il secondo ingrandimento è storia più recente. Durante la preparazione di una mostra sull'antico Egitto, allestita nel 1997 con opere provenienti esclusivamente da collezioni private svizzere, ci si accorse del grande potenziale quantitativo e qualitativo di queste collezioni e si decise di proporre la realizzazione di una nuova sala egizia permanente. A seguito degli ampi consensi da parte dei collezionisti, nell'anno 2000 fu costruita una nuova grande ala sotterranea sotto il cortile interno del museo.

Infine, nel 2002 e sempre grazie ad altre donazioni private, si arrivò a completare il quadro espositivo delle culture del Mediterraneo antico con l'apertura di una sala dedicata al Vicino Oriente: l'Iran, la Mesopotamia,

la Siria, l'Anatolia e Cipro – colte nel loro rapporto intrinseco con Creta e la Grecia dell'età del Bronzo.

L'Antikenmuseum oggi rappresenta in maniera esemplare le civiltà classiche e vicino-orientali del Mediterraneo e la nuova collaborazione al progetto di Torino si inserisce in un preciso contesto di scambi e partenariati internazionali. Anche la scelta di Eracle non potrebbe essere più pertinente. Eroe e divinità allo stesso tempo, Eracle è figura mediterranea i cui albori sono da ricercare nella remota età del Bronzo micenea e le cui ramificazioni sono testimoniate anche in Oriente. I mitografi antichi dividono le imprese di Eracle in tre categorie: le dodici fatiche canoniche al servizio del re di Micene Euristeo, le altre imprese "casuali" affrontate nel contesto di quelle canoniche e le spedizioni militari nelle quali, al contrario delle precedenti imprese risolte in solitaria, l'eroe era invece accompagnato da un esercito.

Il fatto che Eracle operasse come schiavo al servizio di Euristeo fa parte della sua controversa personalità di eroe liberatore ma lui stesso oppresso, trascinato da una personalità ambivalente e di profonda umanità. Nei fatti mitologici che precedono il servizio forzato al re di Micene già si colgono i germi del suo carattere sessualmente incontrollato, turbolento, irascibile e violento che – in sostanza – è un pericolo per la comunità che vuole proteggere. Ospite del re beota Tespio, rompe l'ospitalità andando a letto con tutte le sue cinquanta figlie in una sola notte. Nella guerra contro Orcomeno Eracle è dalla parte di Tebe, ma taglia naso e orecchie all'araldo del re rivale, glielie lega intorno al collo e lo rispedisce dal suo padrone. Per questa vittoria ottiene Megara, la figlia del re di Tebe, che gli genera dei figli che però Eracle ucciderà in un momento di furore. Per questo gli dei lo puniscono con il servizio forzato da Euristeo.

Nella collezione dell'Antikenmuseum di Basilea sono presenti opere straordinarie con diverse imprese canoniche dell'eroe, tre delle quali ora in mostra a Torino. La prima, rappresentata su una coppa e un'idria tardoarcaiche di provenienza attica (cat. I.5 e I.3), è la lotta contro il leone di Nemea che devastava il Peloponneso. La fiera non poteva essere ferita e, per vincerla, Eracle deve sollevarla di peso con la sua forza per poi stritolarla con le sue braccia potenti. Da questo momento l'eroe porta gli attributi-chiave che lo caratterizzano nel corso dei secoli: la pelle di



leone invece della corazza e la clava in alternativa all'arco. Sono i simboli della forza bruta e sottolineano come Eracle poteva combattere senza protezione e con l'arma più immediata del corpo a corpo.

La seconda impresa è la cattura della bellissima cerva di Cerinea, animale con le corna d'oro e tanto veloce da non poter essere raggiunto (cat. II.8). L'eroe deve inseguirla per un anno fin nel lontanissimo paese degli Iperborei e riuscirà a catturarla solo dopo averla sfiancata e prendendola per le corna. È un episodio che dimostra grande tenacia e nel quale Eracle deve trattenere la sua indole violenta per non uccidere l'animale sacro ad Artemide.

La terza impresa presente a Torino è il viaggio nel giardino delle Esperidi, dove Eracle ruba i famosi pomi d'oro, regalo di Gaia per le nozze di Zeus e Hera. Si tratta nuovamente di un viaggio di natura cosmica agli estremi confini del mondo. Per riuscire nell'impresa l'eroe si affida con un trucco ad Atlante, eroe che sostiene la volta celeste. Gli stessi pomi sono il simbolo dell'immortalità e del ringiovanimento. Eracle, nella meravigliosa scultura di Basilea (cat. II.4) sembra stare con i pomi in mano, lui stesso immortale al termine della fatica.

Le altre opere basilesi raffigurano imprese supplementari ed evidenziano sempre più precisamente il carattere oscillante dell'eroe. Da un lato vibrano in questi episodi il fascino del suo coraggio, la volontà di liberare il mondo dal male e il suo stare dalla parte del giusto e dei più deboli. Sul cratere a calice italiota attribuito al Pittore di Dario (cat. I.6) Eracle si fa garante di Rodope che deve giustificarsi davanti al re Scite – lui stesso figlio di Eracle – per aver abbandonato la castità dopo che si era votata vergine alla dea della caccia Artemide. È un Eracle “comprensivo”, che aiuta le donne anche contro il volere divino, come aveva già fatto scendendo nell'Ade per recuperare la povera Alceste. Su un'idria attica tardo-arcaica (cat. I.4) Eracle uccide in duello Cicno, il figlio violento del dio della guerra Ares. È un tipico episodio da eroe liberatore e civilizzatore, cui ne seguono tanti altri simili, che vedono Eracle in lotta contro mostri e personaggi violenti o depravati che minacciano la civiltà: l'odioso Busiride, il crudele Anteo, il gigante Alcioneo, i brutali Centauri e via dicendo.

D'altro canto persistono in parallelo episodi negativi. La statuetta in bronzo (cat. II.3) che decorava un carro da parata mostra Eracle ubriaco, condizione sua assai tipica e nella quale si produceva in violenze sessuali ed efferatezze. Sulla magnifica anfora attica tardo-arcaica attribuita al Pittore di Antimene (cat. I.1) Eracle si adira addirittura con il dio Apollo e gli contende in lotta il tripode di Delfi. È la conseguenza di un episodio precedente nel quale Eracle aveva ucciso Ifito in maniera subdola, sca-

raventandolo giù dalle mura di Tirinto mentre era suo ospite. Tale atto sacrilego gli procurò una malattia voluta dagli dei che dovette essere purificata a Delfi, dove però l'oracolo, davanti a tanta tracotanza, gli rifiuta l'assoluzione, provocando l'ira dell'eroe. Zeus in persona deve risolvere la contesa, concede il tripode a Eracle ma lo costringe di nuovo a servire come schiavo la regina Onfale.

Chiude la serie basilese la testa colossale del cosiddetto *Eracle Farnese* (cat. II.6), la cui statua completa è oggi a Napoli e che ci presenta un eroe di prestanta muscolare sovrumana, ma stanco dalle tante fatiche e appoggiato un po' in bilico alla sua clava.

Il mondo è salvo, liberato dal male e dai tanti pericoli dalla forza e dal coraggio di Eracle, ma in questa grandiosa immagine di Lisippo è raccolto tutto l'ambivalente significato dell'eroe: per vincere il male ha dovuto dare tutto e ha dovuto essere più crudele e più selvaggio dei suoi nemici e, talvolta, ha perso la ragione. E proprio questo è il senso profondamente umano di Eracle che non manca, purtroppo, di esempi e interrogativi di attualità.

1.1 | Eracle disputa ad Apollo il tripode di Delfi

510 a.C. circa
Anfora attica a figure nere
attribuita al Pittore di Antimene,
altezza 47,2 cm
Basilea, Antikenmuseum Basel
und Sammlung Ludwig,
inv. BS 435, donazione S. Schweizer

I rapporti tra Eracle e gli dei dell'Olimpo non erano sempre idilliaci. Un episodio più volte raffigurato nella ceramica attica riguarda la diatriba tra Eracle e Apollo per il possesso del famoso tripode bronzeo di Delfi. Si trattava di uno dei requisiti fondamentali del più noto oracolo greco, poiché su di esso si accomodava la Pizia, la sacerdotessa incaricata di rivelare i responsi ai pellegrini. Eracle si era recato a Delfi per ottenere un consiglio dall'oracolo su come purificarsi dopo l'uccisione di Ifito. A causa del crimine commesso dall'eroe, la Pizia non aveva però accolto la sua richiesta. Eracle si era dunque impadronito del tripode con l'intento di creare un suo proprio oracolo, provocando così l'inevitabile reazione di Apollo. I due contendenti

sono qui raffigurati avvinghiati al tripode, sostenuti nelle loro rivendicazioni rispettivamente da Atena – protettrice di Eracle – e da Artemide, sorella di Apollo. Solo l'intervento di Zeus, padre di entrambi, riesce a riportare la calma: Apollo riottiene il tripode mentre Eracle riceve in cambio il responso oracolare. L'eroe non teme dunque lo scontro con un dio, pur di ottenere quanto reclamato e da lui ritenuto un diritto. Questo aspetto, che ci rammenta i duelli tra dei ed eroi sotto le mura di Troia, è di particolare interesse per riconoscere l'importante posizione che queste figure umane o semi-divine assumono nella scala gerarchica della mitologia greca.

Esau Dozio

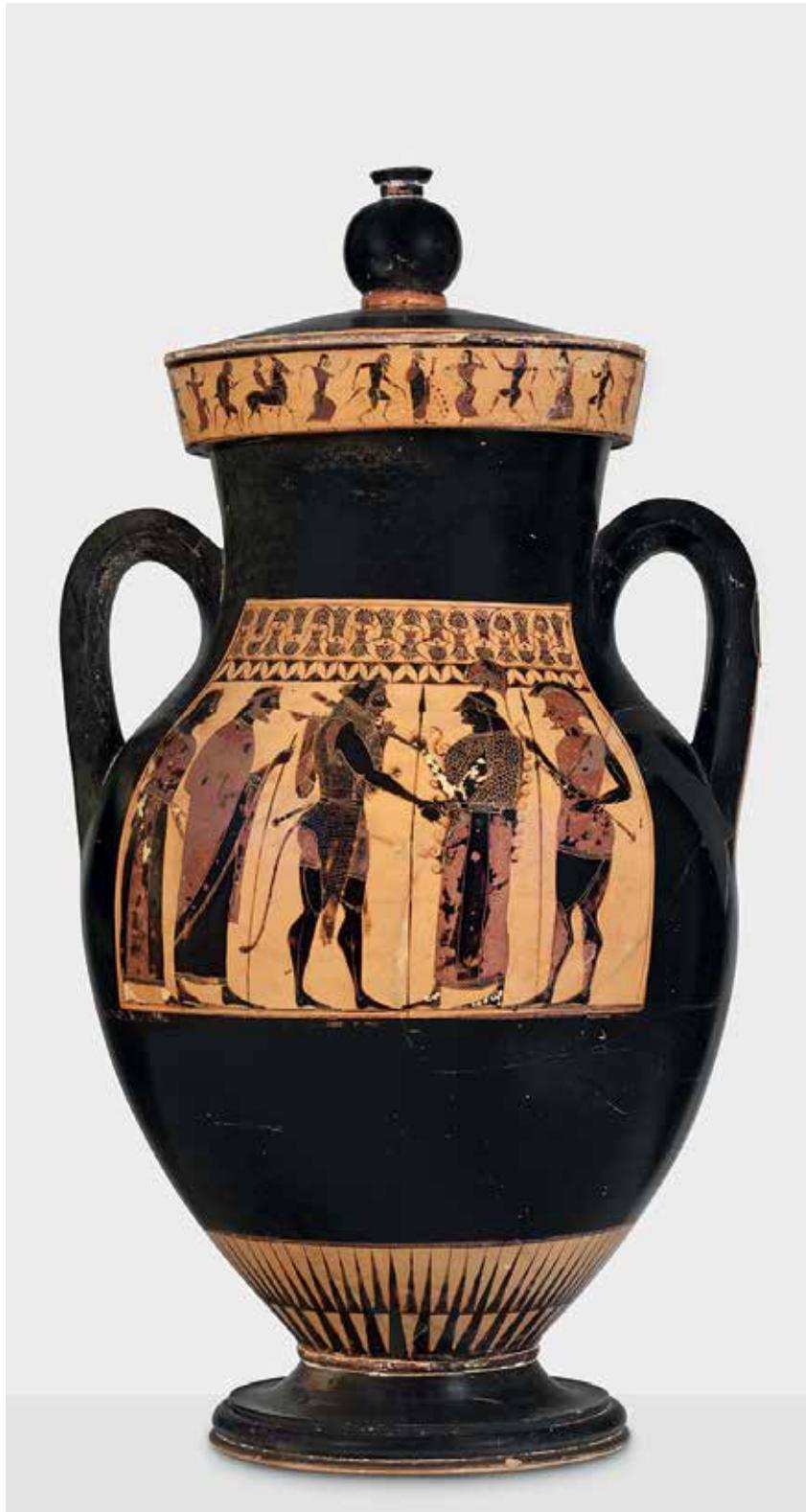
Bibliografia essenziale

J.D. Beazley, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford 1956, p. 269, n. 41; J.-P. Descœudres, *CVA Basel 1*, Bern 1981, pp. 103-105, tav. 41, 2. 5, tav. 44, 1-3; J. Burow, *Der Antimenesmaler*, Mainz 1989, p. 94, n. 132, tav. 129 c, tav. 130, tav. 160, 1.



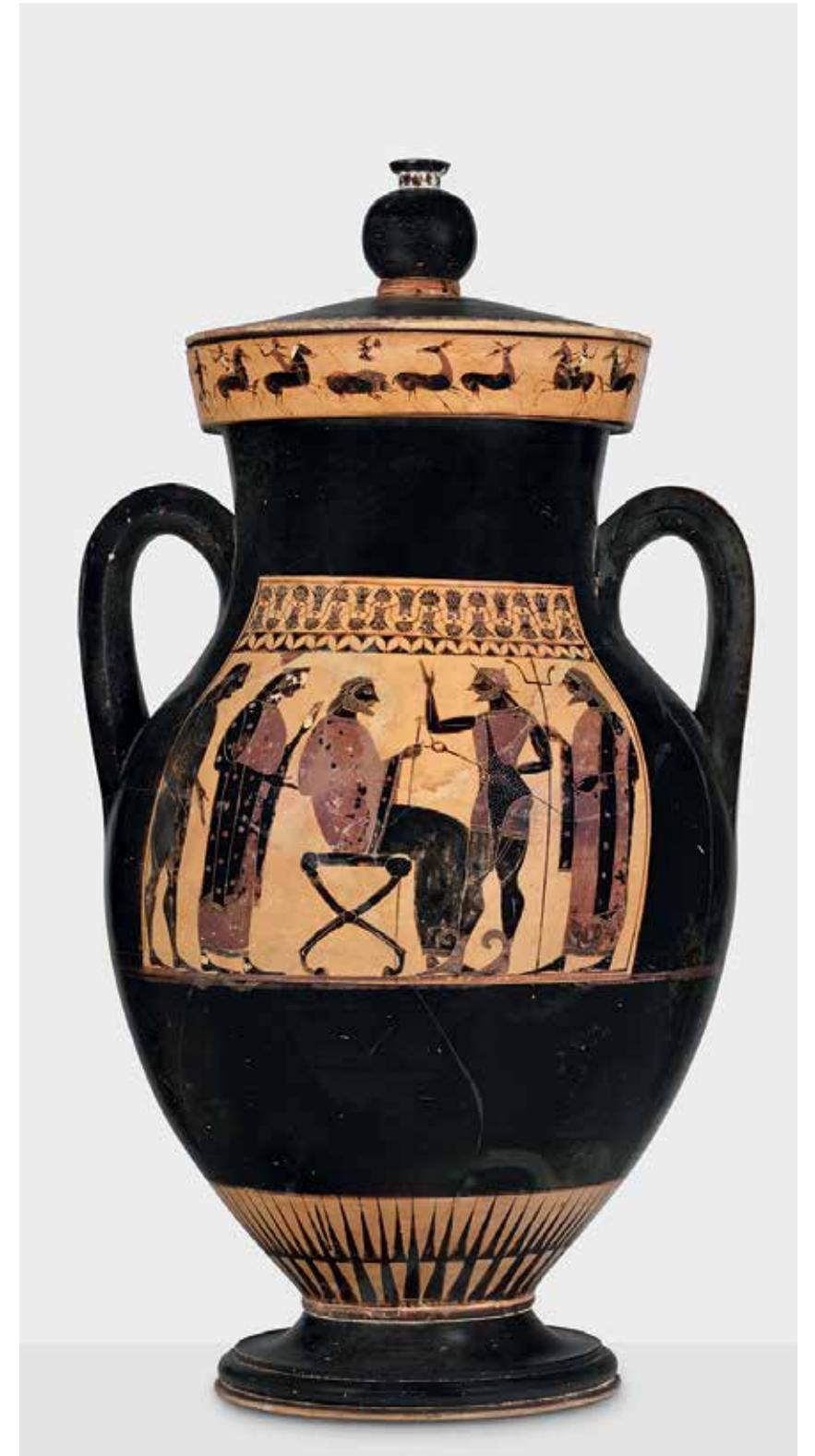
540 a.C. circa
Anfora attica a figure nere
attribuita al Pittore del Vaticano 342,
altezza (con coperchio) 58,5 cm
Basilea, Antikenmuseum Basel
und Sammlung Ludwig,
inv. BS 495, acquisita grazie
al lascito F.L. Breusch

La decorazione di questa imponente anfora è dominata da Eracle e Atena, raffigurati nell'atto di stringersi la mano. Questo gesto è tutt'altro che banale e non va ridotto a un semplice saluto. Esso ha piuttosto una valenza mitologica e politica in quanto attestazione di un rapporto paritetico tra l'eroe e la dea. Atena riconosce la natura sovrumana di Eracle, che accetta di buon grado la protezione della dea. Questa reciproca intesa tra le due personalità del mito si inserisce nel contesto storico del VI secolo a.C., con l'ascesa prepotente di Atene nel panorama politico greco. Non è un caso che la figura di Eracle, relativamente poco recepita nella ceramica attica di epoca precedente, diventi un soggetto privilegiato



della produzione ateniese proprio a partire dal secondo quarto del VI secolo a.C. Contemporaneamente si assiste a una trasformazione della figura di Atena, connotata ora principalmente come dea guerriera e che, forse in concomitanza con le feste panatenaiche del 566-565 a.C., riceve una nuova statua di culto sull'acropoli di Atene come protettrice armata della città. La stretta di mano tra Eracle e Atena, di cui quest'anfora costituisce il più antico esempio a noi noto nella pittura vascolare, suggella dunque il tentativo ateniese di stabilire, attraverso il mito, una sorta di legame privilegiato con Eracle, il più importante eroe panellenico, al fine di legittimare le ambizioni egemoniche della città.
Esau Dozio

Bibliografia essenziale
J.D. Beazley, *Paralipomena*, Oxford 1971, p. 187, n. 3; H. Mommsen, *Zwei schwarzfigurige Amphoren aus Athen*, *AntK* 32, 1989, pp. 118-146, tav. 22, 1-3, 5, tav. 23, 1-2; V. Slehoferova, *CVA Basel 5*, Basel 2015, pp. 23-25, tav. 7, 1-4, tav. 8, 1-6, tav. 9, 1-2, allegato 5.



1.3 | Eracle atterra il leone di Nemea

510 a.C. circa
Idria attica a figure rosse
attribuita al Gruppo dei Pionieri,
altezza 40,5 cm
Basilea, Antikenmuseum Basel
und Sammlung Ludwig,
inv. BS 437, donazione S. Schweizer

La peculiarità più nota e significativa di Eracle è certamente la sua prestanza fisica. Insieme al suo coraggio essa gli permette, nel corso delle sue imprese, di sconfiggere avversari umani, animali, ma anche mostri mitologici come l'idra di Lerna. Questa caratteristica dell'eroe ben si accosta all'ideale maschile greco, che si sintetizzava, oltre che in un'eccellenza morale, proprio in un corpo atletico e armonioso. Non è un caso che il ceramografo ateniese, al momento di decorare quest'idria, abbia combinato gli aspetti mitici del racconto con la realtà tipicamente greca degli agoni atletici. La raffinata presa con cui Eracle costringe al suolo il leone è stata probabilmente ispirata all'artista dalla pratica dello sport, in questo caso della lotta, che caratterizzava la vita quotidiana

delle città greche. Oltre alla notevole forza fisica essa implica in effetti anche una tecnica sopraffina acquisibile, nella realtà del mondo greco, grazie all'assidua frequentazione del ginnasio. Il trionfo sulle forze naturali, simboleggiato dalla sconfitta del leone, viene dunque implicitamente arricchito da un ulteriore elemento, quello dell'importanza del modello culturale greco. Non è soltanto grazie alla sua forza bruta che l'eroe ha il sopravvento sulla belva. Nel suo intento viene sostenuto dal sistema formativo e dalle tradizioni socio-culturali greche, nelle quali la pratica sportiva aveva un ruolo fondamentale. La sua vittoria rappresenta dunque anche un trionfo della cultura greca.

Esaiù Dozio

Bibliografia essenziale

K. Schefold, *Meisterwerke griechischer Kunst*, catalogo della mostra, Basel 1960, n. IV, p. 158; J.D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford 1963, p. 34, n. 13; V. Slehoferova, *CVA Basel 3*, Basel 1988, pp. 32-33, tav. 14, 1-3, allegato 5, 1.



520-510 a.C. circa
 Idria attica a figure nere
 attribuita al Pittore di Antimene,
 altezza 51,8 cm
 Basilea, Antikenmuseum Basel
 und Sammlung Ludwig,
 inv. BS 498, acquisita grazie
 al lascito F.L. Breusch

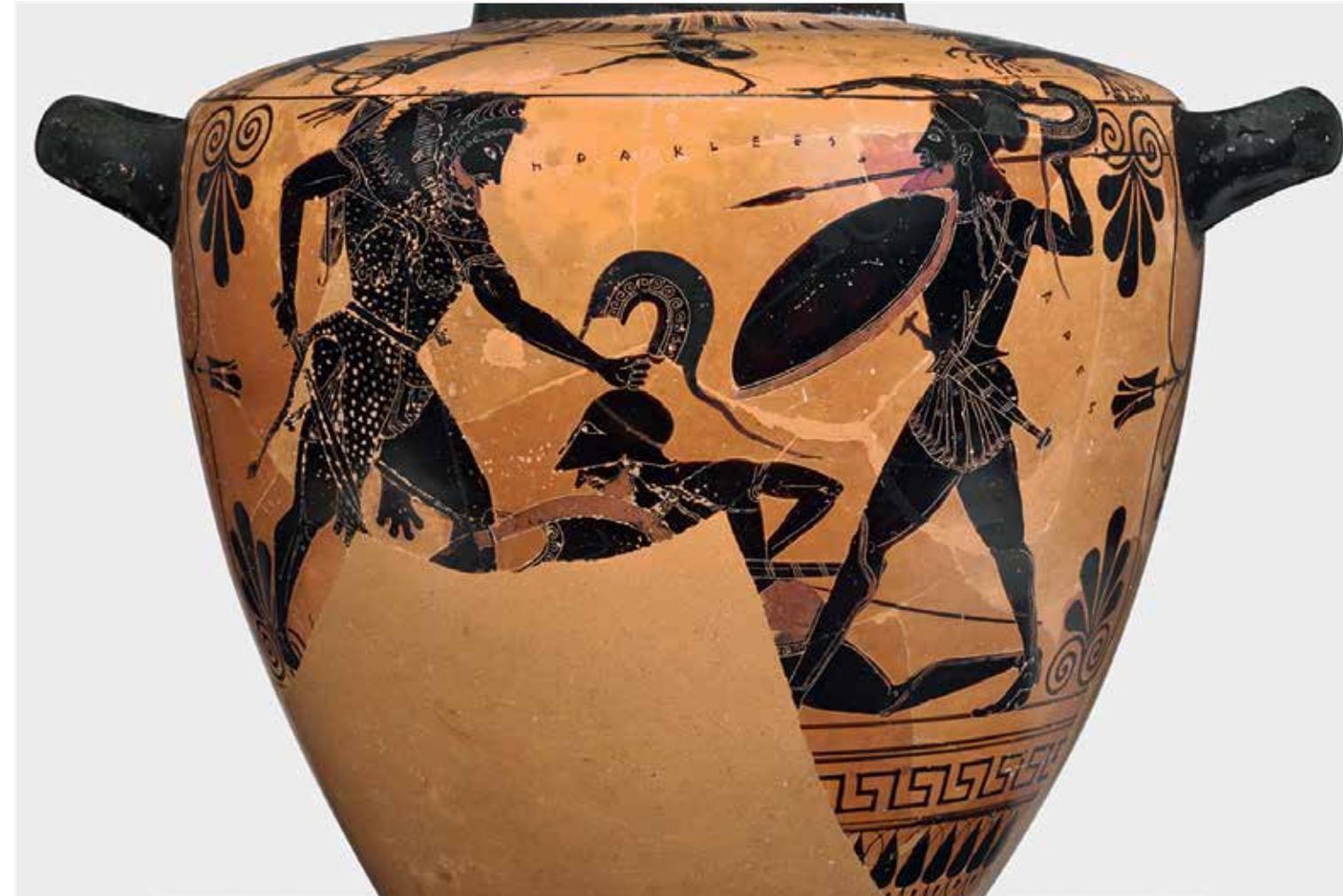
Una delle funzioni principali di Eracle nella mitologia greca è quella di eroe civilizzatore. Oltre alle canoniche fatiche, gli sono infatti attribuite molte altre imprese che spesso vengono localizzate in regioni remote del mondo mediterraneo. Si tratta spesso dei luoghi percorsi dai mercanti greci a partire soprattutto dall’VIII secolo a.C. Eracle, così come altri eroi quali Odisseo e gli Argonauti, prepara in questo modo il terreno all’espansione commerciale e insediativa greca e con le sue azioni integra nuove regioni nell’orizzonte culturale ellenico. Le rende parte di un mondo civilizzato ed esorcizza i pericoli con cui, nel mito come nella realtà storica, si dovevano confrontare navigatori e coloni lontano dalla madrepatria.

L’impresa raffigurata su quest’idria ha però avuto luogo in Grecia, in particolare in Tessaglia. Eracle, su richiesta di Apollo, sconfigge Cicno, il quale uccideva i pellegrini diretti a Delfi. Secondo una variante del mito, Cicno intendeva erigere con le loro ossa un tempio dedicato a suo padre Ares. Quest’ultimo, raffigurato sulla destra, interviene nello scontro a difesa del figlio ormai a terra e incapace di difendersi. Secondo la versione del mito ripresa dal ceramografo, Eracle, eroe civilizzatore, neutralizza un assassino sacrilego. Quest’ultimo, paradossalmente, viene difeso proprio da un dio dell’Olimpo, il quale antepone il legame di sangue ai principi morali propri della cultura greca.

Esau Dozio

Bibliografia essenziale

J.D. Beazley, *Paralipomena*, Oxford 1971, pp. 119-120, n. 35; J. Burrow, *Der Antimenesmaler*, Mainz 1989, p. 94, n. 131, tav. 128 a. c., tav. 129 a-b; V. Slehoferova, *CVA Basel 5*, Basel 2015, pp. 49-53, tav. 47, 1-4, tav. 48, 1-3, tav. 49, 1-5, allegato 20.



1.5 | Eracle in lotta con il leone di Nemea

560 a.C. circa

Coppa attica a figure nere
attribuita al Pittore di Heidelberg,
altezza 12,9 cm
Basilea, Antikenmuseum Basel
und Sammlung Ludwig, inv. Bo 88,
donazione H. e T. Bosshard

Eracle, nella prima delle sue canoniche dodici imprese, sconfigge un possente leone presso la città di Nemea. La scelta del mitico avversario dell'eroe non è casuale, poiché il leone rappresenta al meglio le forze selvagge della natura. La sua sconfitta simboleggia dunque il trionfo dell'uomo sull'ambiente ostile che lo circonda. È intrigante il fatto che la potenza pressoché indomabile degli elementi sia riassunta proprio da questo felino che spontaneamente non siamo portati ad associare alla fauna europea. Da un lato bisogna riconoscere l'influsso notevole che il Vicino Oriente ha avuto sugli albori della cultura greca. Proprio in queste regioni, in effetti, il leone è sovente raffigurato in lotta con figure antropomorfe, con un significato allegorico simile al mito di Eracle. Questo scontro mitologico è entrato a far parte del repertorio culturale

greco attraverso gli stretti legami commerciali con la costa levantina. Le scoperte archeologiche e le fonti scritte fanno però supporre che la presenza del leone nel mito di Eracle non sia forse da ricondurre soltanto a tradizioni vicino orientali. Ossa di leone sono state rinvenute in contesti di epoca micenea e gli autori antichi – tra cui Erodoto e Aristotele – attestano la presenza di leoni nella Grecia del nord ancora in età classica ed ellenistica. Pur mancando prove conclusive in proposito, si può supporre che questi felini non fossero del tutto estranei al mondo greco. Il loro ruolo nel mito, come antagonisti di Eracle, non appare dunque del tutto sorprendente.

Esau Dozio

Bibliografia essenziale

P. Blome (a cura di), *Orient und frühes Griechenland. Kunstwerke der Sammlung H. und T. Bosshard*, Basel 1990, pp. 72-73, n. 115; H.A.G. Brijder, *Siana Cups II. The Heidelberger Painter*, Amsterdam 1991, p. 448, n. 361, fig. 87, tav. 117 c-e, tav. 118 a-b; V. Slehoferova, *CVA Basel 4*, Basel 2009, pp. 49-50, tav. 38, 5-6, tav. 43, 3, tav. 44, 4-5, tav. 48, 1-4, allegato 22.



340-330 a.C. circa
Cratere apulo attribuito
al Pittore di Dario,
altezza 64,5 cm
Basilea, Antikenmuseum Basel
und Sammlung Ludwig,
inv. Lu S 34, prestito della
Fondazione Peter e Irene Ludwig

L'utilizzo della figura di Eracle a scopi ideologici e politici è attestato sovente nell'antichità. Le peripezie dell'eroe, che l'hanno portato a visitare gli angoli più remoti del mondo antico, hanno permesso ai Greci di integrare questi territori nel proprio immaginario collettivo, rendendoli parte di un cosmo civilizzato e accessibile. In questo senso non stupisce che, già secondo Erodoto, Scite – mitico capostipite delle popolazioni nomadiche che abitavano a nord del Mar Nero – sia indicato come figlio di Eracle. Il Pittore di Dario lo raffigura qui sul trono regale, davanti a cui si riconoscono lo stesso Eracle e Rodope. Quest'ultima, sostenuta dall'eroe, sembra doversi disculpare davanti a Scite. La scena offre interessanti paragoni con un'opera letteraria di Achille Tazio, databile al II secolo d.C.

Siamo di fronte all'eco di una tragedia perduta del IV secolo a.C., cui si sono ispirati sia il ceramografo che l'autore di età imperiale? Non si può escludere che dietro a questo episodio mitico si celi anche un intento politico. Nel 343-342 a.C. il filosofo Speusippo raccomanda lo storico Antipatro a Filippo II di Macedonia, in guerra con gli Sciti. Antipatro sarebbe stato in grado di produrre materiale mitologico su Eracle, utile per giustificare le pretese territoriali di Filippo, discendente dell'eroe. La complessità della ricezione di Eracle nel mondo greco è attestata dal fatto che è difficile definire la fonte (e lo scopo) della raffigurazione qui proposta dal Pittore di Dario.
Esau Dozio

Bibliografia essenziale

M. Schmidt, A.D. Trendall,
A. Cambitoglou, *Eine Gruppe apulischer Grabvasen in Basel*, Basel 1976,
pp. 94-108, tav. 23-26; A.D. Trendall,
A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia II*, Oxford 1982, p. 501, n. 64;
O. Taplin, *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles 2007, pp. 245-246, n. 97.

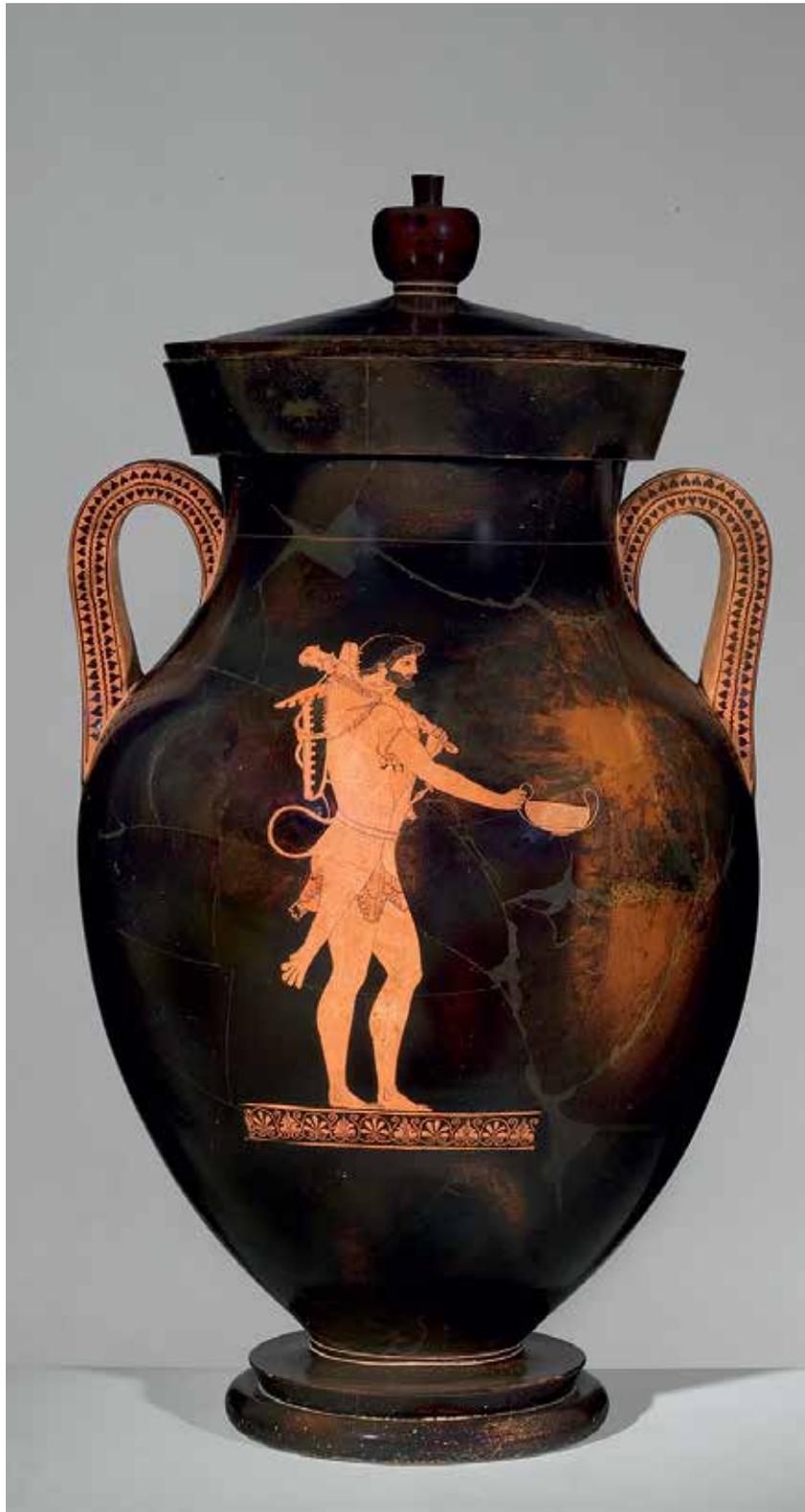


1.7 | Eracle e Atena

500-490 a.C. circa

Anfora attica del Pittore di Berlino,
altezza (con coperchio) 79 cm
Basilea, Antikenmuseum Basel
und Sammlung Ludwig, inv. BS 456

Una delle massime espressioni della produzione ceramografica ateniese è costituita da quest'anfora degli inizi del V secolo a.C., attribuita al cosiddetto Pittore di Berlino e raffigurante Atena ed Eracle. Un recente studio sulla provenienza dei vasi realizzati da questo artista ateniese ci consente di riflettere sul significato della ceramica attica come veicolo di trasmissione culturale tra le diverse regioni del Mediterraneo. Pur trattandosi di opere prodotte ad Atene, meno di un quarto dei vasi che si sono conservati, di sicura provenienza e attribuibili a questo pittore, sono stati rinvenuti in Grecia. La maggior parte di essi proviene dalla Sicilia, dall'Italia meridionale, dalla Campania e, in particolar modo, dall'Etruria. Le monumentali anfore come quella qui descritta sono state quasi tutte ritrovate in ambito etrusco. Lo scambio di beni di consumo e di materie prime tra la

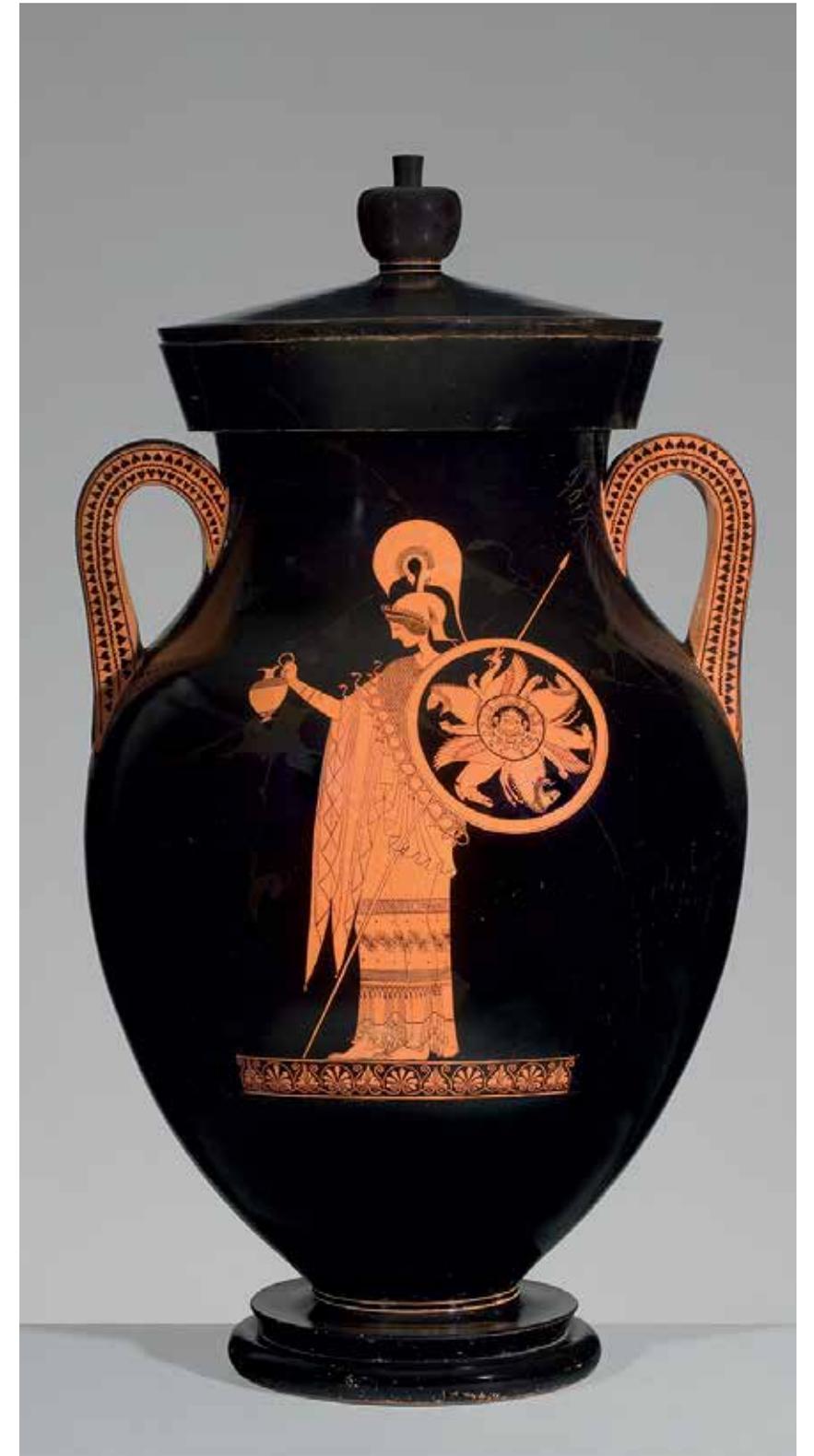


Grecia e l'Italia centrale raggiunge il suo apice proprio in quest'epoca, quando la ceramica da banchetto prodotta ad Atene costituisce una delle merci d'importazione prediletta dalle élite etrusche. Insieme ai vasi e al rituale del simposio a essi collegato, gli Etruschi entrano in possesso, attraverso queste relazioni commerciali, di vivaci raffigurazioni della vita quotidiana e del mito greco. Il personaggio di Eracle, sovente raffigurato nella ceramica attica del periodo, viene sempre più avvicinato ad analoghe figure eroiche di ambito italico dando vita a un sincretismo religioso destinato a segnare i secoli a venire.

Esau Dozio

Bibliografia essenziale

J.D. Beazley, *An Amphora by the Berlin Painter*, *AntK* 4, 1961, pp. 49-67, tavv. 20-26; V. Slehoferova, *CVA Basel* 2, Bern 1984, pp. 55-57, tav. 42, 1-2, tav. 43, 1-4; J.M. Padgett, in *Id.* (a cura di), *The Berlin Painter and His World. Athenian Vase-Painting in the Early Fifth Century B.C.*, Princeton 2017, pp. 224-225.



Ercole nell'età classica



II.1 | Eracle e il leone nemeo

65-79 d.C.

Intonaco dipinto, 92 × 55 cm
Napoli, Museo Archeologico
Nazionale, inv. 9011

Il frammento di intonaco faceva parte del fregio superiore dell'Augusteum di Ercolano, che conteneva scene relative al mito di Eracle, e che fu scoperto nell'agosto del 1761. Hera aveva allevato nella pianura di Nemea un terribile leone invulnerabile, figlio di mostri, diventato simbolo della morte e degli inferi, proprio per mandarlo contro Eracle. Non potendo ferirlo con la spada o colpirlo da lontano con le frecce, che infatti ha depresso per terra, l'eroe affronta a mani nude la fiera, che si arrampica contro il suo ginocchio in una posa che pone i due avversari

sullo stesso piano. Dopo averlo colpito con la clava che aveva ricavato dal tronco di un olivo Eracle strangolò il leone e lo scuoiò aiutandosi con la mascella o con gli artigli dell'animale stesso, e "con la pelle colore di fuoco vestì le sue spalle e il dorso, e ornò con la gola tremenda della fiera il suo capo biondo" come canta Euripide nel primo stasimo della sua tragedia *Eracle*. La prima delle fatiche ordinate da Euristeo è in assoluto il tema mitico più rappresentato dell'arte greca: l'eroe strozza il leone stringendolo tra le braccia in posizione eretta, visto di fronte o di spalle, altre volte è in ginocchio o steso per terra e alla lotta assistono Atena e uno o più personaggi che reggono le armi o si accingono a intervenire nella lotta.

Valeria Sampaolo



11.2 | Eracle e il cinghiale di Erimanto

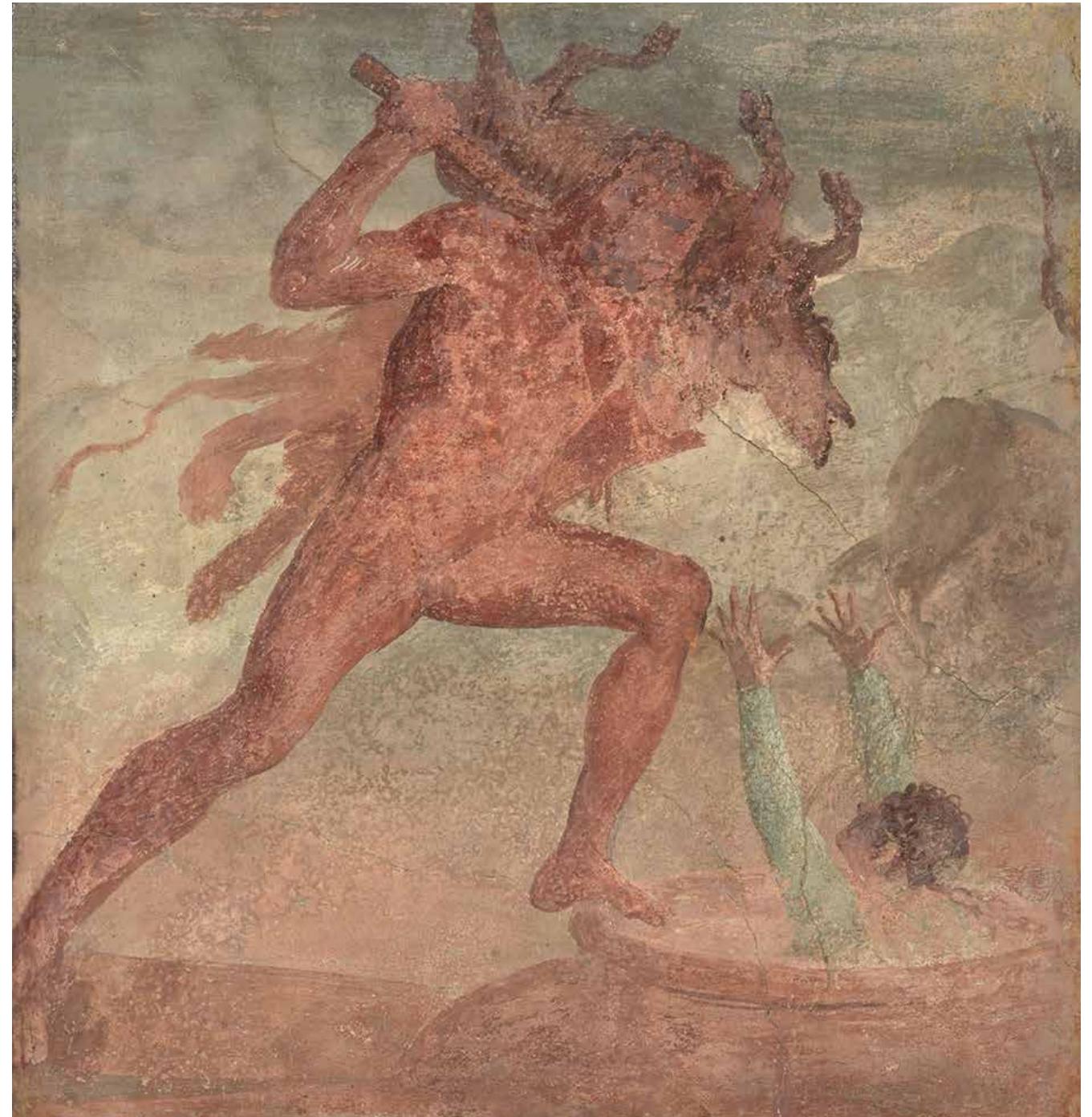
65-79 d.C.

Intonaco dipinto, 55 x 52 cm
Napoli, Museo Archeologico
Nazionale, inv. 9006

Il frammento di intonaco proviene dall'Augusteum di Ercolano il cui fregio superiore, decorato con scene relative al mito di Eracle, fu scoperto nell'agosto del 1761. Nella quarta fatica si racconta che Euristeo, re di Micene e Tirinto, aveva ordinato a Eracle di portargli vivo il cinghiale che infestava le campagne di Erimanto, una zona montuosa ai confini tra l'Acacia e l'Elide. Attraversata tutta l'Argolide, e dopo essersi fermato nel bosco di Folo e presso i Centauri

di cui era amico, l'eroe riuscì a stanare il grosso suino selvatico spaventandolo con urla e spingendolo nella neve. Dopo averlo catturato con una rete, se lo caricò sulle spalle e tornò a Tirinto. Lì giunto lo gettò nella bocca della grande giara (*pithos*) di bronzo in cui il pavido re si era rifugiato, terrorizzato dal cinghiale come da un pericolo mortale. L'ampio passo di Eracle, il suo piede puntato sull'orlo del *pithos*, la *leontè* svolazzante che quasi si confonde con le setole del verro rendono bene l'agitazione del momento, amplificata dal gesto di spavento del re, che solleva le braccia per proteggersi dal colpo che sta per ricevere.

Valeria Sampaolo



Prima metà del II secolo a.C.
Bronzo, altezza 18,5 cm
Basilea, Antikenmuseum Basel
und Sammlung Ludwig, inv. Lu 220

Questa statua proveniente dall'Asia Minore mostra il giovane Eracle seduto su una roccia e con il busto leggermente reclinato all'indietro. L'eroe indossa unicamente la pelle del leone, poggiata sulle spalle. La testa, cinta da foglie di vite, è volta verso sinistra. Nella stessa direzione è proteso il braccio sinistro, la cui mano, andata perduta, teneva molto probabilmente una brocca di vino – particolare che si deduce dalle foglie di vite. Nella mano destra stringe la clava, poggiata sulla coscia corrispondente. La datazione di Ernst Berger, che fa risalire questa statua al II secolo a.C., appare corretta, così come sembra convincente la sua interpretazione dell'opera come elemento decorativo di un carro da parata. Il deciso movimento conferito alla testa suggerisce che la statuetta facesse parte di una composizione. Probabilmente

sul lato opposto del carro si trovava una figura che faceva da pendant, lavorata separatamente, della quale purtroppo è stato ritrovato, insieme all'Eracle, soltanto il frammento di una mano. Forse la figura complementare era Ebe, la coppiera che mesceva il vino all'eroe, come suggerirebbero il braccio proteso e l'atteggiamento pieno di aspettativa di Eracle. Qui la rappresentazione dell'eroe si distacca da quelle prodotte nel primo ellenismo: Eracle, infatti, non è più ritratto stanco e introverso, bensì colto in una momentanea e vivace tensione, che appare anzi insolita per una figura seduta. Probabilmente la composizione riprende un Eracle più antico, il cosiddetto *Hercules invictus*, che mostra l'eroe nella stessa posizione seduta del bronzo in questione. Il modello, che ebbe la sua origine a Pergamo come monumento alla vittoria, raffigurava l'eroe circondato da armi e con una piccola Nike nella mano sinistra protesa. Nel caso di questo bronzo, invece, la composizione originaria

è stata reinterpretata come una vivace scena di mescita del vino in virtù del fatto che avrebbe formato un gruppo scultoreo insieme all'altra statuetta.

Tomas Lochman

Bibliografia essenziale

E. Berger, *Bronzestatuette des sitzenden Herakles – Zierglied eines hellenistischen Prunkwagens*, in *Id.* (a cura di), *Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig II: Terrakotten und Bronzen*, Basel 1982, pp. 291-311, nr. 220; E. Berger, *Zur Nachwirkung des Herakles Epitrapezios*, in J. Chamay, J.-L. Maier (a cura di), *Lysippe et son influence*, Ginevra 1987, pp. 105-111, tavv. 22-24; K. Schefold, F. Jung, *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München 1988, p. 229, fig. 281; *LIMC (Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae)* IV, 1988, p. 774, nr. 951, s.v. *Herakles* (O. Palagia); P. Moreno (a cura di), *Lisippo. L'arte e la fortuna*, Roma 1995, p. 349, fig. 3; P. Blome, *Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig*, Zürich 1999, p. 50, fig. 59.



II.4 | Eracle stante con i pomi delle Esperidi

100 a.C. circa
Bronzo, altezza 63 cm
Basilea, Antikenmuseum Basel
und Sammlung Ludwig, inv. BS 515

Questa statuetta del giovane Eracle, proveniente dall'Italia meridionale, risale al 100 a.C. circa. L'eroe è rappresentato nudo e in atteggiamento fiero, la testa cinta da un nastro e rivolta verso la propria sinistra. Con la mano destra tiene la clava e con la sinistra i pomi delle Esperidi, mentre la pelle del leone è poggiata sull'avambraccio sinistro piegato. Della statuetta colpiscono subito le proporzioni: la testa appare troppo piccola rispetto al robusto collo e al resto del corpo, mentre le braccia e le cosce risultano chiaramente troppo lunghe. Come osservato dal restauratore Karl Faltermeier, questo Eracle è costituito dall'unione di parti forgiate separatamente: al momento di unire gli arti superiori e inferiori al tronco, tra i punti di connessione vennero inseriti componenti intermedi non previsti inizialmente, conferendo così arti troppo lunghi alla figura. Tracce di aggiustamenti rilevate all'interno della statua suggeriscono inoltre che la testa originaria – probabilmente danneggiata – venne sostituita, già

a partire dal modello in cera, con una testa sostitutiva che risulta troppo piccola. Nei tratti del volto Esaù Dozio riconosce quelli del re di Pergamo Eumene II, tuttavia i riccioli rappresentati in maniera canonica, non personalizzata, non sembrano avallare l'ipotesi di un ritratto. Non è però possibile raggiungere conclusioni definitive in proposito, dato che in epoca ellenistica le raffigurazioni di sovrani e di Eracle si influenzarono a vicenda e specialmente nelle arti minori sono difficili da distinguere le une dalle altre. Quanto allo schema compositivo, questa statuetta si colloca tra le molte repliche di una non meglio identificata statua greca del IV secolo a.C. Poiché un gran numero di tali riproduzioni provengono dall'Italia meridionale, incluso questo bronzo, si suppone che anche la statua originaria fosse localizzata in quell'area.

Tomas Lochman

Bibliografia essenziale
E. Dozio, *Eumene II trasfigurato in Eracle? Osservazioni su una statuetta dell'Antikenmuseum di Basilea*, *Numismatica e Antichità Classiche*, in "Quaderni Ticinesi" 2007, pp. 135-155, nr. 36.



II.5 | Ercole tipo Lenbach

Bottega romana del II-III secolo d.C.
Marmo bianco statuario,
altezza 84 cm
Roma, Fondazione Dino
ed Ernesta Santarelli, inv. 63

La statua rappresenta l'eroe a figura intera stante, con il capo barbuto reclinato a sinistra, reggente la clava poggiata a terra, tenuta con il braccio destro leggermente piegato; nel braccio sinistro reca la *leontè* che avvolge il polso e si riversa cadendo su di un tronco di albero spezzato. Le gambe, che esibiscono una possente muscolatura, sono divaricate con quella destra avanzante. Altrettanto vigorosi sono il torso, le spalle e l'ampio torace. La scultura presenta numerosi interventi di riattaccatura delle varie parti: le braccia e la testa con il collo riuniti al busto; le gambe, in diverse altezze, il piede sinistro e la mano reggente la *leontè*. Le dimensioni della statua, inferiore a un metro, la fanno ritenere un elemento di arredo di un ambiente privato. La tipologia della figura rinvia al cosiddetto Ercole Lenbach, dall'esemplare della Glypkotheek di Monaco, di cui si conserva solo la testa,

di proprietà del celebre pittore tedesco Franz von Lenbach (1836-1904) successivamente donata al museo. Di questo modello della raffigurazione erculea, svolto in numerose varianti per secoli dall'arte romana, sono note parecchie repliche, tra le quali il cosiddetto Ercole Albertini del Museo Nazionale Romano, il celebre colosso bronzeo dorato di Palazzo dei Conservatori, rinvenuto in epoca sistina (1471), l'Ercole bronzeo del Gliptoteca Ny Carlsberg di Copenhagen, l'altro colosso dei Musei Vaticani, quello del Louvre, l'Ercole di Firenze in Palazzo Pitti. Tutti questi celebri esemplari recano diversi simboli iconografici dell'eroe, soprattutto la clava, la pelle di leone, i pomi delle Esperidi o la cornucopia legata alla primordiale lotta con Acheloo, e lo raffigurano sia imberbe sia barbuto. Ancora oggi è discussa l'identificazione dell'originale greco di riferimento per cui si è ipotizzato un accostamento con l'Ercole rappresentato sulla monetazione della città di Sicione, supposta creazione del celebre scultore Skopas, oppure, ancora attraverso testimonianze numismatiche, con la città magnogreca di Eraclea, della seconda metà del III secolo e la prima metà del IV a. C.

Questo esemplare Santarelli, pure con i riaggiustamenti delle braccia e della testa riattaccate con variazioni di direzione e di ampiezza del gesto, deve essere confrontato con la linea discendente dall'Ercole Albertini. La testa collocata con una impropria torsione a sinistra deve essere invece disposta accanto all'Ercole con cornucopia del Museo Nazionale Romano (G. Becatti, *Una statua di Eracle con cornucopia. Problemi iconografici e stilistici*, in "Bollettino d'Arte" 53, 1965, pp. 1-13). Resta la generale considerazione che questa tipologia dell'eroe diffusissima in età imperiale romana fino dalla dinastia giulio-claudia, poi in seguito identificata con la figura di Commodo, discenda dalla fusione di due tipi principali: l'*Ercole Lansdown* proveniente da Villa Adriana (Malibu, Paul Getty Museum) per la struttura policletea della figura, e il leggendario Ercole di Mirone a Samo per il motivo della *leontè* discendente sul braccio sinistro. È lecito supporre per questo esemplare Santarelli un riferimento al II-III secolo d.C. per il raffinato tratto stilistico e per la potenza anatomica della figura.
Stefano Petrocchi



II.6 | Testa colossale di Eracle in riposo (tipo Farnese)

Seconda metà del I secolo a.C.
(copia di un'opera di Lisippo
del 320-310 a.C. circa)
Marmo, altezza 66 cm
Basilea, Antikenmuseum Basel
und Sammlung Ludwig, inv. BS 204

La testa di Basilea appartiene a una delle numerose copie della statua colossale, opera di Lisippo, che viene denominata *Eracle Farnese*, per via della copia meglio conservata giunta fino a noi, che faceva parte della collezione Farnese e che si trova al Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Nel periodo di passaggio dal Classicismo all'Ellenismo, Lisippo riesce a trasmettere con quest'opera un'immagine di Eracle completamente nuova: non c'è più traccia, come in epoca classica, dell'eroe pieno di sé, invincibile. Quello che ammiriamo è un uomo visibilmente invecchiato, che dopo le tante gesta eroiche è stanco e meditabondo. L'imponente opera era già molto popolare in epoca ellenistica ed ebbe grande successo anche in età imperiale, come si desume dal gran numero di repliche giunte fino a noi. Tuttavia le copie si distinguono per alcune differenze che sono da ricondurre a diverse tradizioni di bottega. Vi è infatti

un gruppo di repliche occidentali, eseguite soprattutto in Italia, che mostrano l'eroe a gambe incrociate, da distinguere dalle repliche orientali in cui la gamba sinistra è spostata di lato, come per muovere un passo. La replica di Basilea appartiene al primo gruppo, come la statua archetipica di Napoli, che appare più rispondente al modello lisippeo rispetto alle repliche orientali, che presentano più varianti. La testa di Basilea fu scoperta in una bottega di Roma dallo scultore tedesco Carl Steinhäuser nel 1866, che la acquistò e tre anni più tardi la rivendette al vecchio Museo di Basilea.

Tomas Lochman

Bibliografia essenziale

W. Vischer, *Zwei antike Köpfe des Basler Museums*, in *Id.*, *Kleine Schriften*, vol. II, Leipzig 1878, pp. 311-323; H. Bloesch, *Antike Kunst in der Schweiz*, Zürich 1943, pp. 78-80, nr. 20, p. 178; E. Pfuhl, *Die Steinhäuserschen Köpfe in Basel*, in "AA" ("Archäologischer Anzeiger") 40, 1925, pp. 22-31; F.P. Johnson, *Lysippos*, Durham 1927, p. 197 e segg., nr. 2; E. Berger, in: *Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig: 120 ausgewählte Kunstwerke*, Basel 1987, p. 12; K. Schefold, F. Jung, *Die Urkönige,*

Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst, München 1988, p. 141, fig. 179; *LMC (Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae) IV*, 1988, p. 764, nr. 714, tav. 494, s.v. *Herakles* (O. Palagia); P. Moreno, in *Id.* (a cura di), *Lisippo. L'arte e la fortuna*, Milano 1995, p. 248, nr. 4.36.5; N. Himmelmann, in M. Winner, B. Andreae, C. Pietrangeli (a cura di), *Il cortile delle statue: Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, Mainz 1998, pp. 215-216, figg. 10-13; P. Blome, *Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig*, Zürich 1999, pp.49-50, fig. 58; B. Rosasco, *A German Sculpture in America: Carl Johann Steinhäuser's Agnus Dei at The Art Museum, Princeton University*, in "The Sculpture Journal" 4, 2000, p. 131, fig. 7; H. Kammerer-Grothaus, C.J. Steinhäuser, "Delmenhorst" 2004, pp. 52-53, fig. 35; E. van der Meijden, in *Wann ist man ein Mann? Das starke Geschlecht in der Antike*, in *Ausstellungskatalog Skulpturhalle*, Basel 2013, p. 19; A. Kaufmann-Heinimann, *Von Grabhügeln und Dümmler-Vasen. Zu den Anfängen der klassischen Archäologie an der Universität Basel*, in "Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde" 114, 2014, pp. 202 e 204, fig. 5.



11.7 | Eracle in riposo

II secolo a.C.

Terracotta, altezza 49 cm

Napoli, Museo Archeologico

Nazionale, inv. 20413,

Collezione Gargiulo

La statuetta, rinvenuta a Cales, ha misure insolite per la produzione fittile. Presenta Eracle nudo, con il capo leggermente volto a destra, appoggiato con la mano sinistra sulla clava, in parte coperta dalla *leontè* e la destra sul fianco corrispondente, sul quale gravita il peso del corpo. Notevoli sono le sproporzioni nella resa delle mani e della testa; sul retro non è modellata e conserva qualche traccia di ingubbiatura.

Quest'opera, che come altre di analoga provenienza è ottenuta dall'unione di più matrici, traduce in un linguaggio eclettico e impacciato modelli di ben più importante tradizione: la testa barbata, infatti, richiama l'*Eracle Farnese*, mentre la posizione della figura e delle braccia, la forma della clava e della *leontè* rimandano all'*Eracle Lansdowne*.

Valeria Sampaolo



I secolo a.C. (nuova composizione su un'opera di Lisippo del 310 a.C. circa [?])

Calco in gesso di un gruppo bronzeo (oggi a Palermo, Museo Archeologico Regionale, inv. 8364), altezza 68 cm (incluso il piedistallo) Basilea, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, Skulpturhalle, inv. SH 279

La maggior parte delle dodici fatiche che il giovane Eracle deve affrontare su imposizione del re Euristeo comporta lotte contro potenti animali e creature ibride. Particolarmente significativo è il fatto che l'eroe sconfigge tali animali per lo più senza fare uso di armi, bensì soltanto grazie alla sua forza fisica, alla sua tenacia e alla notevole tecnica di combattimento, così come mostra anche questo gruppo bronzeo: a mani nude, Eracle agguanta la cerva di Cerinea per le corna e con un ginocchio la costringe a terra. L'artista è riuscito a rappresentare abilmente la tensione muscolare

dell'eroe, la cui superiorità è messa in risalto dalla raffigurazione della cerva, volutamente molto più piccola di Eracle.

Il gruppo originale, trovato nel 1797 a Torre del Greco, probabilmente decorava una fontana, come suggerisce il foro praticato nella bocca della cerva. Le figure poggiano su una base poco profonda e sono allineate l'una accanto all'altra quasi come in un rilievo dove animale ed eroe si sovrappongono appena. La composizione è chiaramente studiata per essere guardata dalla parte anteriore, anche se il volto dell'eroe appare leggermente girato all'indietro. L'opera risale probabilmente al periodo tardo-ellenistico del I secolo a.C., quando i gruppi progettati per essere ammirati da una sola prospettiva erano assai frequenti. L'artista che ha creato quest'opera deve aver preso spunto da una statua di Eracle esistente, che poi ha unito alla figura della cerva in una nuova composizione in stile rilievo.

Il modello può essere stato originato da un'opera coeva a Lisippo, forse il ciclo di statue nel porto di Alizia raffigurante le gesta di Eracle e di cui ci parlano alcune iscrizioni.

Tomas Lochman

Bibliografia essenziale

A. von Salis, *Löwenkampfbilder des Lysipp*, in "BWPr" ("Winchelmansprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin") 112, 1956, fig. 3; M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York 1961, fig. 78; E. Künzl, *Frühhellenistische Gruppen*, Köln 1968, p. 140 e segg., fig. 20; P. Moreno, *Scultura ellenistica*, vol. II, Roma 1994, p. 600, fig. 745; T. Lochman, *Wann ist man ein Mann? Athlet und Wettkampf in der Antike*, in *Ausstellungskatalog Skulpturhalle*, Basel 2013, p. 11, nr. 4; E. van der Meijden Zanoni, *Vergöttert und geopfert. Tierdarstellungen in der griechischen Skulptur*, in "Forum" 27, 2016, pp. 63-70, fig. 3.



I secolo d.C.
Marmo, diametro 30,1 cm;
spessore 2,5 cm
Napoli, Museo Archeologico
Nazionale, inv. 6636

Il disco, un *oscillum* che aveva funzione ornamentale, veniva sospeso tra le colonne di ambienti aperti verso giardini o cortili interni e fu trovato a Pompei il 23 febbraio 1771, nella Villa così detta di Diomede. La scena del lato A è realizzata a rilievo molto aggettante e con i particolari delle corna della cerva che invadono la cornice. La scena si riferisce alla terza delle fatiche che Eracle è costretto a compiere, al servizio di Euristeo, in espiazione della colpa di aver ucciso, in un accesso di follia, moglie e figli. Sul monte Cerineo, ai confini tra l'Arcadia e l'Acaia, viveva una cerva dalle corna d'oro e gli zoccoli di bronzo, consacrata ad Artemide, dea della caccia, per cui non poteva essere uccisa, ma solo catturata. La difficoltà dell'impresa era proprio nell'inseguimento che avrebbe portato l'eroe al di là di territori

conosciuti, in quanto un incantesimo provocava il desiderio invincibile di catturare l'animale. Egli inseguì la cerva per un anno intero e secondo una versione avrebbe attraversato tutto il Peloponneso, catturandola in Arcadia sulle rive del fiume Ladon; secondo un'altra sarebbe arrivato in Istria, nelle terre degli Iperborei, popolo sacro ad Apollo. In altre versioni sarebbe riuscito a prenderla solo dopo averla leggermente ferita. La tranquillità della scena, un *unicum* nel repertorio, induce a ritenere che si tratti della rappresentazione di un momento successivo alla vittoria di Eracle, con la probabile contaminazione del tema delle fatiche con quello della nascita di Telefo che, abbandonato sul monte Partenio, sarà nutrito proprio da una cerva. Su lato B è raffigurato un satiro che danza agitando il tirso e la pelle di pantera, e nell'entusiasmo dell'estasi dionisiaca rovescia il capo all'indietro, nella stessa posa della statua in bronzo ripescata nel 1997 nelle acque del Canale di Sicilia.
Valeria Sampaolo



II.10 | Coppa per bere (*scyphus*)

2008

Gianmaria Buccellati (1929-2015)
Argento sbalzato, cesellato,
in parte dorato, diametro
della base 8,5 cm; diametro
della bocca 13,5 cm; altezza
complessiva 17 cm
Venezia, Fondazione Gianmaria
Buccellati, inv. B/16-L 33316

Su basso piede e conforme alla morfologia dello *scyphus*, oggetto facente parte del vasellame detto *argentum pitorium*, presenta la doppia presa con due anse verticali ad anello sormontate da linguette orizzontali lisce con attacchi polilobati. Sulla vasca emisferica si snodano rilevate le prime sei delle fatiche di Ercole (Ercole e il leone nemeo, Ercole e Gerione, Ercole e Anteo, Ercole e la cerva Cerinthe, Ercole e l'amazzone Ippolita, Ercole e l'idra di Lerna), assecondando una narrazione a fregio continuo. La fodera interna in argento dorato, estraibile, permette l'uso della coppa come contenitore di cibi e bevande. È stata presentata la prima volta all'esposizione di Firenze (2014-2015; cfr. R. Gennaioli, in G. Buccellati, R.M. Buccellati, R. Gennaioli [a cura di], *Tesori della Fondazione Buccellati*.

Da Mario a Gianmaria. 100 anni di storia dell'arte orafa, catalogo della mostra, Milano 2014, p. 124). Si può qui aggiungere che pur ispirata alle celebri coppe ritrovate nella Casa del Menandro di Pompei, scoperte tra 1926 e 1932, ascritte alla metà del I secolo d.C. (Napoli, Museo archeologico, inv. 145506, 145507; cfr. G. Stefani, in P.G. Guzzo [a cura di], *Argenti. Pompei Napoli, Torino*, catalogo della mostra, Milano 2006, nn. 280-281, pp. 198-199), e appartenenti a una tipologia cara a Gianmaria Buccellati (P. Venturelli, "Ogni pietra è un mistero, una storia rivelata". *Gianmaria Buccellati tra pietre dure, oggetti preziosi e Milano*, in R.M. Buccellati, C. Tonin [a cura di], *Gianmaria Buccellati. Capolavori d'arte orafa – Masterworks of the Goldsmith's Art*, catalogo della mostra, Milano 2017, pp. 22-35), l'esemplare in esame costituisce una personale declinazione dei famosi modelli. Diversamente dagli originali, che erano in parte dorati, opta infatti per fondi e figurazioni finemente cesellati, alla ricerca di una precisa modulazione cromatica delle superfici, tipica della creatività dell'autore. Modificati

risultano taluni particolari nella rappresentazione dei personaggi, dalle masse semplificate e vigorose; inoltre, maggiore è anche l'attenzione conferita alla resa dell'ambientazione, arricchita da arbusti e pianticelle che intercalano le scene venendo ad alterare l'equilibrio ritmico tra pieni e vuoti caratterizzante invece i pezzi reperiti nella Casa del Menandro.

Paola Venturelli

Bibliografia essenziale

R. Gennaioli, in G. Buccellati, R.M. Buccellati, R. Gennaioli (a cura di), *Tesori della Fondazione Buccellati. Da Mario a Gianmaria. 100 anni di storia dell'arte orafa*, catalogo della mostra, Milano 2014, p. 124; la stessa scheda è riproposta in: C. Tonin, con G. e R.M. Buccellati (a cura di), *L'arte della bellezza. I gioielli di Gianmaria Buccellati*, catalogo della mostra, Milano 2015, p. 190; R.M. Buccellati, C. Tonin (a cura di), *Gianmaria Buccellati. Capolavori d'arte orafa – Masterworks of the Goldsmith's Art*, catalogo della mostra, Milano 2017, p. 126; R.M. Buccellati (a cura di), *I Tesori della Fondazione Buccellati*, Milano 2017, p. 186.



II.11 | Coppa per bere (*scyphus*)

2014

Gianmaria Buccellati (1929-2015)
Argento sbalzato, cesellato,
in parte dorato, diametro
della base 9 cm; diametro
della bocca 13,5 cm; altezza
complessiva 17 cm
Basilea, Gianmaria and Rosa
Maria Buccellati Foundation,
inv. C/24-M5000

Eseguita sei anni dopo la precedente coppa, dalla quale si distanzia leggermente dal punto di vista stilistico per volontà di semplificazione formale, ma ugualmente ispirata a uno degli esemplari della Casa del Menandro di Pompei, reca sul corpo della tazza le restanti sei fatiche dell'eroe (Ercole e il cinghiale erimanteo, Ercole e il Centauro Pholos, Ercole e gli uccelli stinfalidi, Ercole e i pomi delle Esperidi, Ercole e le cavalle di Diomede, Ercole e il cane Cerbero). Anch'essa costituisce una delle sperimentazioni sul tema delle coppe argentee di stampo archeologico che occupa l'iter artistico di Gianmaria Buccellati tra 2002 e 2006 (S. Luzzatto [a cura di], *Buccellati. Arte senza tempo*, catalogo della mostra, Milano 2008, pp. 98-101). Entrambe le opere sono realizzate in dialettico confronto con quelle della serie delle *Coppe di Boscoreale e Pompei* (1919-1934), eseguite dal padre, Mario (1891-1965), che

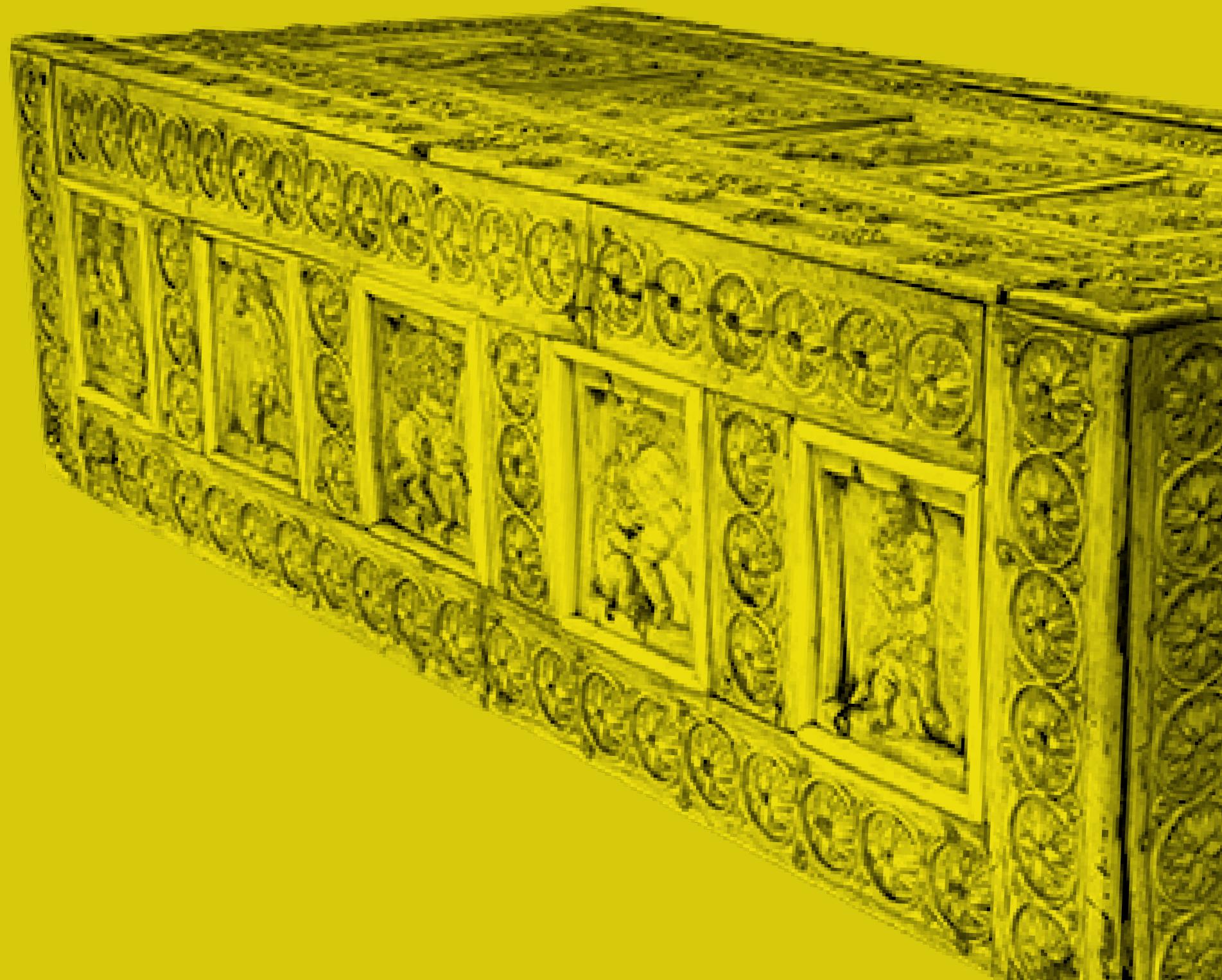
recuperano i noti prototipi risalenti alla prima età imperiale romana e le tecniche toreutiche del tempo (M.C. Buccellati [a cura di], *Gianmaria Buccellati. Arte in oro, argento e gemme*, catalogo della mostra, Milano 2000, p. 84; R. Gennaioli, in G. Buccellati, R.M. Buccellati, R. Gennaioli [a cura di], *Tesori della Fondazione Buccellati. Da Mario a Gianmaria. 100 anni di storia dell'arte orafa*, catalogo della mostra, Milano 2014, pp. 108-122). Maggiore risulta comunque la libertà interpretativa dimostrata da Gianmaria Buccellati nei confronti dei modelli antichi.
Paola Venturelli

Bibliografia essenziale

R. Gennaioli, in G. Buccellati, R.M. Buccellati, R. Gennaioli (a cura di), *Tesori della Fondazione Buccellati. Da Mario a Gianmaria. 100 anni di storia dell'arte orafa*, catalogo della mostra, Milano 2014, p. 126; la stessa scheda è riproposta in: C. Tonin, con G. e R.M. Buccellati (a cura di), *L'arte della bellezza. I gioielli di Gianmaria Buccellati*, catalogo della mostra, Milano 2015, p. 191; R.M. Buccellati, C. Tonin (a cura di), *Gianmaria Buccellati. Capolavori d'arte orafa – Masterworks of the Goldsmith's Art*, catalogo della mostra, Milano 2017, p. 128; R.M. Buccellati (a cura di), *I Tesori della Fondazione Buccellati*, Milano 2017, p. 189.



Ercole nel Medioevo



Il mito di Ercole, l'eroe per antonomasia, il semidio dalla forza straordinaria e dal carattere esemplare, varcò facilmente i limiti della cultura e dell'arte classiche per essere recepito con nuove valenze nella tradizione artistica cristiana. Come già rilevava Marcel Simon¹, è difatti possibile istituire un sia pur prudente parallelismo fra l'eroe pagano e il benefattore dell'umanità della filosofia stoica e cinica, ben presto cristianizzato come trasparente simbolo e figura del Redentore. La sua posizione di semidio lo associa naturalmente a quella del Salvatore, Figlio dell'Uomo; la sua discesa agli inferi per liberare Alceste prefigura la discesa di Cristo nel Limbo per liberare le anime dei giusti; le sue vittorie sul leone nemeo, sull'idra di Lerna, sul cinghiale di Erimanto, su Gerione e Cerbero annunciano evidentemente la vittoria di Cristo sul demonio. In un apologo del sofista Prodico, ripreso nei *Memorabilia* di Senofonte, l'eroe altruista, alla costante ricerca del bene, viene descritto di fronte a un bivio, tenuto a scegliere fra lo stretto sentiero della virtù che conduce all'immortalità e quello, apparentemente più agevole, di un'inutile esistenza trascorsa nei piaceri. Il tema, richiamato dal filosofo cristiano Giustino, nella *Seconda Apologia* (X, 2-3) e da Basilio di Cesarea nell'*Oratio ad adolescentes*², si prestava facilmente a una reinterpretazione in chiave cristiana, evocando, in una dimensione pienamente pedagogica, la condizione dell'anima messa alla prova dal peccato nel tragitto verso la salvezza. Capace di sostenere fatiche memorabili per un'immensa forza interiore prima ancora che fisica, Ercole dovrà sopportare una morte orribile e dolorosa, che ancora una volta potrà avvicinare la sua sofferenza a quella patita da Cristo sulla croce; mentre all'ascensione del Salvatore verrà accostata la sua apoteosi sull'Olimpo fra gli dei immortali. Ercole è inoltre l'equivalente pagano degli eroi biblici e dei santi: abbatte Gerione come san Giorgio il drago, sconfigge Anteo come Davide Golia. Fondamentale in tal senso il parallelo con Sansone, dovuto principalmente a un passo del *De civitate Dei* di Sant'Agostino (XVIII, 19)³. Forte di questi presupposti, corroborati anche da fonti coeve⁴, l'artista medievale poté allora, come già sottolineava Erwin Panofsky, trasformare "il racconto mitologico in un racconto di salvezza"⁵ e inserire l'eroe/semidio in collocazioni significative all'interno dei progetti decorativi⁶.

Scene del mito di Ercole, e in particolare l'episodio commovente di Alceste liberata dagli inferi e ricondotta dall'eroe nimbato al marito

Admeto, trovano luogo nell'eccezionale ipogeo di via Latina a Roma, caratterizzato da un evidente sincretismo religioso che all'inizio del secolo IV associa temi pagani rivisitati a un ricco repertorio di motivi dichiaratamente cristiani. L'episodio di Alceste veniva peraltro richiamato già nel corso del secolo II negli affreschi della Tomba I o "della Quadriga" e sulla parete orientale della tomba Phi o "dei Marci" nelle grotte vaticane⁷. Un vasto resoconto delle imprese del divino eroe viene riproposto nella cattedra di san Pietro, ovvero nel pannello eburneo, scandito da diciotto riquadri finemente intagliati, donato da Carlo il Calvo a papa Giovanni VIII che lo incoronò nella basilica vaticana nell'875. Le imprese di Ercole, che seguono qui solo in parte l'ordine canonico (mancano gli episodi delle Amazzoni e di Gerione, sostituiti dalle lotte contro Anteo e Acheloo), vengono percepite come esemplari e l'eroe virtuoso per eccellenza viene individuato quale modello ideale per il sovrano carolingio, alfiere della cristianità⁸. Alla fine del secolo X risale il cofanetto in avorio conservato presso l'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt, dove alcune imprese dell'eroe vengono opportunamente associate all'ascensione di Alessandro Magno e alla figura di san Giorgio che sopprime il drago⁹. Al 1023 risale la miniatura che nel *De Universo* di Rabano Mauro (Archivio dell'Abbazia di Montecassino, Cod. Casin. 132) illustra Ercole con clava e pelle di leone mentre tiene un serpente la cui coda si avvolge attorno alle caviglie dell'eroe¹⁰. Ancora al secolo XI, e a un atelier costantinopolitano, va riferito il cofanetto eburneo conservato nel Museo Archeologico Nazionale di Cividale (esposto ora in questa mostra), dove si distinguono le scene di lotta contro il leone Nemeo e il gigante Anteo. Ercole con la clava viene accostato alla figura di Sansone che smascella il leone in un capitello della galleria orientale del chiostro di Moissac (1085-1100)¹¹. In un bassorilievo della facciata di Saint-Trophime ad Arles, Ercole viene rappresentato in lotta con il leone, di cui afferra una zampa¹²; mentre in un capitello del triforio del coro nella cattedrale di Langres (XII-XIII secolo) un solo leone è tenuto contemporaneamente da Sansone, che brandisce forse un'ascia, e da Ercole con la clava¹³. Nel tesoro della cattedrale di Anagni si conserva un cofanetto in legno di noce ricoperto da lamine d'argento, realizzato tra la fine del XII e l'inizio del secolo XIII¹⁴: Ercole compare sulla parte superiore del coperchio, munito di clava e con



1. Fidenza, cattedrale, il *fortis Hercules* nell'intradosso del protiro di destra (fine XII - inizio XIII secolo)

la pelle del leone nemeo. Sono invece quattro le fatiche dell'eroe scolpite sulle pareti del sarcofago di Montanaro Francolise (fine XIII), significativamente accostate all'immagine di una croce clipeata¹⁵. Più imponente il bassorilievo antelamico (fine XII - inizio XIII secolo) che nel duomo di Fidenza¹⁶ rappresenta un Ercole possente, il *fortis Hercules*, come chiarisce con sicurezza la scritta, che con un braccio soltanto sostiene per la coda il corpo capovolto ed esanime del leone di Nemea (fig. 1): il motivo si insinua fra i rilievi della facciata, nell'intradosso del protiro di destra e assieme all'immagine dell'arcangelo Michele, che nella lunetta interna dell'arco schiaccia drago, allude dell'assalto del Male e alla sua sconfitta. Nella basilica di San Marco a Venezia due lastre raffiguranti Ercole si collocano alle estremità sinistra e destra della facciata principale, in stretto rapporto con i rilievi dei santi guerrieri Demetrio e Giorgio, temibili guardiani dell'edificio sacro¹⁷. La lastra di sinistra risale alla fine del V - inizio del VI secolo e rappresenta l'eroe di ritorno dalla cattura del gigantesco cinghiale d'Erimanto, il cui muso pende sul capo del pavido Euristeo, nascosto dentro a un orcio. La seconda lastra va invece assegnata al secolo XIII e condensa in un solo rilievo due imprese: la cattura della cerva di Cerinea e l'uccisione dell'idra di Lerna. Oltre a essere assimilato ai santi guardiani sulla facciata, a San Marco Ercole varca anche la soglia della basilica e si installa in una composizione bronzea assolutamente inusuale, collocata sul coronamento dell'ambone di sinistra (1260): qui alle sue spalle, unita nel dorso, vi è una figura femminile diademata, munita di clava e scettro da interpretare come *Fortitudo*¹⁸, secondo un'iconografia che verrà richiamata da Nicola Pisano nel pulpito del battistero di Pisa (1257-1260) e poi da Giotto per la rappresentazione della medesima virtù nella cappella degli Scrovegni di Padova (1303-1305)¹⁹. Possente simbolo della capacità di tollerare il peso del peccato, l'Ercole scolpito da Giovanni Pisano per il pulpito del Duomo di Pisa (inizio secolo XIV, fig. 2) rappresenta ed esalta nuovamente la fermezza e la costanza nella ricerca del bene, virtù che l'eroe, vincitore di Caco, incarna pure in una delle formelle esagonali scolpite da Andrea Pisano per il campanile di Santa Maria del Fiore a Firenze (1334-1337)²⁰ e che per tutto il Medioevo ne faranno intensa figura di Cristo.



2. L'Ercole scolpito da Giovanni Pisano per il pulpito del Duomo di Pisa (inizio secolo XIV)

¹ M. Simon, *Hercule et le Christianisme*, Paris 1955, pp. 197-199. Vedi anche C. Frugoni, *Ercole*, in *Enciclopedia dell'Arte medievale*, V, Roma 1994, pp. 845-847.

² Cfr. rispettivamente: Giustino, *Apologie*, introduzione, traduzione, note e apparati a cura di G. Girgenti, Milano 1995, pp. 201-203; Basilio di Cesarea, *Discorso ai giovani. Oratio ad Adolescentes*, con la versione latina di L. Bruni, a cura di M. Naldini, Firenze 1990, pp. 101, 180. Sul tema di "Ercole al bivio" cfr. il saggio di M. Bona Castellotti, *L'Ercole al bivio di San Basilio Magno "ad adolescentes"*, in *Id.* (a cura di), *Ercole il fondatore dall'antichità al Rinascimento*, catalogo della mostra, Milano 2011, pp. 60-65, cui si rimanda anche per la bibliografia pregressa alla nota 20.

³ Per cui cfr.: C. Frugoni, *L'ideologia del potere imperiale nella "Cattedra di S. Pietro"*, in "Bollettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo e Archivio Muratoriano", 86, 1976-1977, pp. 67-170, in particolare p. 138.

⁴ Come un manoscritto del X secolo, conservato presso la biblioteca di Lorsch, intitolato *De duodecim virtutibus Herculis et de Sansone fortissimo*, per cui vedi J. Adhemar, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, London 1939 (ristampa Nendeln 1968, pp. 221-222).

⁵ E. Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939, consultato nella trad. it. *Studi di iconologia*, Torino 1975, p. 22.

⁶ Sulla presenza di Ercole nei progetti decorativi di ambito cristiano vedi sempre: Adhemar 1939, pp. 221-222.

⁷ Per cui cfr.: P. Zander, *La Necropoli sotto la basilica di San Pietro in Vaticano*, Roma 2007, pp. 93-96; P. Liverani, *La necropoli sotto la basilica e la Tomba di San Pietro*, in P. Liverani, G. Spinola, P. Zander, *Le Necropoli Vaticane. La città dei morti di Roma*, Milano 2010, pp. 41-139, specie le pp. 68-72, 108-113 e 286, fig. 2; P. Zander, *L'immagine di Ercole nella basilica di San Pietro in Vaticano*, in Bona Castellotti 2011, pp. 68-77, specie p. 68.

⁸ Sulla cattedra di san Pietro conservata nella basilica vaticana cfr. in primo luogo: K. Weitzmann, *Le formelle di Ercole della cattedra di S. Pie-*

tro, in "Bollettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo e Archivio Muratoriano" 86 (1976-1977), pp. 1-46; Frugoni 1976-1977, pp. 67-170. Vedi inoltre Zander 2011, specie le pp. 70-76, cui si rimanda anche per la bibliografia pregressa.

⁹ C. Frugoni, *Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem. Origine, iconografia e fortuna di un tema*, in "Studi storici" 80-82 (1973), pp. 183-186.

¹⁰ M. Reuter, *Text und Bild im Codex 132 der Bibliothek von Montecassino: "Liber Rabani de originibus rerum"*, München 1984, p. 116, fig. 61. Sul manoscritto vedi anche G. Orofino, *Per una filologia delle illustrazioni del "De rerum naturis di Rabano Mauro"*, in G. Cavallo (a cura di), *Rabano Mauro De rerum naturis Cod. Casin. 132/Archivio dell'Abbazia di Montecassino. Commentari*, Pavone Canavese 1994, pp. 99-175.

¹¹ Frugoni 1994, p. 845.

¹² J. Arrouye, *Hercule en appel (sur la façade de Saint-Trophime d'Arles) in La Justice au Moyen Âge. Sanction ou impunité?*, Aix-en-Provence 1986, consultato nella versione digitale <http://books.openedition.org/pup/3008>

¹³ Adhémar 1939, pp. 221-222, fig. 72.

¹⁴ G. Frezza, *Cofanetto di Ercole*, scheda, in Bona Castellotti 2011, pp. 66-67.

¹⁵ Bona Castellotti 2011, p. 62, figg. 2-3 e nota 10 per la bibliografia pregressa.

¹⁶ *Ivi*, p. 62, fig. 4.

¹⁷ M. Centanni, *Due tappe del viaggio di Ercole in Italia tra XIII e XV secolo: Venezia, Rimini*, in L.C. Rossi (a cura di), *Le strade di Ercole. Itinerari umanistici e altri percorsi*, Seminario internazionale per i centenari di Coluccio Salutati e Lorenzo Valla, Bergamo, 25-26 ottobre 2007, Firenze 2010, pp. 189-210, figg. 1-2, 5-7; I. Favaretto, *Ercole a San Marco: una figura inquitante?*, in Bona Castellotti 2011, pp. 78-83.

¹⁸ Favaretto 2011, p. 80, figg. 3-4.

¹⁹ G. Pisani, *I volti segreti di Giotto. Le rivelazioni della cappella degli Scrovegni*, Milano 2008, pp.156-158.

²⁰ A. Tartuferi, *Ercole nell'arte fiorentina dei secoli XIV e XV: alcuni esempi e una proposta per il Maestro del 1441 a Signa*, in Bona Castellotti 2011, pp. 84-91, specie p. 84, fig. 1.

III.1 | Cofanetto con Ercole e il leone di Nemea, Ercole e Anteo

Prima metà dell'XI secolo
Bottega costantinopolitana,
forse attiva in area alto adriatica
Avorio su anima di legno,
12 × 44 × 18 cm
Cividale del Friuli, Polo museale
del Friuli Venezia Giulia, Museo
Archeologico Nazionale, inv. 4344

A forma di parallelepipedo e con coperchio piatto scorribile, mostra un susseguirsi di scene figurate entro riquadri, cinte da cornici ornate da rosette stilizzate a otto petali racchiuse da cerchi. Sul coperchio sono rappresentati in due riquadri Esculapio e due Igieie in atto di nutrire il serpente; la terza formella reca un cavaliere che suona una tiorba e la quarta una fanciulla danzante. Sul lato lungo troviamo l'allegoria del mese di febbraio, un giovane che balla, un Centauro con un pavone e due scene con Ercole (l'eroe che strangola il leone e che solleva Anteo). Sul lato posteriore sono raffigurati un Centauro che rapisce una Lapite, quindi un personaggio in trono e un giovane con un serpente; mancano le restanti due formelle. Sul lato corto sinistro si notano due menadi danzanti, cui corrispondono sul lato corto destro due guerrieri affrontati. Sul coperchio

sono presenti due fori per probabile maniglia bronzea. Dal programma iconografico ancora non decifrato, appartiene alla serie dei cofanetti eburnei detti "a rosette", manufatti di lusso originariamente realizzati per contenere documenti o gioielli e poi utilizzati anche come reliquiari, di cui sono noti circa un centinaio di pezzi (A. Goldschmidt, K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts*, Berlin 1930-1934). Espressione del gusto aulico dell'alta società del cosiddetto periodo aureo mediobizantino, la fase più prolifica della rinascenza macedone (tra X secolo e prima metà del successivo), caratterizzata da un programmatico ritorno all'antico, furono ideati presumibilmente a Costantinopoli, diffondendosi presto in Occidente, anche grazie forse a botteghe stanziatesi nell'alto Adriatico (G. Luca, *Presenze mediobizantine negli avori e negli argenti del Friuli e delle zone limitrofe*, in G. Bergamini, P. Goi [a cura di], *Ori e tesori d'Europa*, Udine 1992, pp. 211-226; S. Lomartire, *Il cofanetto bizantino della cattedrale di Ivrea*, in *Florilegium. Scritti di storia dell'arte in onore di Carlo Bertelli*, Milano 1995, pp. 25-33; H. Evans, W.D. Wixon

[a cura di], *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843-1261*, New York 1997, pp. 221-223). Recano soggetti mitologici, pagani o religiosi, spesso accostati in modo incoerente e ripetuti da un cofanetto all'altro; frequenti sono i personaggi danzanti o che suonano strumenti musicali. Nella cassetta di Cividale appare del tutto originale la rappresentazione del Centauro che rapisce una Lapite (G. Luca, *Il cofanetto eburneo a rosette di Pirano e la rinascenza macedone nell'alto Adriatico*, in "Histria archeologica", 37, 2006, pp. 117-150).
Paola Venturelli

Bibliografia essenziale
C. Gaberscek, in G. Bergamini (a cura di), *Ori e Tesori d'Europa. Mille anni di oreficeria nel Friuli Venezia Giulia*, catalogo della mostra, Milano 1992, n. I.7, pp. 32-33 (con bibliografia precedente); G. Luca, *Presenze mediobizantine negli avori e negli argenti del Friuli e delle zone limitrofe*, in G. Bergamini (a cura di), *Ori e tesori d'Europa*, Udine 1992, pp. 214-217; G. Luca, *Il cofanetto eburneo a rosette di Pirano e la rinascenza macedone nell'alto Adriatico*, in "Histria archeologica", 37, 2006, pp. 132-133.



Minima mirabilia



Come una pietra preziosa diventa un'opera d'arte

La tecnica di incisione delle pietre dure*

La storia della glittica, ovvero l'arte di incidere le pietre dure, inizia con i sigilli che ci sono stati tramandati dai popoli dell'antica Mesopotamia. Si tratta di primitive scalfitture di motivi per lo più geometrici, a reticolo, a stella e a zigzag, eseguiti con una tecnica che non conosceva ancora la punta per incisione; i primi esemplari risalgono al V millennio a.C. Due o tremila anni più tardi, Babilonia, l'Egitto e il bacino dell'Egeo furono teatro di una rivoluzione tecnica: oltre alle pietre tenere si cominciarono a lavorare anche quarzi di durezza 7 della scala di Mohs.

La scala di Mohs Le sostanze dure scalfiscono quelle tenere. Da questa constatazione è nata la scala della durezza secondo Mohs, applicata soprattutto in mineralogia. Friedrich Mohs, geologo, scalfì l'uno con l'altro diversi minerali e li classificò in base alla rispettiva durezza. Compilò così una scala che va da 1 (talco) a 10 (diamante).

Le tracce di lavorazione dimostrano che per la prima volta vennero impiegati degli utensili rotanti. Il trapano per incisione nacque dall'idea di fissare orizzontalmente su due supporti l'asse del trapano verticale azionato da un archetto, che era conosciuto già da molto tempo. Nel XII secolo a.C. le civiltà fiorite a Micene e a Creta decadde, e con esse la tecnica di incisione delle pietre dure. In Grecia, la glittica cadde nell'oblio.

Le agate stratificate

La tecnica venne riscoperta nel VI secolo a.C., quando si realizzarono intagli in stile greco arcaico; l'arte di tagliare i cammei ebbe inizio più tardi. I cammei in agata stratificata furono inventati probabilmente durante l'età ellenistica nella Alessandria dei Tolomei; il famoso *Cammeo Tolemaico* conservato a Vienna e il *Cammeo Gonzaga* di San Pietroburgo dovrebbero invece risalire, come rivelano recenti ricerche, all'età giulio-claudia. Ma da dove venivano le pietre grezze? Plinio, che definisce "indiane" le pietre con strati rossi e "arabe" quelle senza, non menziona da quali località di quelle regioni le pietre sarebbero arrivate; e a tutt'oggi né in India né in Arabia sono state trovate agate stratificate di grandi dimensioni. Probabilmente i richiami all'"India" e all'"Arabia", che attraversano come un filo rosso la letteratura dell'antichità, servivano



1 Il banco di lavoro di Natter, a piede, funzionava in modo simile a questo modello compatto. Qui il volano è disposto trasversalmente (1860 circa)

ad aumentare il prezzo di quel materiale così raro. La ricerca di grandi agate nei territori delle province romane mi ha condotto a scoprire un giacimento in Bulgaria, l'antica Tracia: qui se ne trovano di enormi, con diametro superiore a un metro. Alla luce di tale rinvenimento, dobbiamo quindi ipotizzare che le pietre grezze per i grandi cammei dell'antichità non provenissero dall'India, dall'Arabia, dalla Frigia o dall'Armenia, ma soprattutto dalla Tracia.

La prima pubblicazione dedicata alla tecnica d'incisione delle pietre dure risale al XVIII secolo. Nel 1750 Pierre-Jean Mariette (1694-1774), scrittore e collezionista d'arte di Parigi, diede alle stampe i due volumi del *Traité des pierres gravées du cabinet du roi* ("Trattato delle pietre incise del gabinetto reale"), in cui compare, tra l'altro, una raffigurazione di Jacques Guay al banco da lavoro.

Un altro trattato sulla tecnica di incisione delle pietre dure fu pubblicato a Londra quattro anni dopo, nel 1754. Il *Traité de la méthode antique de graver en pierres fines, comparée avec la méthode moderne* ("Trattato sul metodo antico di intagliare le pietre preziose comparato al metodo moderno") rese famoso il suo autore, l'intagliatore di gemme Johann Lorenz Natter (1705-1763); vi compare un disegno che illustra l'attrezzatura del suo laboratorio (fig. 1).

Gli strumenti

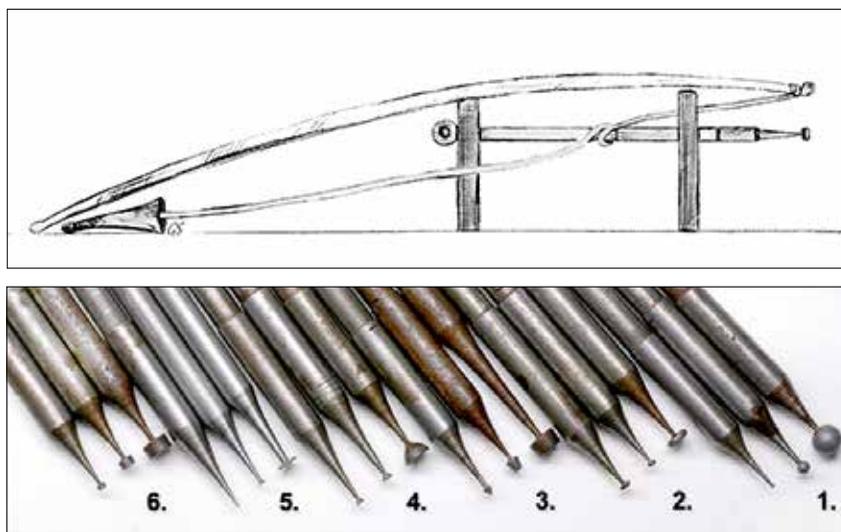
Non sappiamo con precisione come lavoravano i miei colleghi di tremila anni fa. Non esistono immagini così antiche, se si eccettua la raffigurazione di un trapano per incisione sulla stele funebre dell'intagliatore di gemme di Doros di Sardi (II secolo d.C.; fig. 2).

Con il movimento alternato generato dall'archetto, questo attrezzo era adatto solo a lavori semplici: il momento meccanico di tale meccanismo non è infatti sufficiente per lavorare pietre di grandi dimensioni. L'iscrizione sulla stele conferma che, con il suo trapano, Doros intagliava pietre piccole, per anelli a sigillo: "Amico, io, Doros di Sardi, intagliatore di anelli a sigillo, di anni ottanta, giaccio in questa tomba".

Alla metà dell'Ottocento Parigi era un affermato centro dell'intaglio dei cammei: nel 1868 vi si contavano ventiquattro botteghe, che davano lavoro a 180 artigiani, molti dei quali provenienti dalla città tedesca di

2. Disegno di un trapano per incisione ricavato dalla stele funeraria dell'intagliatore di gemme Doros di Sardi (II secolo d.C.). La corda dell'archetto è lasca, a indicare che il lavoro si è fermato per sempre

3. Le forme più diffuse delle punte da incisione usate nella glittica: 1. punte sferiche; 2. punte semisferiche; 3. punte coniche; 4. punte a sezione obliqua; 5. punte affilate; 6. punte da tratteggio (per incidere linee parallele)



Idar-Oberstein. In seguito alla guerra franco-prussiana del 1870-1871, tutti i tedeschi furono espulsi dalla Francia; quelli attivi a Parigi come intagliatori di gemme tornarono a Idar-Oberstein, portando con sé il loro strumento di lavoro, il trapano fisso. Questo, ricostruito a Idar-Oberstein, è tuttora utilizzato dagli intagliatori di gemme della città.

Le teste delle punte per incisione, che venivano fabbricate dagli incisori stessi in diverse grandezze, mantengono inalterata la loro forma sin dall'antichità. Negli anni sessanta del secolo scorso se ne sono affermati dei nuovi tipi, usati specialmente per intagliare cammei e figure animali: l'innovazione sta nella testa sinterizzata di polvere di metallo o di diamante, che rende superflua la costante applicazione di polvere di diamante. Mentre le punte di ferro si possono modellare facilmente nella forma desiderata con un tornio fissato al trapano e un bulino affilato di acciaio temperato azionato a mano, nel caso delle dure punte diamantate sinterizzate questo si può ottenere soltanto per mezzo di mole di carborundum (fig. 3).

Dalla pietra grezza all'intaglio finito

Per trasformare una pietra grezza in un'opera d'arte servono prima di tutto ispirazione, fantasia e pazienza. La pietra ha in sé tutte le potenzialità: milioni di anni nelle viscere della terra l'hanno formata, le hanno dato durezza e parzialmente anche colore, ma soltanto l'incisore può

darle vita. Per ottenere un'incisione di pregio, la scelta della pietra giusta è dunque un criterio fondamentale.

La pietra grezza viene tagliata in sottili lamine, che vengono poi esaminate alla luce di una lampada; si possono utilizzare solo quelle prive di crepe e di difetti, che, in genere, sono solo una minima parte. Una di queste poche lamine viene tagliata nella forma e nella misura desiderate, levigata e lucidata. Per poterla maneggiare più agevolmente, la piccola pietra viene fissata a una bacchetta di legno con del mastice bruno, sciolto al calore di una fiamma chimica e subito raffreddato.

Seguendo il modello (che in genere è uno schizzo a matita non in scala), si traccia poi, con la matita o con il bulino, il disegno preliminare sulla parte anteriore della pietra, levigata e resa opaca con cera d'api o biacca. Affinché non sbiadisca subito, il disegno viene fissato sulla pietra con incisioni leggere e poco profonde praticate con una punta piccola.

A questo punto ha inizio l'incisione vera e propria.

La pietra fissata sulla bacchetta viene avvicinata alla punta rotante; il calamo che l'incisore tiene tra l'indice e il medio della mano destra, più o meno come si tiene una matita, serve a mantenere la punta costantemente inumidita con un liquido da taglio, che non contiene polvere di diamante. Questa operazione deve essere eseguita ripetutamente durante tutta la lavorazione, e serve a legare la polvere che si forma e a mantenere una pellicola lubrificante tra la pietra e la punta.

Non appena diminuisce la forza di taglio della punta, si deve di nuovo applicare della polvere di diamante mischiata con pochissimo olio; questo viene fatto con la mano sinistra, quindi la pietra montata sulla bacchetta passa nella destra. Con la sinistra l'incisore prende il pestello del piccolo mortaio d'acciaio temperato che si usa per macinare i diamanti e lo avvicina alla punta; il pestello è bagnato con la pasta diamantata, che passa sulla punta rotante in una quantità minima, ma sufficiente per proseguire la lavorazione. Per non sprecare la preziosa polvere di diamante, questa e il liquido da taglio vengono sempre applicati separatamente.

L'acciaio taglia la pietra

Ma che cos'è un mortaio per diamanti? I diamanti utilizzati dall'incisore di gemme sono frammenti e schegge che, per la presenza di diverse



4. Due mortai per diamanti



5. Trapano da incisione per punta conica di piombo (1860 circa)

inclusioni, non trovano impiego in gioielleria – i cosiddetti “diamanti industriali”, di grandezze diverse. Questi frammenti vengono ridotti a una granulometria omogenea “macinandoli” in un apposito mortaio di acciaio temperato, battendo ripetutamente con il martello sul pestello senza smettere di girarlo. L’incisore di gemme è così in grado di produrre da sé in ogni momento polvere di diamante della granulometria desiderata (fig. 4).

Perché una punta per incisione di ferro tenero riesce a tagliare una pietra dura come un’agata, una corniola, persino uno zaffiro, uno smeraldo o un diamante? Premendo la pietra dura su una nuova punta di ferro tenero che gira ad alta velocità, non succede niente: la punta non riesce nemmeno a scalfire la pietra. Solo quando l’incisore utilizza polvere di diamante o smeriglio, questa sostanza si deposita non sulla pietra ma sul ferro, grazie all’elevata pressione che si viene a creare nel punto di contatto tra la pietra dura e il ferro morbido della punta rotante. Quando la fine polvere abrasiva si è depositata sulla punta, questa inizia a rimuovere del materiale dalla pietra, penetrandovi più a fondo e assorbendo sempre più polvere di diamante. In questo modo la punta è “entrata”, e al prossimo giro taglierà subito (fig. 5).

L’incisione a incavo: l’intaglio

Nel caso di un busto, come ad esempio quello del piccolo intaglio con la testa di Apollo (fig. 6), la lavorazione inizia con una punta semisferica grande e polvere di diamante a granulometria grossolana, incidendo per prime la nuca, la fronte, le guance, il collo, la spalla e il petto. Poi, con una punta più piccola, si allarga il petto e si modellano i capelli, il mento e il naso. Nella zona dell’orbita e dell’orecchio non viene asportato materiale. Usando una punta quasi sferica molto piccola, con tagli molto delicati e polvere di diamante a granulometria fine si modellano poi la bocca e i dettagli del naso. Tagli troppo profondi in questa fase sono un tipico errore del principiante. Una volta ottenuta la forma perfetta del profilo (questo vale in particolar modo per i ritratti) si comincia a dare la profondità definitiva alle superfici più grandi. Poi, con punte sempre più piccole, si modellano i dettagli. Le corde della cetra vengono incise con una punta molto sottile e affilata. Si lavorano poi l’occhio, il sopracciglio,



6. Lavorazione di un intaglio in corniola: la pietra grezza e due lamine tagliate (a sinistra); la pietra sbazzata, poi tagliata precisamente nella forma ovale desiderata e levigata, con il disegno preparatorio; la prima fase dell’incisione; l’incisione finita con il calco in gesso.

7. Riproduzione in agata a tre strati del *Cammeo di Augusto* conservato a Colonia. A sinistra, la pietra già tinta e bruciata e con il disegno preliminare, poggiata su pietre grezze non tinte. Al centro, due fasi della lavorazione. A destra, la replica finita con la montatura originale (fotomontaggio)



l’orecchio e le ciocche dei capelli; infine, i punti di passaggio vengono levigati con punte piccole dall’estremità trapezoidale e polvere di diamante a granulometria finissima. Solo quando il naso e la bocca – le parti di gran lunga più difficili da incidere – soddisfano i requisiti dell’artista, tutte le zone vengono levigate con lo smeriglio a grana finissima e lucidate.

Anche se l’occhio non può sempre seguire la traccia della punta perché l’olio e la polvere di molatura ostacolano la vista, l’intagliatore di gemme esperto è guidato dalla sensibilità e dall’udito.

Dopo che l’incisione è stata levigata, ogni residua scheggiatura dei bordi viene eliminata con una ulteriore levigatura su un disco zinco-piombo. Per finire, l’incisione viene firmata, usando punte finissime e affilate. La chiarezza del carattere è data dai tagli praticati, con una punta sferica piccolissima, alle estremità delle aste e delle barre.

L’incisione a rilievo: il cammeo

In un cammeo – l’incisione a rilievo eseguita per lo più in agata stratificata – la quantità del materiale asportato è maggiore che nell’intaglio. Il rilievo si ottiene dal solo strato bianco della pietra, o da più strati. Durante la lavorazione, il materiale che non serve viene rimosso fino a esporre lo strato sottostante, che, in genere è scuro. Il disegno preliminare tracciato sulla pietra serve come indicazione per l’artista solo nella fase iniziale della lavorazione, e, man mano che il materiale viene asportato, sparisce. Gli strumenti impiegati per incidere i cammei hanno all’incirca la stessa forma di quelli usati nell’intaglio, ma si usano in maniera diversa – ad esempio le punte sferiche sono impiegate in modo molto limitato (fig. 7).

* Testo e immagini per gentile concessione dell’autore e dell’editore. Traduzione del saggio in tedesco comparso in “Antike Welt”, 5, 2017, *Die Juwelen der römischen Kaiser*, pp. 24-30

iv.1 | Mezzobusto (Onfale o Ercole)

Inizio XVII secolo

Artista ignoto, Francia

Onice, quattro strati: bianco, marrone, grigio e marrone scuro; la metà inferiore della modanatura della fascia dal profilo smussato che fa da cornice è stata incisa dallo strato superiore marrone; la pelle del leone, al centro, crea un effetto di contrasto grazie alla parte superiore bianca; incarnato, veste e sfondo sono stati incisi dallo strato grigio; superfici lucidate, eccetto l'incarnato lasciato opaco; retro concavo ricavato dallo strato inferiore marrone scuro, 23,4 × 18,2 × 5,6 mm
Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Sammlung Angewandte Kunst, inv. KP B XVI.
Tab. B-VII-36

Il cammeo in onice ha la forma di un clipeo ovale e si caratterizza per la fascia relativamente ampia e a rilievo della cornice. Notevole la lucentezza di tutte le superfici, fatta eccezione per l'incarnato lasciato opaco, particolare questo che

contraddistingue anche i cammei realizzati a Kassel un secolo dopo e che si considera una peculiarità dei lapidari della città dell'Assia. È interessante rilevare come il mezzobusto di profilo sia stato identificato sia con Ercole sia con Onfale. Questa incertezza interpretativa può essere imputata tanto alla storia dell'eroe mitologico, quanto ai tratti androgini del volto raffigurato. Ercole, che in un accesso d'ira ha ucciso il figlio del re di Ecalia, Ifito, è condannato a diversi anni di schiavitù per aver violato l'ordine divino. Viene pertanto acquistato dalla regina di Lidia, Onfale, e il ricavato della sua vendita concesso al padre di Ifito, a titolo di compensazione per la perdita del figlio. Una volta al servizio di Onfale, Ercole uccide alcuni malfattori, ma è costretto anche a svolgere mansioni femminili,



come filare la lana; accetta persino di scambiarsi gli abiti con Onfale, indossando gioielli e vesti da donna e lasciando alla regina la pelle di leone e la clava. Questa versione del mito conobbe ampia risonanza non solo nell'arte e nella letteratura latina, ma anche nella prima età moderna. È probabile che il cammeo rappresenti proprio l'episodio dello scambio delle vesti, con Onfale che porta sul capo la pelle del leone. La pelliccia è legata sul collo e ricade sulle spalle con pieghe che ricordano un foulard. I tratti delicati del volto, con il naso lungo dalla punta leggermente all'ingiù e le labbra carnose, rendono plausibile un'interpretazione del mezzobusto come un ritratto femminile.

Elisabeth Burk

Bibliografia essenziale
H. Schnackenburg-Praël, *Bestandskatalog der nachantiken Kameen in der Sammlung Angewandte Kunst der Staatlichen Museen Kassel*, Kassel 2006, <http://www.museum-kassel.de>, Tablar VII, inv. B XVI. Tab. B-VII-36.

iv.2 | Ercole con la pelle di leone

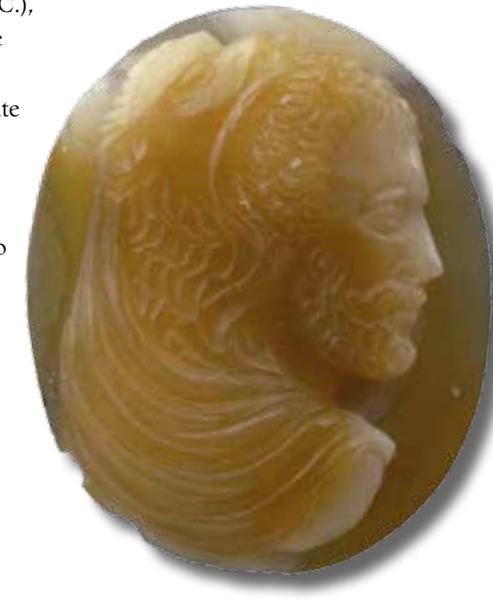
Prima del 1620

Artista ignoto, Milano (?)

Agata, tre strati: la pelle di leone insieme alla pelliccia e alla barba della figura ritratta furono ricavati dallo strato color ocra-marrone chiaro, l'incarnato e le spalle dallo strato intermedio color avorio, lo sfondo dallo strato inferiore color ocra-marrone chiaro; il lato con il ritratto appare perfettamente levigato, il retro è stato lasciato opaco, il retro presenta smussature irregolari, 25,8 × 21,2 × 5,9 mm
Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Sammlung Angewandte Kunst, inv. KP B XVI.
Tab. B-VII-32

Negli inventari di Kassel, stilati tra la fine del XVIII e il XIX secolo, la figura ritratta viene identificata con l'imperatore Commodo (161-192 d.C.), che si considerava un novello Ercole e come tale si faceva rappresentare. Durante il suo regno furono realizzate numerose sculture e opere d'arte di vario genere nelle quali il sovrano figura con la pelle di leone e la clava. Del resto Commodo non amava solo farsi ritrarre nei panni di Ercole,

ma volendo rafforzare ulteriormente il proprio legame con il leggendario eroe, entrò addirittura nell'arena vestito con la pelle di leone per affrontare le fiere. Tacciato di follia, l'imperatore venne assassinato da una congiura, e successivamente condannato dal senato alla *damnatio memoriae*, vale a dire alla cancellazione del suo nome dalle iscrizioni e alla distruzione delle sue immagini. La posterità ritenne comunque Commodo un soggetto degno di essere rappresentato, in quanto imperatore romano. Come nel caso delle monete antiche, i collezionisti di gemme attribuivano grande valore alle serie complete e, in particolare, quelle con le teste degli imperatori romani erano molto apprezzate. Il veneziano Antonio Capello si vantava di possedere una serie completa di esemplari antichi



con i ritratti degli imperatori romani. Nel 1700 e nel 1710 vendette al langravio Carlo d'Assia-Kassel (1654-1730) un cospicuo numero di gemme: il cammeo qui esposto potrebbe rientrare nel contesto di questa acquisizione, malgrado non si tratti di un pezzo antico. Il manufatto in esame è stato datato agli inizi del XVII secolo sulla base della sua somiglianza con un omologo incastonato in un bacile di pregio viennese. Ciò non significa, tuttavia, che i due esemplari siano coevi o provengano dalla stessa bottega; grazie a copie e calcografie, infatti, le immagini delle gemme avevano un'ampia diffusione e servivano da modello agli artisti. A prescindere che si tratti di una raffigurazione di Ercole o di Commodo, quest'opera rappresentò un complemento d'indubbio valore della collezione ducale.

Elisabeth Burk
Bibliografia essenziale
H. Schnackenburg-Praël, *Bestandskatalog der nachantiken Kameen in der Sammlung Angewandte Kunst der Staatlichen Museen Kassel*, Kassel 2006, <http://www.museum-kassel.de>, Tablar VII, inv. B XVI. Tab. B-VII-32.

Inizio XVII secolo

Artista ignoto, provenienza incerta
Corniola di varie tonalità, dal bianco
nuvolato traslucido al beige rosato;
lato con il ritratto perfettamente
lucidato, retro opaco,
28,3 × 24,5 × 9,1 mm
Kassel, Museumslandschaft Hessen
Kassel, Sammlung Angewandte
Kunst, inv. KP B XVI. Tab. B-IV-33

Il cammeo in esame è il risultato dell'incisione di un pezzo di corniola dalle tonalità differenti. Con straordinaria maestria, l'artista ha saputo sfruttare le peculiarità cromatiche della pietra nella definizione della figura, in modo che la pelliccia del leone risultasse bianca, mentre la testa perfettamente levigata dell'animale trascolorasse nella capigliatura e nel volto dai tratti giovanili di Ercole. La raffinata qualità plastica del manufatto emerge sia dalla capacità di valorizzare le potenzialità



cromatiche della pietra, sia dalla resa dei capelli e dell'incarnato mediante linee sottili e una politura funzionale a far risaltare la plasticità del ritratto e a dare l'impressione dell'uso di materiali diversi. Il cammeo appartiene alla collezione del langravio Carlo d'Assia-Kassel (1654-1730), considerato l'iniziatore della collezione di gemme di Kassel. Agli inizi del Settecento, questi acquistò dal nobile veneziano Antonio Capello oltre 2000 esemplari antichi, originali e non, e promosse presso la propria corte la produzione di gemme lavorate, con cui ampliare la raccolta. A Carlo d'Assia-Kassel si deve l'allestimento del Bergpark Wilhelmshöhe, un grande parco di gusto barocco dove troneggiava

una statua colossale, imitazione dell'*Ercole Farnese*. Non sorprende pertanto che tra le gemme della sua collezione siano presenti molte rappresentazioni dell'eroe mitologico. Il nipote di Carlo, Federico II (1720-1785), ampliò la raccolta esclusivamente con gemme antiche. In età napoleonica il trasferimento di numerosi tesori d'arte a Parigi e il loro successivo ritorno a Kassel causarono la perdita di alcuni preziosi esemplari della raccolta che, tuttavia, per la sua completezza, resta ancora oggi una delle più importanti collezioni principesche del periodo barocco.
Elisabeth Burk

Bibliografia essenziale
H. Schnackenburg-Praël,
Bestandskatalog der nachantiken Kameen in der Sammlung Angewandte Kunst der Staatlichen Museen Kassel, Kassel 2006,
<http://www.museum-kassel.de>,
Tablar IV, inv. B XVI. Tab. B-IV-33.



III secolo d.C.
 Artista ignoto, provenienza incerta
 Agata, due strati: rilievo color
 avorio su fondo grigio scuro;
 levigatura ridotta al minimo,
 27,1 × 19,3 × 7,1 mm
 Kassel, Museumslandschaft Hessen
 Kassel, Sammlung Angewandte
 Kunst, inv. KP B XVI. Tab. B-III-29

Il cammeo, realizzato a partire da due strati differenti di agata, ritrae Ercole di profilo, girato verso destra, con la pelle di leone poggiata sulla testa dalla capigliatura riccia. La mascella del leone stringe la nuca di Ercole, rappresentato senza barba, mentre la mandibola poggia sull'orecchio e la pelliccia dell'animale ricade sulla schiena dell'eroe. Il mezzobusto spicca nel suo chiarore dal fondo in pietra scura. Linee ondulate imitano la pelliccia del leone, mentre motivi angolari caratterizzano i capelli del giovane.

La rappresentazione di Ercole con la pelle di leone sulla testa ricorre su gemme e monete antiche, ma anche nei secoli successivi questo motivo iconografico risulta ampiamente diffuso su vasi, nella scultura di piccolo e grande formato, e nella pittura. Un altro elemento ricorrente è la clava, che tuttavia è assente nei cammei di Kassel con ritratti a mezzobusto, data la ristrettezza dello spazio disponibile; la *leontè* è d'altra parte un attributo sufficiente a caratterizzare Ercole: diversamente dal volto del semidio, a volte rappresentato giovane e imberbe, altre maturo e con una folta barba, la pelle di leone, che l'eroe indossa a seguito della vittoria sul leone nemeo, non presenta varianti. La superficie abrasa del cammeo ha



indotto Heidi Schnackenburg-Praël, cui va il merito di aver studiato a fondo la collezione di gemme di Kassel, a ipotizzare che la pietra sia stata sottoposta intenzionalmente a un trattamento abrasivo al fine di simulare un reperto antico. La gemmologa Erika Zwierlein-Diehl, al contrario, ritiene che il cammeo sia effettivamente antico. Alla collezione del langravio di Kassel appartenevano sia cammei antichi sia imitazioni più recenti e l'autenticità dei pezzi antichi è stata da sempre oggetto di dibattito tra collezionisti e studiosi, un dibattito oggi ancora acceso nel caso di cammei come questo.

Elisabeth Burk

Bibliografia essenziale
 H. Schnackenburg-Praël,
Bestandskatalog der nachantiken Kameen in der Sammlung Angewandte Kunst der Staatlichen Museen Kassel, Kassel 2006,
<http://www.museum-kassel.de>,
 Tablar III, inv. B XVI. Tab. B-III-29.

1700 circa
 Artista ignoto, Kassel
 Agata orientale color avorio con
 numerose dendriti grigio-nere; lato
 con il ritratto, lucidato, retro opaco,
 49,5 × 32,3 × 6,6 mm
 Kassel, Museumslandschaft Hessen
 Kassel, Sammlung Angewandte
 Kunst, inv. KP B XVI. Tab. B-III-27

Ercole è ritratto di profilo, con lo sguardo rivolto verso destra. Sulla testa dell'eroe è poggiata la pelle di leone, che ricade all'indietro fin sulle spalle. Diversamente dagli altri esemplari della collezione di Kassel, in questo cammeo il volto, la barba e le spalle del semidio emergono plasticamente dalla pietra e manca il fondo ovale a fare da cornice. L'ignoto artista ha utilizzato un'agata orientale chiara e ha sfruttato la presenza di dendriti scure al suo interno per conferire, soprattutto alla folta barba, suggestivi accenti cromatici.

Mentre Ercole è ritratto di solito nudo, coperto unicamente dalla pelle di leone, il personaggio raffigurato sul cammeo indossa anche una corazza, ed è probabilmente per questa ragione che lo si è identificato anche con l'imperatore romano Commodo (161-192 d.C.). I cammei erano oggetti di grande valore all'interno delle collezioni di nobili e borghesi facoltosi, di cui rispecchiavano la ricchezza e l'erudizione. Queste raccolte dovevano contenere la più ampia varietà possibile di pietre di grandi e piccole dimensioni, incise a rilievo o intagliate (cammei e intagli). Particolarmente ricercate erano le gemme antiche, ma anche gli esemplari rinascimentali e contemporanei venivano collezionati con meticolosa passione. Nel 1680



il langravio Carlo d'Assia-Kassel (1654-1730) fece allestire nel fossato del suo castello un laboratorio per la lavorazione di pietre provenienti da cave locali e da località esotiche, avviando così la produzione di manufatti di lusso per la corte, di cui faceva parte un cospicuo numero di cammei. Si è ipotizzato anche che il laboratorio fosse impegnato nella produzione di gemme destinate alla costituzione di una collezione personale del langravio. Questo cammeo, realizzato presumibilmente a Kassel da un lapidario dell'Assia, apparteneva alla sua collezione.

Elisabeth Burk

Bibliografia essenziale
 H. Schnackenburg-Praël,
Bestandskatalog der nachantiken Kameen in der Sammlung Angewandte Kunst der Staatlichen Museen Kassel, Kassel 2006,
<http://www.museum-kassel.de>,
 Tablar III, inv. B XVI. Tab. B-III-27.

Le rappresentazioni di Ercole in piccolo

È la capacità dell'intagliatore Flavio Sirleti (1683-1737) di raffigurare "in piccolo sulle gemme" le "più belle Statue antiche che sono in Roma" a essere esaltata da Andrea Pietro Giulianelli (1714-1761) nelle *Memorie degli intagliatori moderni in pietre dure*, edite nel 1753, citando del bravo maestro il non rintracciato cammeo con "l'Ercole Farnesiano", per "arte e delicatezza" pari alla famosa opera, in quel momento ancora nell'Urbe¹.

Sirleti sarebbe stato quindi il primo a rappresentare l'insigne scultura nell'arte glittica, ma non certamente l'unico. Il capolavoro plastico solleciterà infatti nuovamente gli incisori al momento del suo trasferimento a Napoli, città dove giunge nell'estate del 1787, come ricorda la lettera di Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), a Roma dal novembre dell'anno precedente². La serie delle riprese annovera anche due cammei del celebratissimo Giovanni Pichler (1734-1791)³, oggi conservati al Metropolitan Museum di New York (inv. 39.33.46), con la firma in greco ΠΙΧΛΕΡ (fig. 1) e al Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. XII 534)⁴, manufatti di rara perizia che provano la bravura di questo artista, indubbiamente il più importante tra i maestri attivi nel settore degli intagli glittici nella Roma del XVIII secolo. "Miniatore" della scultura, come lo stesso Pichler amava definirsi, Giovanni aveva già a sedici anni realizzato un cammeo con il mitico personaggio, raffigurato in atto di strangolare il leone di Nemea, un soggetto ripreso da una gemma antica⁵, che egli replicherà in seguito (cat. IV.8).

L'artista fa parte di quel folto gruppo di incisori che tra XVIII e XIX secolo rendono Roma il maggior centro in Europa per la produzione di cammei e intagli, eseguiti in pietra dura o nella più economica conchiglia⁶. Meta dei facoltosi viaggiatori del Grand Tour e di ricchi collezionisti italiani e stranieri, l'Urbe è sede di numerosi laboratori di intagliatori, dislocati principalmente intorno a piazza di Spagna e a piazza del Popolo⁷, impegnati per soddisfare una clientela altolocata, che conta sovrani e principi di varie nazionalità, incluso Napoleone e i suoi famigliari. Pietre intagliate sono nelle *parure* di Giuseppina Beauharnais (1763-1814), imperatrice dei francesi e regina di Italia (1805), la musa del Neoclassicismo italiano che si fa effigiare da Andrea Appiani (1754-1817) mentre sfoggia cammei raffiguranti le *Storie di Ercole*⁸.



1. Giovanni Pichler (1734-1791)
Cammeo raffigurante l'Ercole Farnese
New York, The Metropolitan
Museum of Art

Insigne protagonista della stagione romana neoclassica è pure l'intagliatore Giuseppe Girometti (1780-1851). Scultore prima che incisore, dal 1812 accademico di merito dell'Accademia di San Luca e dal 1822 incisore camerale della zecca pontificia, Girometti fu noto per la particolare cura che metteva nello scegliere le pietre più rare e per l'abilità nel sfruttare le cromie. Nella sua copiosa produzione riprese sia capolavori moderni che antichi⁹. Traduce in cammei le sculture di Canova (1757-1822) possedute dal mecenate e collezionista Giovanni Battista Sommariva (1760-1826)¹⁰, omaggiando in un esemplare in sardonice (cat. IV.9) l'intaglio di berillo blu firmato dall'acclamato Gnaios (Londra, British Museum, inv. 1867, 0507.318), incisore di età augustea attivo a Roma alla fine del I secolo a.C., la famosa gemma *Ercole Strozzi*, così denominata in onore del suo proprietario, l'antiquario e collezionista Leone Strozzi (1652-1722). Come ricorda l'archeologo Pietro Ercole Visconti (1802-1880), Girometti eseguirà anche un'altra gemma con il mitico eroe, di profilo e con la *leontè* in capo, un capolavoro tra i tanti, poi acquistato da papa Gregorio XVI e oggi nei Musei Vaticani, singolare "per la materia, per la mole, per l'artificio", nonché per la fedeltà "alle pratiche di quei sommi"¹¹: concretizzazione di quell'anelito neoclassico che vede nell'antico un modello da imitare e rivivere.

Eseguite in gara con l'eccellenza degli incisori del passato, le opere dei moderni interpreti sono così straordinarie da essere difficilmente riconoscibili come tali e da generare il mercato delle falsificazioni, un fenomeno incentivato dalla forte richiesta di pezzi classici che dalla metà del XVIII secolo si era intensificato trovando fonte di ispirazione nelle immagini messe a corredare i *Monumenti antichi inediti* di Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), pubblicati nel 1767 e in quelle delle *Pitture di Ercolano e Pompei*, edite in cinque volumi tra 1775 e 1779. Un mercato molto dinamico, mosso dalla cupidigia di mercanti e antiquari che agivano spesso all'insaputa degli autori stessi, compreso Giovanni Pichler, peraltro talvolta consapevole autore di manufatti che faceva passare per antichi¹², oltre che esecutore di molti pezzi firmati in caratteri greci ΠΙΧΛΕΡ, in ossequio agli antichi predecessori¹³.

In molti altri casi si tratta di copie di gemme illustri, divulgate da stampe e calchi, passate come antiche o il più delle volte antichizzate con

firme apposte, rese note e divulgate grazie alla pubblicazione delle *Gemmae antiquae caelatae* (1724) del barone Philipp von Stosch (1691-1757), relativa alle gemme con firme greche. Settanta pezzi, facenti parte della sua nutrita collezione, radunata quando il barone dimora a Roma, città lasciata nel 1731 per trasferirsi a Firenze, poi studiata da Winckelmann (1758) che ne curò come è noto il catalogo, distinguendo raramente gli antichi dai moderni. In modo molto disinvolto Stosch aveva fatto incidere su gemme di modesta fattura il nome di autori famosi celebrati da Pausania o da Plinio¹⁴. Tra gli intagliatori che gravitano intorno al barone è anche Antonio Pichler (1697-1779), padre di Giovanni e capostipite della dinastia, famoso per l'imitazione di opere antiche, copiate in modo così abile da ingannare anche i più esperti conoscitori¹⁵.

Giovanni Pichler e Giuseppe Girometti lavorano anche per il ricco collezionista Stanislao Poniatowski (1754-1833), possessore di un elevatissimo numero di gemme pretese antiche, acquistate principalmente durante il suo soggiorno romano (1803-1822), accrescendo il nucleo di circa 150 gemme ereditate dallo zio Stanislao Augusto II, ultimo re di Polonia (1732-1798). Venduta a Londra tra il 29 aprile e il 21 maggio del 1839, l'immensa raccolta sarà valutata pochissimo, dato che si riconobbero in essa non pezzi antichi ma moderni, giudicati "falsi"¹⁶.

Come l'esemplare Poniatowski in mostra evidenzia (cat. IV.21), gli intagliatori del Neoclassicismo padroneggiano alla perfezione la tecnica dell'intaglio in cavo, modalità esecutiva considerata di maggiore difficoltà rispetto a quella del lavoro in rilievo, perché "bisogna fare al contrario ogni cosa e fassi come dire a occhi chiusi"¹⁷.

Entrambe le tecniche furono ampiamente adoperate nell'antichità per lavorare le cosiddette pietre dure: l'agata con tutte le sue varietà, il diaspro, l'eliotropio o il lapislazzuli, mentre la sarda (o corniola) è preferita per gli intagli e i sigilli¹⁸.

La moda dei cammei non è, infatti, di recente invenzione.

È Plinio il Vecchio, il grande naturalista e storico vissuto alla metà del I secolo d. C., a tracciarne una breve storia nel Libro XXXVII della sua monumentale *Naturalis historia*, dedicato alla trattazione delle gemme, trionfo della natura e suo emblema miniaturizzato, per le quali si spendevano fortune immense, divenute simbolo di potere e raffinatezza. Vera



2. Pier Jacopo Alari de Bonacolsi, detto l'Antico (1460-1528) *Tondo con Ercole* Firenze, Museo Nazionale del Bargello

e propria miniera di informazione per i materiali lapidei, lo scritto di Plinio ricorda tra l'altro la prodigiosa agata di Pirro nella quale si vedevano Apollo con la cetra e le nove Muse, ciascuna con il proprio attributo distintivo, non opera dell'uomo ma della natura stessa. Sempre a Plinio dobbiamo le notizie sulla competizione tra gli aristocratici romani per accaparrarsi il maggior numero di gemme e la menzione della dattiloteca consacrata in Campidoglio dopo la vittoria su Mitridate re di Ponto da Pompeo, appassionato di pietre incise da portare come sigilli negli anelli, il monile che diventa tratto distintivo delle classi di potere romane.

Le rappresentazioni che appaiono nei cammei esprimono contenuti politici, encomiastici o sono allusive ai gusti artistici o alla posizione sociale del proprietario, venendo talvolta impiegate in operazioni di alta diffusione dell'immagine del possessore stesso, operazioni che potevano passare anche attraverso la scelta di mitici *alter ego*¹⁹. Come succede con Commodo, la cui mania per l'assimilazione a Ercole, manifestatasi soprattutto verso la fine del suo regno (191-192 d.C.), investe raffigurazioni monetali, sculture e glittica (cat. IV.5), legando al semidio valori propagandistici di forza, trionfo sulla "fortuna" e raggiungimento dell'eternità²⁰.

Dopo l'antichità classica, altro grande momento del collezionismo dei cammei è da individuarsi in epoca rinascimentale, propagandato da scritti come quelli di Giovanni Pontano (1426-1503) che nel *De splendore* si sofferma sull'importanza della raccolta di gemme, reputata componente essenziale del corredo del munifico signore e mezzo perfetto per estrinsecare la qualità principesca della magnificenza. Il desiderio di possedere i *signa vetustatis* porterà Isabella d'Este (1474-1539), raffinata e insaziabile collezionista d'antichità, protagonista indiscussa della cultura cortigiana tra Quattro e Cinquecento, a ricercare i cammei quali testimoni della grandezza del passato, muovendosi agilmente all'interno di un intricato mercato, composto da gioiellieri, antiquari, collezionisti e mediatori, anche grazie alla mediazione di Pier Jacopo Alari de Bonacolsi, detto l'Antico (1460 circa - 1528), famoso artista al servizio dei Gonzaga, autore dei tondi con le *Fatiche di Ercole* (fig. 2), forse in parte eseguiti per



3. Johann Melchior Dinglinger,
Georg Friedrich Dinglinger
Coppa con Ercole, 1712
Dresda, Staatliche
Kunstsammlung, Grünes
Gewölbe

la stessa Isabella quale dono al padre Ercole I, uno dei principi ai quali la figura del mitico eroe si lega²¹. Nell'ottobre del 1498 il gioielliere veneziano Zuan Andrea del Fiore cercherà di smerciare i suoi cammei a Isabella tramite Tolomeo Spagnoli, in particolare il "bellissimo" Ercole e Cerbero, su cui aveva già messo le mire Giovanni Gonzaga e che più tardi avrebbe trovato posto nella collezione Grimani²². Più che conosciuta è anche la predilezione di Lorenzo de' Medici (1449-1492) per gemme con la raffigurazione di Ercole, il mitico fondatore della città di Firenze, di cui visualizza sin dal Medioevo le virtù civiche, rappresentata in esemplari che egli fa distinguere con l'iscrizione LAV.R.MED, l'indicazione di appartenenza che va letta come "Lavrentivs Medices", o "Lavrentivs Medicis" e la "R" forse da sciogliere nella parola REX²³.

Realizzati da singole personalità o da botteghe accreditate, prime tra tutte quelle di Milano, centro indiscusso per la lavorazione delle pietre dure, dove sono attive dinastie di intagliatori impegnate sino al XVII secolo per le principali corti europee²⁴, i cammei moderni sono portati come gioielli, oppure tesaurizzati, decorando piatti e vasellame prezioso²⁵. Manufatti straordinari, da esibire nella *Wunderkammer*, del tipo dalla coppa (datata 1712), eseguita per Augusto II il Forte (1670-1733) dall'orafo della corte di Dresda Johann Melchior Dinglinger (1664-1731), insieme al fratello smaltatore Georg Friedrich (1666-1720), con il gruppo a tutto tondo illustrante Ercole e il leone di Nemea, e medaglioni recanti le imprese del semidio (fig. 3). Nel manufatto Ercole viene a identificarsi con lo stesso Augusto II: la sua lotta con il leone avviene infatti davanti a uno specchio sul cui retro è effigiato il ritratto del monarca, che si era fatto ritrarre nel 1694 come *Hercules Saxonicus*²⁶.

Assimilato all'immagine di un principe saggio, Ercole, eroe della forza fisica e morale, vede replicare innumerevoli volte la sua immagine nei cammei, chiamato a incarnare man mano diversi valori, suggellare contingenze e avvenimenti.

Imberbe e giovane, come nei ritratti di profilo alla Gnaios, o nelle scene che illustrano la sua lotta con il leone, Ercole poteva essere scelto per tutelare la "gioventù", o "gli Atleti", che ne portavano l'effigie negli anelli, "quasi fosse loro favorevole alla Vittoria, poiché egli istituì i giuochi Olimpici, corse lo Stadio, e superò Anteo nella lotta, lasciando per

tutto gloriose prove di forza". L'"Ermeraclide" invece, con Ercole congiunto a Mercurio, alludeva alla "fortezza accompagnata dalla ragione", o all'"eloquenza", che deve avere "forza di domare i mostri"²⁷. Capace di imprese straordinarie, diventa nel Rinascimento anche l'emblema della Prudenza e della Virtù (con *Ercole al bivio*), qualità del perfetto gentiluomo, venendo pertanto scelto negli intagli da adoperarsi come *enseigne* nelle berrette, il gioiello per eccellenza dell'uomo cinquecentesco²⁸.

La forza intrinseca alla raffigurazione nei cammei aumentava combinandosi con quella delle pietre, ritenute esse stesse dotate di "occulte virtù", secondo credenze ben radicate nella cultura antica, trasmesse e codificate dai lapidari, interessando sino a Seicento inoltrato filosofi, pensatori e uomini di lettere²⁹. Investite di poteri taumaturgici e terapeutici, le pietre sono utilizzate largamente dalla medicina magica. Alessandro di Tralle (527-565 d.C.), raccomandava ai suoi pazienti l'uso di un anello d'oro con una "pietra" incastonata che rappresentasse la lotta di Ercole contro il leone di Nemea, ritenendo che l'immagine preservasse dalle coliche; il decano che protegge lo stomaco è un leone: contro la sua ira si invocava Ercole perché soffocasse il male sconfiggendolo come aveva fatto nella vittoriosa impresa. Il diaspro rosso, pietra "sanguigna", nell'antico Egitto era adoperata contro le emorragie³⁰. Molto tempo dopo, il conte veronese Lodovico Moscardo (1611-1681) nel presentare la sua raccolta di cose rare e curiose, in cui trovava posto un cospicuo numero di "pietre" e "minerali", cita ancora tali supposte proprietà, convinto che le immagini intagliate accrescano i poteri delle pietre e che "il medico potrebbe sanare l'infermo con mezzo di quelle figure". Afferma tra l'altro che Mercurio intagliato nell'ametista fa "l'uomo sapiente", Marte lo rende "guerriero", che la corniola ("pietra" dalle "molte virtù") levrebbe "il dolore delle piaghe e delle percosse", salvando dalla "febre terzana, e quartana" e che l'onice abbia "facoltà di guarire l'Hidropsia" e di togliere il "mal de gli occhi"³¹.

Ma nel secolo dei Lumi le cose mutano. L'erudito Giuseppe Pelli Bencivenni (1729-1808), funzionario granducale, curatore dal 1775 delle raccolte antiquarie della Galleria mediceo-lorenese, nel suo *Discorso sopra le gemme intagliate* (1779 circa), reputa le "virtù" tributate alle pietre "sciocchezze", che il "secolo della buona filosofia ha disprezzato e con-

dannato alla dimenticanza”, esaltando le “gemme incise” perché in esse si “combina la soddisfazione dell’occhio e della mente”³².

Le gemme usate spesso per conversazioni colte volte all’evocazione della cultura antica, non più reperibili con la facilità di un tempo³³, sono ora viste come manufatti dalle qualità estetiche, che possono anche divenire oggetto di invenzioni originali, nell’ambito di uno sperimentalismo sui materiali tipico degli anni tra Sette e Ottocento. Al già ricordato Antonio Pichler spetta infatti l’ideazione di una tecnica per ottenere artificialmente il fondo nero delle agate, facendole bollire nell’olio di vetriolo³⁴. Lo stesso Giuseppe Pelli Bencivenni adotta invece un procedimento simile per certi aspetti a quello dell’acquaforte, usando l’“acido spatoso” per “intagliare cifre e sigilli” sulle pietre dure, mentre il genero Giovanni Fabbroni (1752-1822) mette a punto un solvente per intagliare in cavo e in rilievo, e un certo Nicola Leone, sedicente ingegnere napoletano, sostiene di avere inventato un metodo per duplicare minerali d’ogni tipo³⁵.

Un mercato in bilico tra ideazioni e truffe che rientra perfettamente nel fenomeno del collezionismo antiquario neoclassico, letteralmente invaso da falsi e copie rielaborate da originali³⁶, in cui si era inserita anche l’invenzione per produrre cammei con una “nuova” steatite. Utilizzato nell’antichità, questo materiale viene proposto nel trattato di Carl Theodor von Dalberg (1744-1817), edito nel 1800, per ottenere attraverso una particolare procedura esemplari dalle variegata colorazioni, conferendo alla steatite, tenera, opaca e di facile lavorazione, durezza e lucentezza, assimilandola alle agate, un metodo usato con successo dal cammeista belga Wilgot (o Vilcot), entrato al servizio dello stesso von Dalberg³⁷.

Nel secondo Ottocento in steatite viene eseguito il cammeo con un Ercole mesopotamizzato (cat. IV.23) presente in mostra, fantasiosa e moderna edizione delle gemme magiche con formule e scritte particolari, portate come amuleto.

A questa altezza cronologica la fisionomia degli artisti impegnati nell’arte dei cammei è però cambiata, così come la qualità dei loro prodotti³⁸.

¹ A.P. Giulianelli, *Memorie degli intagliatori moderni in pietre dure, camei, e gioje dal secolo XV fino al secolo XVIII*, Livorno 1753, p. 61; vedi anche P.J. Mariette, *Traité des pierres gravées*, I vol., Paris 1750, p. 140. Per Flavio Sirleti, cfr. C. Bulgari, *Argentieri, gemmari e orafi d’Italia*, Roma 1959, pp. 414-415.

² J.W. von Goethe, *Ricordi di viaggio in Italia nel 1786-87*, Milano 1875, pp. 174-175 (il 16 gennaio scrive: “Roma sta per perdere un grande capolavoro dell’arte antica. Il re di Napoli intende fare trasportare colà nel suo palazzo l’Ercole Farnese. Tutti gli artisti ne sono accorati”); cfr. G. Femmel, G. Heres, *Die Gemmen aus Goethes Sammlung*, Leipzig 1977, p. 85, n. cat. 46, p. 109.

³ Per questo intagliatore, cfr. almeno: G.G. De Rossi, *Vita del Cavaliere Giovanni Pichler intagliatore in gemme e pietre dure*, Roma 1792; P. Mugna, *I tre Pichler maestri in glittica*, Wien 1844; H. Rollet, *Die drei Meister der Gemmolyptik Antonio, Giovanni und Luigi Pichler*, Wien 1874; e da ultimo, M. Toscano, *Pichler*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 83, Roma 2015, online (con bibliografia).

⁴ I due cammei, rispettivamente in: J.D. Draper, *Cameo Appearances*, New York 2008, n. 74; F. Eichler, E. Kris, *Die Kameen im Kunsthistorischen Museum*, Wien 1927, p. 210, n. 589. Nel catalogo di 200 incisioni del 1787 delle opere di Giovanni Pichler, compaiono riproduzioni dell’Ercole Farnese, cfr. L. Pirzio Biroli Stefanelli, *Una collezione di “impronte” di Giovanni Pichler*, in “Bollettino dei Musei Comunali di Roma”, n.s. 1, 1987, pp. 111-116; *Id.*, *La collezione Paoletti. Seconda parte. Stampi in vetro per impronte di intagli e cammei*, II, Roma 2013, tomo V, p. 35. Per la fortuna della statua, cfr. L. Pirzio Biroli Stefanelli, *La fortuna dell’Ercole Farnese nel XVIII e XIX secolo: avori, cammei, gemme, cere, medaglie*, in *Lisippo l’arte e la fortuna*, catalogo della mostra, Roma 1995, pp. 486-494, a pp. 489-490, nn. 10.1-10.4.

⁵ De Rossi 1792, pp. 7-8; Giovanni Gherardo de Rossi nella sua biografia di Giovanni Pichler ricorda che “tra le sue più belle imitazioni dall’antico” era anche “quella del famoso Er-

cole del Museo Strozzi eseguita in cammeo per Lorenzo Ruspoli” (*Ivi*, pp. 47-49).

⁶ Nell’edizione del 1858 della guida Murray i cammei “in pietra dura” sono giudicati “a very superior style of art to that on shells”; il prezzo “for cameo likenesses is from 15 to 25 scudi”, “a good head likeness only”, realizzata da Saulini verrà “20 scudi, with bust 25, and the same in pietra dura 200 and upwards”, cfr. J. Murray, *A Handbook of Rome and its environs...*, London 1858, p. XXII; P. Venturelli, *L’intagliatore Paolo Neri (1813 - post 1889)*, in “OADI - Rivista dell’Osservatorio delle Arti Decorative in Italia”, 2016, online.

⁷ In generale, cfr. R. Righetti, *Incisori antichi di gemme e cammei in Roma dal Rinascimento all’Ottocento*, Roma 1952; L. Pirzio Biroli Stefanelli, *Del cammeo e dell’incisione in pietre dure e tenere nella Roma del XIX secolo*, in *Arte e artigianato nella Roma del Belli*, in L. Biancini, F. Onorati (a cura di), *Atti del convegno*, Roma 1998, pp. 13-24; L. Pirzio Biroli Stefanelli, *Glittica, medaglistica, oreficeria. Artisti-artigiani per l’Europa*, in S. Pinto, con L. Barroero, F. Mazzocca (a cura di), *Maestà di Roma. Da Napoleone all’Unità d’Italia. Universale ed Eterna. Capitale delle Arti*, catalogo della mostra, Milano 2003, pp. 517-537; L. Pirzio Biroli Stefanelli, *Incisori in pietra dura a Piazza di Spagna*, Firenze 2009. Per il fenomeno del Grand Tour e le gemme, cfr. A. Pinelli, *L’indotto del Grand Tour settecentesco: l’industria dell’antico e del souvenir*, in “Ricerche di Storia dell’Arte”, 72, 2000, pp. 85-106; G. Tassinari, *I viaggiatori di Grand Tour e le gemme di Giovanni Pichler*, Moncalieri 2015.

⁸ P. Venturelli, *Italia. Mito e Icona*, in *Gioiello & Jewellery*, A. Cappellieri, L. Tenuta (a cura di), Venezia 2017, pp. 242-271.

⁹ Per Girometti, cfr. P.E. Visconti, *Notizia delle opere dell’incisore in pietre dure ed in conchiavi. Giuseppe Girometti*, Roma 1833; *Id.*, *Gemme incise dal cavaliere Giuseppe Girometti pubblicate con le illustrazioni del cav. Pietro Ercole Visconti*, Roma 1836; A. Gennarelli, *Le gemme incise dal cav. Giuseppe Girometti*, in “Il Saggiatore”, V, 3, 1846, pp. 152-165; L. Pirzio Biroli Stefanelli, *Girometti, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli*

Italiani, vol. 56, Roma 2001, pp. 599-601 (con bibliografia precedente).

¹⁰ Visconti 1833, p. 14 (il marchese Sommari-va usava far “ripetere le più rare sculture che possedesse in cammeo, onde averle sempre appresso ne’ suoi viaggi”).

¹¹ *Ivi*.

¹² “Eravi un antiquario, che avea scoperto nel Pikler una miniera. Aquistatesi la sua amicizia, faceva diligente raccolta di sardoniche, corniole, onici, ed altre pietre orientali, e per moderatissimo prezzo da lui ottenea l’incisione”, poi spacciando i pezzi come antichi e vedendoli a prezzo elevatissimo; Giovanni Pichler talvolta “per beffarsi di qualcuno, che volea spacciarsi grande intendente, o per picca verso altri, che avessero criticato le sue opere, fece passare sotto nome antico qualche suo intaglio” (De Rossi 1792, pp. 11-13, p. 41).

¹³ Alcune gemme del Museo Medina di Livorno, “rese illustri per i nomi degli Artefici, sono antiche e di lavor eccellente, benché i nomi degli artefici siano stati incisi da Flavio Sirleti”, mentre altre eran del tutto a opera del Sirleti (D.A. Bracci, *Memorie degli antichi incisori che scolpirono i loro nomi in gemme e cammei*, I vol., Firenze 1784, pp. 141, 147, 265).

¹⁴ J.J. Winckelmann, *Description des pierres gravées de feu Baron de Stosch*, Firenze 1960; F. Borroni Salvadori, *Tra la fine del Granducato e la Reggenza: Filippo Stosch a Firenze*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, 1978, pp. 565-614.

¹⁵ G. Tassinari, *Antonio Pichler e gli incisori di pietre dure a Napoli, ipotesi e suggestioni*, in “Napoli Nobilissima”, LXVII 2010, pp. 23-52.

¹⁶ Le vicende degli acquisti non sono chiare; sulla collezione, cfr. almeno: L. Pirzio Biroli Stefanelli, *Collezionisti e incisori in pietre dure a Roma nel XVIII e XX secolo. Alcune considerazioni*, in “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 59, 2, 1996, pp. 183-197; C. Wagner, *A Picture-Book of Antiquity: The Neoclassical Gem Collection of Prince Poniatowsky*, in H. Wiegel, M. Vickers (a cura di), *Excalibur. Essays on Antiquity and the History of Collecting in Honour of Arthur MacGregor*, Oxford 2013, pp. 145-150; H.J. Ram-

bach, *The Gem Collection of Prince Poniatowski*, in “American Numismatic Society Magazine”, 2, 2014, XIII, pp. 34-49; P. Golyźniak, *The Impact of Poniatowski Gems in later Gem Engraving*, in “Studies in Ancient Art and Civilization”, XX, 2016, pp. 173-189.

¹⁷ A.M. Finoli, L. Grassi (a cura di), *A. Averlino detto il Filarete. Trattato di architettura*, Milano 1972, II vol., p. 679.

¹⁸ Cfr. P. Venturelli, *La lavorazione di pietre dure e cristalli*, in P. Braunstein, L. Molà (a cura di), *Il Rinascimento italiano e l’Europa. 3. Produzione e tecniche*, Treviso 2007, pp. 261-282.

¹⁹ Cfr. in generale G. Sena Chiesa, *Arte e prestigio nella glittica di età romana*, in B. Zanettin (a cura di), *Cristalli e gemme. Realtà fisica e Immaginario. Simbologia, Tecniche e Arte*, Venezia 2003, pp. 387-417.

²⁰ A.R. Mandrioli Bizzarri, *La collezione di gemme del Museo Civico Archeologico di Bologna*, Bologna 1987, p. 125; O. Hekster, *Propagating power. Hercules as an example for second-century emperors*, in H. Bowden, L. Rawling (a cura di), *Herakles and Hercules. Exploring a Graeco-Roman Divinity*, London 2005, pp. 203-217.

²¹ C.M. Brown, *Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua. Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d’Este*, Roma 2002, p. 240. Per i tondi, cfr. W. Cupperi, in F. Trevisani, D. Gasparotto (a cura di), *Bonacolsi l’Antico. Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d’Este*, catalogo della mostra, Milano 2008, pp. 152-154.

²² A. Bertolotti, *Le arti minori alla corte di Mantova*, Milano 1889, pp. 23-24; M. Perry, *Wealth, Art and Display: the Grimani Cameos in Renaissance Venice*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institute”, LVI, 1993, pp. 268-724.

²³ C. Gasparri, *Le gemme Farnese: un percorso nella glittica dall’antico*, in *Le gemme Farnese*, C. Gasparri (a cura di), Napoli 1994, pp. 13-22; R. Gennaioli, *Le gemme dei Medici al Museo degli Argenti. Cammei e Intagli nelle collezioni di Palazzo Pitti*, Firenze 2007, pp. 48-49, 54-56.

²⁴ P. Venturelli, *Splendidissime Gioie. Cammei e cristalli milanesi per le corti d’Europa (XV-XVII secc.)*, Firenze 2013.

²⁵ *Id.*, *Le collezioni Gonzaga. Cammei, cristalli, pietre dure... nell’elenco dei beni del 1626-1627*, Cinisello Balsamo 2005; *Id.*, “*Certe tavolette cum alcuni cammei*”. *Custodie, collocazioni e percezione dei materiali lapidei (XV e XVI secolo). Alcune osservazioni*, in Gennaioli 2007, pp. 21-37.

²⁶ D. Syndram, in *Das Grüne Gewölbe zu Dresden*, Leipzig 1997, pp. 176-177.

²⁷ *Le gemme antiche figurate di Leonardo Agostini*, Roma 1686, p. 21; *Gemme antiche figurate date in luce da Domenico de Rossi colle Sposizioni di Paolo Alessandro Maffei*, Roma 1707, pp. 180-181 (LXXXV, *Ermeracide*), pp. 183-189 (LXXXVII-LXXXIX).

²⁸ Y. Hackenbrooch, *Enseigne. Renaissance Hat Jewels*, Firenze 1996; P. Venturelli, *I gioielli e l’abito tra Medioevo e Liberty*, in M. Belfanti, F. Giusberti (a cura di), *Storia d’Italia. Annali 19. La moda*, Torino 2003, pp. 99-104.

²⁹ Cfr. P. Castelli, *Le virtù delle gemme. Il loro significato simbolico e astrologico nella cultura umanista e nelle credenze popolari del Quattrocento*, in M.G. Ciardi Dupré Dal Poggetto (a cura di), *L’oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, Firenze 1977, pp. 309-329.

³⁰ Cfr. A. Guardasole, *Alessandro di Tralle*, in A. Garzya (a cura di), *Medici bizantini*, Torino 2006, pp. 556-679; C. Bonner, *Studies in Magical Amulets, chiefly Graeco-Egyptian*, Ann Arbor 1950, p. 63.

³¹ *Note ovvero memorie del museo di Lodovico Moscardo nobile veronese, Accademico Filarmonico, dal medesimo descritte*, Padova 1656, pp. 126-128, 132, 134.

³² M. Fileti Mazza, *Fortuna della glittica nella Toscana mediceo-lorenese. E storia del Discorso sopra le gemme intagliate di G. Pelli Bencivenni*, Firenze 2004, pp. 247, 248, 272.

³³ Come ricorda Benvenuto Cellini citando la bellissima gemma mostrata a Michelangelo con Ercole e Cerbero, avuta da certi “villani lombardi che venivano a Roma a zapare le vigne” trovando quantità di medaglie antiche e cammei (B. Cellini, *La vita*, a cura i L. Bellotto, Parma 1996, Libr. I, XXVIII, p. 95). Anche nel Seicento la reperibilità era altissima (cfr. E. Micheli, *La glittica al tempo di Giovanni*

Pietro Bellori, in *L’idea del bello. Viaggio per Roma con Giovanni Pietro Bellori*, catalogo della mostra, Roma 2000, II vol., pp. 543-548).

³⁴ P. Venturelli, *La collezione di arti applicate*, in Luigi Malaspina di Sannazzaro 1745-1835. *Cultura e collezionismo in Lombardia tra Sette e Ottocento*, Milano 2000, pp. 567-591; *Id.* 2003, pp. 108-116. Cfr. *L’esposizione universale di Vienna del 1873 illustrata*, Milano 1873, p. 226.

³⁵ Fileti Mazza 2004, pp. 41, 54-54, 128-129; per Giovanni Fabbroni, cfr. R. Pasta, s.v., in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 43, Roma 1993, online.

³⁶ Pirzio Biroli Stefanelli 1987, pp. 111-116.

³⁷ C.T. Von Dalberg, *Ueber die Brauchbarkeit des Steatits zu Kunstwerken der Steinschneider*, Erfurt 1800; M. Sauerlandt, *Der Lütticher Steinschneider Vilcot (Wilgot)*, in “Zeitschrift für bildende Kunst”, LX, 1926-1927, pp. 143-147; E. Stenger, *Carl von Dalberg Versuche mit Steatit*, in “Archiv für Geschichte der Mathematik, der Naturwissenschaften und der Technik”, XI, 2, 1928, pp. 92-110; H. Hömig, *Carlo Theodor von Dalberg. Staatsmann und Kirchenfürst im Schatten Napoleons*, München 2011.

³⁸ Rimando a P. Venturelli 2016.

inizi del secolo XIX
Napoli
Corallo, oro
Collezione privata

Sulla placchetta in corallo rosso lavorato a tutto tondo, appare Ercole giacente e in atteggiamento pigro che afferra con la mano sinistra la clava, mentre con la destra trattiene la catena di Cerbero, accucciato, che osserva i flutti; il gomito destro dell'eroe poggia sulla *leontè*. In corallo sono anche gli agganci al nastro della placchetta (a sagoma di zampa zoomorfa) e tre delle maglie del nastro stesso, alternate ad altre due d'oro; un raffinato motivo a tralcio ondulato in filo d'oro orna il bordo dell'incasso aureo. Improntata

a stilemi neoclassici, assecondando una moda incentivata dal gusto personale di Letizia Murat (1802-1859), figlia di Gioacchino (1767-1815), re di Napoli dal 1808 e quello della madre Carolina Bonaparte (1782-1839), sorella di Napoleone, per le quali sono elemento caratterizzante i monili in corallo, il materiale entrato in quegli anni nella gioielleria aulica (P. Venturelli, *Italia. Mito e Icona*, in A. Cappellieri, L. Tenuta [a cura di], *Gioiello & Jewellery*, Venezia 2017, pp. 242-271), la placchetta presenta una scena lontana dal tono dinamico e violento che distingue di solito la rappresentazione della cattura del feroce Cerbero: il mostruoso cane a tre teste, gigantesco e sanguinario, che sorvegliava l'ingresso dell'Ade,

è divenuto qui un tranquillo animale da compagnia, tenuto al guinzaglio dall'eroe, presentato come un dio fluviale. La scena recupera in parte l'iconografia del *Trionfo di Ercole*, soluzione connotata talvolta dalla presenza del classico Eridano e di divinità fluviali, allusione alle vittorie riportate dall'eroe sul mare; nel braccialetto il flutto può forse ricordare lo Stige. La presenza del cane al guinzaglio, allegoria della fedeltà amorosa, fa pensare a un prezioso regalo da parte di un amato all'amata.

Paola Venturelli

Bibliografia essenziale
inedito



Trionfo di Galatea, 1675-1677
Luca Giordano
(Napoli 1634-1705)
Olio su tela, 57 x 97 cm
Napoli, Museo Civico Gaetano Filangieri principe di Satriano, inv. 1519

L'opera di Luca Giordano è verosimilmente il bozzetto preparatorio di una tela di grandi dimensioni conservata nel Museo dell'Hermitage; il dipinto fa pendant con il *Ratto d'Europa* dello stesso pittore e da entrambi furono tratte delle copie, inserite nella decorazione a stucchi della volta del foyer del Teatro di San Pietroburgo all'inizio del Novecento. L'autore riprende l'episodio mitologico descritto nelle *Metamorfosi* di Ovidio –

spesso riprodotto in altre opere risalenti agli stessi anni – in cui Galatea, ninfa del mare e figlia del dio marino Nereo, ritrova il suo amato Aci e viene portata in trionfo dalle nereidi e dai tritoni. La scena si svolge in mare dove si concentra, nel centro della tela, un fitto gruppo di personaggi mentre altre figure più distanti assistono all'avanzata di Galatea. Quest'ultima è raffigurata seduta su una conchiglia ed è avvolta nella sua abbondante nudità da un superbo manto azzurro mosso dal vento, che, circondandole i fianchi e la testa, accentua il candore della sua carnagione, evocando l'etimologia del suo nome, che significa appunto "colei dalla pelle bianco-latte".

In alto, due amorini giocano tra di loro e un terzo avanza verso la nereide con un festone di fiori tra le mani, mentre in acqua un puttino regge una buccina per richiamare l'attenzione degli abitanti del mare al passaggio del corteo. Il viso di Galatea, ormai rasserenato dopo essersi ricongiunta con Aci, è rivolto a sinistra verso l'amato, che si



sporge dalle petrose rocce e dal cui petto zampilla acqua sorgiva. Acquistato probabilmente sul mercato antiquario, il bozzetto figura nelle collezioni dal Principe Gaetano Filangieri già nel 1877 quando fu esposto insieme a una ristretta scelta di opere, all'Esposizione Nazionale di arte antica di Napoli.
Luca Manzo

iv.7 | Ercole in riposo

Post 1787
Italia (?)
Cammeo in onice, bronzo dorato,
48 × 35,1 mm (con montatura
metallica altezza 90 mm)
Roma, Fondazione Dino
ed Ernesta Santarelli, inv. 299

Nudo e barbato, Ercole siede su
una roccia coperta dalla *leontè*,
mentre regge con le mani l'estremità
inferiore della clava poggiante sopra
un gradino; il cammeo è inserito in
un'incorniciatura di bronzo dorato
dotata di appiccagnolo. Di notevole
dimensione e già ritenuto del XVI
secolo (Christie's, Parigi 23-24 febbraio
2009, *Collection Yves Saint Laurent
et Pierre Bergé*, n. 426), l'esemplare è
stato invece correttamente riportato
da Riccardo Gennaioli a dopo il 1787,



data l'evidente desunzione da una
matrice vitrea derivante da un
perduto cammeo di Giovanni Pichler
(1734-1791), parte della raccolta
di calchi tratti dallo stesso Pichler dai
suoi lavori (*Catalogo di Impronti cavati
da gemme incise dal Cav.r Giovanni Pichler
(nn.1-171). Catalogo di Impressioni cavate
da Gemme Antiche (nn. 1-50)*, ms.,
Roma, Museo di Roma 1787, n. 59;
vedi L. Pirzio Birolli Stefanelli, *Una
collezione di "impronte" di Giovanni Pichler*,
in "Bollettino dei Musei Comunali di
Roma", I, 1987, p. 111; L. Pirzio Birolì
Stefanelli, *La Collezione Paoletti. Stampi
in vetri per impronte di intagli e cammei*,
2, Roma 2012, p. 58, n. V. 369); un

confronto che può essere istituito
è quello con una gemma del XVIII
secolo (G. Lippold, *Gemmen und
Kameen des Altertums und der Neuzeit
in Vergösserungen herausgegeben*,
Stuttgart 1922, tav. CXXXVI, n. 1),
nonché con il cammeo in agata in
collezione privata della scheda IV.13,
di più alta qualità formale.
Paola Venturelli

Bibliografia essenziale
Christie's, Parigi 23-24 febbraio
2009, *Collection Yves Saint Laurent
et Pierre Bergé*, n. 426; D. Del Buffalo,
*Catalogo illustrato della glittica nella
collezione Santarelli*, Roma 2009, p. 44;
R. Gennaioli, in A. Gallottini
(a cura di), *La glittica Santarelli ai Musei
Capitolini. Intagli, cammei, sigilli*,
Roma 2012, n. 435, pp. 298-300.

iv.8 | Ercole e il leone di Nemea

Giovanni Pichler (1734-1791)
Cammeo in sardonice, lega d'oro
a basso titolo, 23,5 × 15 mm
Roma, Fondazione Dino
ed Ernesta Santarelli, inv. F 192
Opera non in mostra

Ercole nudo, stante e di profilo,
è raffigurato nell'atto di strangolare
il leone di Nemea, sollevato da terra,
che sta affondando gli artigli nelle
gambe dell'eroe; la clava è appoggiata
sul terreno. Firma a caratteri greci
di Giovanni Pichler sullo strato di
fondo della pietra, a destra. Il soggetto
riprende un motivo frequente nella
glittica antica, così come in quella
medievale e rinascimentale (U. Pannuti,
in *Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico.
Repertorio delle gemme e dei vasi*, Firenze

1973, n. 62, p. 81; R. Gennaioli,
in A. Gallottini [a cura di], *La glittica
Santarelli ai Musei Capitolini. Intagli,
cammei, sigilli*, Roma 2012, n. 436,
pp. 300-301), presentando l'eroe
imberbe, come di norma nelle
illustrazioni di questa sua prima fatica.
Stando a Giovanni Gherardo De Rossi,
primo biografo del celebre intagliatore,
Giovanni Pichler a sedici anni avrebbe
eseguito un'incisione in onice con tale
soggetto, ricavandola da una gemma
antica (G.G. De Rossi, *Vita del Cavaliere
Giovanni Pichler intagliatore in gemme
e pietre dure*, Roma 1792, p. 8); molte
furono ad ogni modo le traduzioni
in cammei e intagli realizzate tra XVIII
e XIX tratte del motivo ellenistico-
romano dell'Eracle che lotta con
il leone (F. Eichler, E. Kris, *Die
Kameen im kunsthistorischen Museum*,



Wien 1927, n. 602; I.S. Weber,
*Geschnittene Steine des 18. bis zum 20.
Jahrhunderts. Vergessene Kostbarkeiten
in der Staatlichen Münzsammlung
München*, München 1995, n. 329).
Paola Venturelli

Bibliografia essenziale
Argenti e gioielli d'epoca, Finarte Casa
d'Aste, Milano 2003, n. 236; L. Pirzio
Birolli Stefanelli, *L'incisione in pietra
dura a Roma. La grande fioritura
del XVIII e XIX secolo*, in A. Gallottini
(a cura di), *Studi di glittica*, Roma 2009,
p. 176, fig. 4, tav. XVI; D. Del
Buffalo, *Catalogo illustrato della glittica
nella collezione Santarelli*, Roma 2009,
p. 13; R. Gennaioli, in A. Gallottini
(a cura di), *La glittica Santarelli ai
Musei Capitolini. Intagli, cammei, sigilli*,
Roma 2012, n. 436, pp. 300-301.

iv.9 | Testa di Ercole giovane

Giuseppe Girometti (1780-1851)
Cammeo in sardonice,
26 × 20,8 mm; oro (anello),
19 × 22 mm
Roma, Fondazione Dino
ed Ernesta Santarelli, inv. F 201

Rappresenta il profilo di un giovane imberbe, volto a destra, dalla chioma corta e ricciuta. La firma è incisa sul piano di fondo, sulla sinistra. Il prototipo è da individuarsi nel noto intaglio firmato da GNAIOS, autore di età augustea attivo a Roma alla fine del I secolo a.C. (Londra, British Museum, inv. 1867, 0507.318; H.B. Walters, *Catalogue of the Engraved Gems and Cameos, Greek, Etruscan and Roman in the British Museum*, London 1926, n. 1892); attestato alla fine del XVI nella collezione di gemme di Fulvio Orsini (1529-1600), l'intaglio fu acquistato dall'erudito fiorentino Pietro Andrea Andreini (1650-1729)



e poi donato a monsignor Leone Strozzi (1652-1722), antiquario e collezionista, venendo così ricordato come *Cammeo Ercole Strozzi* (M.B. Guerrieri Borsoi, *Gli Strozzi a Roma. Mecenate e collezionisti nel Sei e Settecento*, Roma 2004, p. 173). Tra XVIII e XIX secolo il cammeo fu ripetutamente copiato, grazie alla circolazione di impronte e riproduzione a stampa dell'originale (L. Pirzio Biroli Stefanelli, in S. Pinto [a cura di], *Maestà di Roma da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed eterna. Capitale delle Arti*, catalogo della mostra, Roma 2003, p. 531, n. XI.1.52), esemplandosi talvolta in declinazioni leggermente diverse dal prototipo, come quella dell'esemplare in esame, ad opera del famoso intagliatore romano Giuseppe Girometti (L. Pirzio Biroli Stefanelli,

Girometti, Giuseppe, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 56, Roma 2001, pp. 599-601), in cui Ercole appare privo della clava, raffigurata invece nella gemma antica dietro il collo dell'eroe (L. Pirzio Biroli Stefanelli, *Le gemme antiche e la glittica neoclassica: la documentazione della collezione Paoletti in Roma*, in "Pact", 23, 1989, pp. 447-458, fig. 9).

Paola Venturelli

Bibliografia essenziale
Argenti e gioielli d'epoca, Finarte Casa d'Aste, Milano 2003, n. 266; L. Pirzio Biroli Stefanelli, *L'incisione in pietra dura a Roma. La grande fioritura del XVIII e XIX secolo*, in "Studi di glittica", 2009, p. 182, fig. 9, tav. XIX; D. Del Buffalo, *Catalogo illustrato della glittica nella collezione Santarelli*, Roma 2009, p. 27; R. Gennaioli, in A. Gallottini (a cura di), *La glittica Santarelli ai Musei Capitolini. Intagli, cammei, sigilli*, Roma 2012, n. 476, pp. 333-334.

iv.10 | Ercole stante

I sec. d.C.
Bottega romana
Intaglio su corniola,
17 × 12 × 3,4 mm
Roma, Fondazione Dino
ed Ernesta Santarelli, inv. 50/46c

È raffigurato Ercole nudo, stante, con la clava volta verso l'alto trattenuta dal braccio destro da cui pende la *leontè*; nell'altra mano Ercole regge uno *scyphus* (tazza per bere). L'intaglio presenta un'iconografia sviluppata in ambito greco e quindi ampiamente sfruttata in quello romano



(cfr. L. Cenacchi, *Bronzetti romani del Museo Civico di Bologna*, in "Bollettino della Commissione archeologica comunale di Roma", Appendice, vol. XVI, 1949-1950, pp. 34-36).
Paola Venturelli

Bibliografia essenziale
D. Del Buffalo, *Catalogo illustrato della glittica nella collezione Santarelli*, Roma 2009, p. 21; A. Gallottini in A. Gallottini (a cura di), *La glittica Santarelli ai Musei Capitolini. Intagli, cammei, sigilli*, Roma 2012, n. 194, p. 133.

iv.11 | Testa di Ercole barbato

XVII secolo
Italia
Cammeo in calcedonio,
80 × 58 × 18 mm
Collezione privata, inv. Q 5054

Testa di Ercole barbato di profilo verso destra, con corona di foglie sul capo e la *leontè* annodata al collo. Sembra di rilevare tracce di doratura sul vestito e sulla capigliatura. Reso noto nel 2017 (P. Venturelli), il grande cammeo, di lavorazione molto accurata e di stile naturalistico, con forte resa plastica ad altissimo rilievo, ha come prototipi le vigorose teste scultoree barbate di divinità d'epoca ellenistica; secondo l'iconografia

classica è raffigurato con la corona di foglie di pioppo, delle quali si diceva avesse coperto il capo quando discese nel regno dell'Oltretomba (cfr. *Le gemme antiche di Anton Maria Zanetti illustrate*, 1750, pp. 101-102). Mostra stringenti contiguità con il cammeo in onice bianco carnicino su fondo azzurrognolo conservato nel Museo Archeologico di Firenze, ritenuto del XVI secolo, agganciandosi inoltre a un esemplare in calcedonio del medesimo museo, assegnato invece al XVII secolo (A. Giuliano, *I cammei della Collezione Medicea nel Museo Archeologico di Firenze*, Roma-Milano 1989, nn. 86, 87; L. Tondo, F.M. Vanni, *Le gemme dei Medici e dei Lorena*

nel Museo Archeologico di Firenze, Firenze 1990, nn. 88 e 89); affinità possono essere istituite anche con il cammeo in calcedonio recante la testa di Ercole di tre quarti del Museo Hessen-Kassel, giudicato del XVII secolo (H. Schnackenburg-Praël, *Bestandskatalog der nachantiken Kameen in der Sammlung Angewandte Kunst der Staatlichen Museen Kassel*, Kassel 2006, Tablar IV, inv. B XVI. Tab. B-IV-32).
Paola Venturelli

Bibliografia essenziale
P. Venturelli, in P. Vitellozzi (a cura di), *Tesori di una collezione privata. Intagli, cammei, gioielli, objects de vertu*, Perugia 2017, n. 58, p. 110.



iv.12 | Testa di Ercole barbato

Inizi del XVII secolo
Italia
Cammeo in lapislazzuli, oro,
39 × 23 × 9 mm
Montecarlo, Collezione Dario Ghio,
inv. O 4276

Raffigura Ercole barbato con la *leontè* sul capo, volto di profilo a destra. Pubblicato nel 2017 (P. Vitellozzi) è stato assegnato genericamente alla "seconda metà del XVI secolo - prima metà del XVII". Data la resa stilistica improntata a un ricercato ed espressivo plasticismo, credo si possa circoscrivere ulteriormente la datazione del cammeo agli inizi

del XVII secolo e ipotizzarne la realizzazione presso una bottega italiana, forse milanese, anche attiva per i Medici. È inserito in un anello d'oro, con castone a giorno.
Paola Venturelli

Bibliografia essenziale
P. Vitellozzi, in P. Vitellozzi (a cura di), *Tesori di una collezione privata. Intagli, cammei, gioielli, objects de vertu*, Perugia 2017, n. 56, p. 108.



iv.13 | Ercole in riposo

Post 1787

Italia

Cammeo in agata, oro, 30 × 19 mm

Collezione privata, inv. 4806

Ercole in riposo, nudo e barbato, ritratto di profilo a destra, siede sopra una roccia coperta dalla *leontè*, appoggiandosi con le mani all'impugnatura della clava, posta a sua volta sopra un gradino. Pubblicato nel 2017 (P. Vitellozzi), come il cammeo della Collezione Santarelli (cat. IV.7), dal quale si distanzia per più alta qualità formale e resa stilistica, ha come riferimento il cammeo di Giovanni Pichler, documentato dalla matrice vitrea (L. Pirzio Biroli Stefanelli, *La Collezione Paoletti. Stampi in vetri per impronte*

di intagli e cammei, 2, Roma 2012, p. 58, n. V. 369), che attualizza un soggetto già diffuso in antico. Si può aggiungere che l'iconografia dell'intaglio riproduce uno schema ampiamente attestato nelle gemme romano-repubblicane, ispirato a un dipinto di Timomachos raffigurante Aiace seduto dopo la strage (A. Furtwängler, *Die Antiken Gemmen*, II vol., Leipzig-Berlin 1900, p. 151, nn. 64-66, tav. XXX). È inserito in una cornicetta liscia d'oro e usato come pendente.

Paola Venturelli

Bibliografia essenziale

P. Vitellozzi, in P. Vitellozzi (a cura di), *Tesori di una collezione privata. Intagli, cammei, gioielli, objects de vertu*, Perugia 2017, n. 61, p. 113.



iv.14 | Ercole e il leone di Nemea

Fine del XVIII secolo - primi decenni del XIX secolo

Italia (?)

Cammeo in diaspro, 40 × 27 mm

Collezione privata, inv. Q 4897

Ercole, stante, nudo e volto verso sinistra, ha afferrato il collo del leone di Nemea sollevandolo da terra; il felino poggia la zampa destra sulla coscia di Ercole, affondando gli artigli nel ventre dell'eroe, mentre la clava giace sul terreno. È stato reso noto nel 2017 (P. Vitellozzi). Ripetutamente attestato nella glittica antica, il tema di Ercole con il leone di Nemea viene ripreso in epoca postclassica, trovando tra i suoi cultori anche Giovanni Pichler (cat. IV.8),

divenendo in ambito neoclassico un soggetto particolarmente ricercato dai collezionisti di materiali glittici (J. Boardmann, *The Marlborough Gems Formerly at Blenheim Palace, Oxfordshire*, Oxford 2009, p. 223, n. 496; R. Gennaioli, in A. Gallottini (a cura di), *La glittica Santarelli ai Museo Capitolini. Intagli, cammei, sigilli*, Roma 2012, n. 436, pp. 300-301). Il cammeo è inserito nel coperchio di un astuccio porta-sigari.

Paola Venturelli

Bibliografia essenziale

P. Vitellozzi, in P. Vitellozzi (a cura di), *Tesori di una collezione privata. Intagli, cammei, gioielli, objects de vertu*, Perugia 2017, n. 62, p. 114.



iv.15 | Testa di Ercole barbato

Fine del XVIII secolo - prima metà del XIX secolo
Italia
Cammeo in agata, oro, 30 × 20 mm
Collezione privata, inv. Q 5032

Volto di tre quarti, girato a destra; Ercole barbato porta la *leontè* annodata intorno al collo. Pubblicato nel 2017 (P. Vitellozzi), il cammeo mostra una resa accurata del dettaglio e stilemi naturalistici, perseguiti da un intagliatore che padroneggia perfettamente il proprio mestiere e si ispira a modelli classici. È inserito in un anello d'oro.

Paola Venturelli

Bibliografia essenziale

P. Vitellozzi, in P. Vitellozzi (a cura di), *Tesori di una collezione privata. Intagli, cammei, gioielli, objects de vertu*, Perugia 2017, n. 59, p. 111.



iv.16 | Busto di Ercole barbato

XIX secolo
Roma
Cammeo in conchiglia, oro, 56 × 43 × 7,4 mm
Collezione privata, inv. S 5845.4

Busto di Ercole, con il volto di profilo girato a sinistra e il capo coperto dalla *leontè*; alle sue spalle si intravede la clava. Pubblicato nel 2017 (P. Vitellozzi) è stato assegnato genericamente al "XIX secolo". Penso si possa ricondurlo a manifattura romana, post 1830 circa. Data l'alta richiesta di cammei, infatti, le officine dell'Urbe intorno al terzo decennio del XIX secolo iniziano a specializzarsi nella produzione di cammei in conchiglia, manufatti di più veloce realizzazione e maggiormente economici, ma non privi di effetti estetici, come evidenzia l'esemplare



in esame, giocato cromaticamente sui colori offerti dagli strati del materiale (bianco, rosso, grigio); attivi in questo genere di cammei erano i celebri Saulino e Paolo Neri (P. Venturelli, *L'intagliatore Paolo Neri [1813 - post 1889]: un cammeo e qualche notizia biografica*, in "OADI - Rivista dell'Osservatorio delle Arti Decorative in Italia", 2016, online; P. Venturelli, *Italia. Mito e Icona*, in A. Cappellieri, L. Tenuta [a cura di], *Gioiello & Jewellery*, Venezia 2017, pp. 242-271). Il cammeo è inserito in una montatura d'oro a giorno e usato come *brooch*.
Paola Venturelli

Bibliografia essenziale

P. Vitellozzi, in P. Vitellozzi (a cura di), *Tesori di una collezione privata. Intagli, cammei, gioielli, objects de vertu*, Perugia 2017, n. 57, p. 109.

iv.17 | Testa di Ercole barbato

XIX secolo
Italia (?)
Cammeo in agata, oro, 26 × 21 × 10 mm
Collezione privata, inv. S 5876

Volto barbato di Ercole, di tre quarti, girato a destra; porta una corona d'alloro sul capo. Pubblicato nel 2017 (P. Vitellozzi), è stato assegnato al "XIX secolo". Si può qui aggiungere che la resa stilistica, caratterizzata da modi vigorosi e anticlassici, tendenti alla semplificazione formale, potrebbe forse suggerire una manifattura non italiana, indicando magari un intagliatore d'area tedesca. Il cammeo è inserito in un anello d'oro.

Paola Venturelli

Bibliografia essenziale

P. Vitellozzi, in P. Vitellozzi (a cura di), *Tesori di una collezione privata. Intagli, cammei, gioielli, objects de vertu*, Perugia 2017, n. 60, p. 112.



iv.18 | Ercole in riposo

XVII secolo - prima metà del XVIII secolo
Italia
Intaglio in calcedonio, oro, diametro 15 mm
Collezione privata, privo di numero di inventario

Ercole, barbato e nudo, è seduto su una roccia coperta dalla *leontè*, raffigurato di tre quarti e volto a destra, in atteggiamento pensoso con lo sguardo rivolto verso il basso; ai piedi dell'eroe ci sono i pomi delle Esperidi, mentre sulla destra è visibile una composizione formata da un cranio di cinghiale (il cinghiale di Erimanto?) sormontato da una sfinge alata e, sulla sinistra, dietro alla roccia, si nota una porzione del suo arco, arma il cui uso gli era stato insegnato da Eurito.

È stato pubblicato nel 2017 da Paolo Vitellozzi, che ha proposto di individuare il modello iconografico forse nella glittica romana di tradizione etruschizzante (cfr. la sardonice zonata del II-I sec. a.C. conservata nel Museo Archeologico di Firenze, in L. Tondo, F.M. Vanni, *Le gemme dei Medici e dei Lorena nel Museo Archeologico di Firenze*, Firenze 1990, n. 25, p. 187). Il soggetto è documentato in diversi intagli tra XVI e XVIII secolo. È inserito in un anello d'oro, con castone a giorno.

Paola Venturelli

Bibliografia essenziale

P. Vitellozzi, in P. Vitellozzi (a cura di), *Tesori di una collezione privata. Intagli, cammei, gioielli, objects de vertu*, Perugia 2017, n. 202, p. 258.



iv.19 | Ercole e il leone di Nemea

XVIII secolo (?)
Italia
Intaglio in sardonice, oro,
16,2 × 2 mm
Collezione privata, privo
di numero di inventario

Ercole, nudo e chino verso destra, stringe con un laccio il collo del leone di Nemea, che si erge sulla zampa posteriore sinistra, mettendo la destra sulla caviglia dell'eroe. È stato pubblicato nel 2017 da Paolo Vitellozzi che ha richiamato per lo schema iconografico uno scarabeo conservato nel Museo di Villa Giulia (P. Zazoff, *Etruskische Skarabäen*, Mainz 1968, p. 91, tav. 134, n. 167) e stilisticamente la produzione romana medio-repubblicana di tradizione etruschizzante, cui sembra ispirarsi l'intaglio, forse eseguito da un autore italiano operante nel XVIII secolo. È inserito in un anello d'oro, con castone a giorno.

Paola Venturelli

Bibliografia essenziale

P. Vitellozzi, in *Tesori di una collezione privata. Intagli, cammei, gioielli, objects de vertu*, a cura di P. Vitellozzi, Perugia 2017, n. 166, p. 225.



iv.20 | Lavacri di Ercole

Fine XVIII secolo - inizi
del successivo
Italia
Intaglio in corniola, oro,
22,4 × 41,3 mm
Collezione privata, privo
di numero di inventario

Ercole è rappresentato sulla destra della composizione, nudo e accucciato, mentre viene lavato dall'amante Iole e da un amorino. Sulla sinistra una Vittoria suona una cetra, eretta su una colonna ornata da una ghirlanda; alle sue spalle è rappresentato un alberello da cui pende la leontè, mentre la clava dell'eroe è appoggiata al fusto. È stato pubblicato da Paolo Vitellozzi nel 2017, che lo ascrive al XVIII secolo, segnalando un cammeo in onice del Museo Ermitage di san Pietroburgo



(inv. 294, cfr. O.L. Neverov, *Anticnye kamei v sobranii Ermitaza*, Leningrado 1988, n. 45, p. 53) in cui figura lo stesso soggetto, limitato al solo gruppo con Iole, Ercole e l'amorino. Va anche rilevato il modello del sedile, dai sostegni in forma di grifone e sfinge, prettamente di gusto neoclassico. È utilizzato come pendente, inserito in una ornice moderna d'oro.

Paola Venturelli

Bibliografia essenziale

P. Vitellozzi, in P. Vitellozzi (a cura di), *Tesori di una collezione privata. Intagli, cammei, gioielli, objects de vertu*, Perugia 2017, n. 204, p. 260.

iv.21 | Ercole uccide Ergino, re di Orcomeno

1803-1822
Italia (firma KPWMOY, neg.)
Intaglio in corniola, 35 × 43 mm
Collezione privata, inv. P 4646

Ercole, nudo e barbato, con la testa e le spalle coperte dalla leontè, sta uccidendo Ergino, re di Orcomeno, accasciato al suolo, usando le armi prese dal tempio di Atena secondo la narrazione di Diodoro Siculo (*Biblioteca*, 4,10.5), punendolo così il re per avere imposto ai tebanici tributi troppo alti. L'eroe ha depresso a terra la clava, con il braccio sinistro brandisce una lunga lancia, con l'altro uno scudo rotondo ornato dall'immagine della civetta, sacra ad Atena. L'intaglio proviene dalla famosa raccolta del principe polacco Stanislao Poniatowski (1754-1833), venduta a Londra nel 1839 (Christies',

29 aprile - 21 maggio). L'appassionato erudito compose la sua collezione principalmente durante il suo soggiorno romano (1803-1822 circa), acquistando pezzi che credeva forse essere antichi, ma in realtà realizzati da abilissimi incisori italiani, dalla resa qualitativamente sempre molto alta; le opere recano la firma di autori antichi, accertati, o semplicemente trovati nella letteratura classica, come Apollonides, tratto dalla *Naturalis Historia* di Plinio, o Dioscorides, desunto invece dalla vita di Augusto scritta da Svetonio (C. Wagner, *A Picture-Book of Antiquity: The Neoclassical Gems Collection of Prince Poniatowski*, in H. Wiegel, M. Vickers (a cura di), *Excalibur. Essays on Antiquity and the History of Collecting in Honour of Arthur MacGregor*, Oxford 2013, pp. 145-150; H.J. Rambach, *The Gem Collection of Prince Poniatowski*,

in "American Numismatic Society Magazine", 2, 2014, XIII, pp. 34-49).
Paola Venturelli

Bibliografia essenziale

Catalogue des Pierre graves antiques de S. A. le Prince Stanislas Poniatowski, Firenze, s.d. (ma 1832), p. 31, n. II.276; J. Predeville, *Explanatory Catalogue of the proof-impressions of the antique gems possessed by the late Prince Poniatowski and now in possession of John Tyrrell, Esq.*, London 1841, pp. 220-221, n. 393; J. Predeville, *Fotographic Facsimiles of Antique Gems Formerly Possessed by the Last Prince Poniatowski...*, London 1857-1859, p. 220, n. 393; Christie's London, 19th September 2012, lot 23, Cornelian; P. Vitellozzi, in P. Vitellozzi (a cura di), *Tesori di una collezione privata. Intagli, cammei, gioielli, objects de vertu*, Perugia 2017, n. 203, p. 259.



iv.22 | Ercole e gli uccelli del lago Stinfalo

Italia, fine del XVIII secolo
 Cammeo in eliotropio, oro,
 20 × 15 mm
 Collezione privata

Ercole stante e nudo, brandendo la clava con la mano destra, afferra con la sinistra il capo di un essere mostruoso, alato e dal volto umano. È qui alluso l'episodio dell'uccisione da parte dell'eroe degli uccelli del lago Stinfalo, mitici animali con penne, becco e artigli di bronzo, talvolta raffigurati con volto umano, generalmente femminile, assimilandosi alle Arpie. Sembra conservare un ricordo dell'Ercole rappresentato nel tipario in plasma di smeraldo realizzato per Alessandro Medici nel 1532 (Firenze, Tesoro dei Granduchi) dal medaglista e incisore di pietre dure Domenico di Polo detto Domenico

de' Vetri (1480-1547 circa), con il personaggio incedente armato di clava ispirato al modello iconografico adottato fin dal Medioevo dalla Repubblica Fiorentina nei suoi sigilli, o forse meglio di quello fatto eseguire in seguito da Cosimo I de' Medici, riprodotto nell'incisione di Carlo Bartolomeo Gregori su disegno di Gian Domenico Campiglia (1692-1772 circa), posta alla fine del primo volume del *Museum Florentinum*, edito a Firenze nel 1731 (cfr. R. Gennaioli, *Le gemme dei Medici al Museo degli Argenti. Cammei e Intagli nelle collezioni di Palazzo Pitti*, Firenze 2007, pp. 55-56). Il cammeo è inserito in un anello, con castone a giorno.
 Paola Venturelli

Bibliografia essenziale
 inedito



iv.23 | Testa di Ercole barbato con la leontè sul capo

Seconda metà del XIX secolo
 Ignoto intagliatore
 Steatite, 75 × 55 mm
 Montecarlo, Collezione Dario Ghio

Testa barbata di Ercole volta a sinistra, con la leontè sul capo. Iscrizione in caratteri pseudo cuneiformi sulla sinistra, all'esergo. Di grandi dimensioni, il cammeo è realizzato in steatite, pietra metamorfica composta prevalentemente da talco, con impurezze di clorite, albite e pirite. Utilizzata nell'antichità, viene proposta nel trattato di Carl Theodor von Dalberg (1744-1817), edito nel 1800, per ottenere attraverso una particolare procedura cammei dagli svariati colori, simili a quelli delle agate, conferendo alla steatite tenera e opaca, di facile lavorazione, durezza e lucentezza (C.T. von Dalberg, *Ueber die Brauchbarkeit des Steatits zu Kunstwerken der Steinschneider*, Erfurt 1800; cfr. E. Stenger, *Carl von Dalberg Versuche mit Steatit*, in "Archiv für Geschichte der Mathematik, der Naturwissenschaften und der Technik", XI, 2, 1928, pp. 92-110; sul personaggio, cfr. H. Hömig, *Carl Theodor von Dalberg. Staatsmann und Kirchenfürst im Schatten Napoleons*, München 2011); un metodo utilizzato

ripetutamente dal cammeista belga Wilgot (o Vilcot), entrato al servizio dello stesso von Dalberg (M. Sauerlandt, *Der Lütticher Steinschneider Vilcot (Wilgot)*, in "Zeitschrift für bildende Kunst", LX, 1926-1927, pp. 143-147). Il cammeo propone Ercole secondo uno stile che pare emulare quello dei bassorilievi assiro-babilonesi (eseguiti nel friabile alabastro gessoso), da cui si recupera il grafismo geometrizzato, il taglio allungato a goccia dell'occhio del personaggio e quello squadrato della lunga barba; un ricco repertorio popolato da molte immagini di leoni con corpose criniere e fauci spalancate, da cui desumere anche l'iscrizione in caratteri vagamente cuneiformi, in cui sembra di riconoscere il segno



corrispondente alla parola "bue" (forse un consapevole riferimento all'episodio del toro di Creta?). Il fantasioso cammeo appare uno dei prodotti nati nell'ambito dell'"assiro-mania" che pervade l'Europa del secondo Ottocento, incentivata dalle scoperte archeologiche di metà secolo, prima fra tutte quella della città di Ninive (cfr. J. Reade, *The Discovery of Nineveh*, in "Bulletin of the Society for Mesopotamian Studies", 11, 1986, pp. 11-17), propagandate immediatamente da fortunati volumi; come i cinque ad opera dell'archeologo Paul Émile Botta (1802-1870), console di Francia a Mosul, coadiuvato da Eugène Napoléon Flandin (1809-1889), specializzato nel ritrarre rovine e monumenti antichi (*Monument de Ninive...*, Paris 1849-1850), di cui quattro con illustrazioni litografiche, due dei quali con copie di iscrizioni cuneiformi, e gli altrettanto importanti libri editi dall'archeologo inglese Austen Henry Layard (1817-1894), autore della raccolta illustrata *The Monuments of Nineveh* (London 1849-1953).
 Paola Venturelli

Bibliografia essenziale
 inedito

Arti decorative



Tra *exemplum* e magnificenza Ercole: un'icona per molti oggetti

Capace di condensare significati come poche altre figure mitologiche, l'immagine di Ercole impronta uno sterminato numero di manufatti preziosi.

Il valore assegnato nella cultura del passato alle arti decorative era decisamente alto e sopravanzava quello di dipinti e sculture. Prova della *magnificenza* del principe, questi oggetti erano considerati indispensabili per preservare l'onore del rango e renderlo evidente. Eccezionali per qualità dei materiali e delle forme, mobilitavano per la loro realizzazione schiere di artisti e artigiani che lavoravano in esclusiva, in gara tra loro per produrre geniali invenzioni¹.

Nell'iconografia di Ercole al bivio e in dimensione pedagogica², raffigurato giovane e imberbe in bilico tra Vizio e Virtù, il mitico eroe compariva sui deschi donati allo sposo in occasione delle nozze e su spalliere da letto, oggetti destinati a luoghi di uso privato, così come il cassone di cui poteva costituire il frontale (cat. V.6), il mobile per eccellenza della casa quattrocentesca, un arredo non specializzato, che meglio degli altri si poteva adattare agli usi, eseguito generalmente in coppia e distinto dagli stemmi delle famiglie dei due sposi. Recava raffigurazioni che potessero incarnare valori morali legati alla sfera del matrimonio e fornire un *exemplum* quale esortazione alla fedeltà coniugale e a una retta conduzione esistenziale³.

Ma l'immagine di Ercole poteva anche improntare di sé tutta quella categoria di manufatti la cui qualità era l'essenza stessa del principe, suo esatto corrispettivo e concretizzazione. Quelli, per esempio, che si usavano durante i banchetti, un momento di straordinaria importanza per la corte, di presentazione e di auto-celebrazione, in cui si fondono strategie comportamentali (gerarchia ed etichetta), livelli culturali (la preparazione del cibo e della tavola, la musica, il teatro, la danza) e valenze economiche (le portate e la qualità del cibo servito, la quantità degli ospiti e dei servitori)⁴.

Il banchetto d'onore possedeva caratteristiche che si ripetevano in maniera costante e con forme analoghe in tutte le corti, sovrastato da un insieme di norme fortemente strutturate, simili ai precetti che regolavano altre dimostrazioni politico-cerimoniali. Vero teatro dei sensi, coinvolgeva vista, udito, tatto, odorato e gusto, ed era governato dall'elemento



1. Elias Lenker
Ercole che regge il Globo Terrestre,
1626-1629
Argento dorato
Dresda, Staatliche
Kunstsammlung, Grünes
Gewölbe

sorpresa che agiva come il teatrale colpo di scena, suscitando meraviglia e stupore. Gli stessi manufatti erano adoperati come elementi teatrali. “Navi” e “navicelle” munite di ruote per essere trasportate potevano infatti giungere sulla tavola in modo spettacolare portando tovaglioli, spezie e posate. Altri oggetti recavano bevande, miscelate attraverso studiati giochi cinetici e sonori sotto gli occhi degli astanti. E veri e propri automi si muovevano sulle mense mediante meccanismi a orologeria, secondo traiettorie prestabilite, producendo convivialità⁵. Come quelli realizzati da Hans Schlottheim (1545-1625), orafo, orologiaio e meccanico di Augusta, esecutore di meccanismi per far muovere composizioni d'argento e d'oro, recipienti bizzarri celati sotto strane raffigurazioni, anche zoomorfe, piuttosto che connotate dalla presenza di personaggi mitologici, scelti in omaggio agli ospiti o al padrone di casa. Monumentale (circa 64 cm di altezza) è la composizione d'argento dorato (Dresda, Das Grüne Gewölbe, inv. IV 294, IV 290) (fig. 1) eseguita da Elias Lenker (1626-1629), con un forzuto Ercole che regge il globo terrestre sovrastato da un'aquila, ergendosi su un sostegno sufficientemente elevato da potere contenere il meccanismo per farlo muovere. Si rifà ai globi realizzati per studi scientifici, tipo quelli fabbricati ad Amsterdam da Gerardo Mercatore (1512-1594) alla metà del XVI secolo, quindi dal cartografo e incisore Jodocus Hondius (1563-1612) e dall'incisore e orafo tedesco Antonius Eisenhoit (1553 circa - 1603), autore per il langravio di Kassel di globi celesti contenenti sofisticati meccanismi a orologeria. Il globo di Elias Lenker è inciso con dettagliata precisione: in accordo con le conoscenze del periodo, mostra anche Capo Horn, doppiato nel 1616. Alla linea dell'equatore il globo poteva aprirsi e trasformarsi in una coppa adatta a contenere anche due litri di liquido: non è difficile immaginarlo mentre si muove sulla mensa sino a raggiungere il commensale prescelto, invitato a una colossale bevuta⁶.

Durante i banchetti era sempre presente la *credenza*, stupendo elemento del gran teatro della tavola, una struttura lignea a più piani, sulla quale erano esposte in bella mostra le suppellettili da parata, piatti e vasi, d'oro, d'argento o altri materiali pregiati, splendide opere d'arte uscite dalla fantasia e dall'abilità degli artisti di corte. Il numero dei ripiani della *credenza* e la quantità degli oggetti erano naturalmente un'indicazione del rango e un'esibizione di potere. Gigantesca fu, per esempio, quella

approntata a Firenze nel 1600 per il matrimonio tra Maria de' Medici (1575-1642) con Enrico IV di Francia (1553-1610), progettata e realizzata da Jacopo Ligozzi (1547-1627), alta oltre diciassette metri e larga quasi dodici, con la forma del giglio di Francia; un apparato effimero spettacolare che servì per esporre ben duemila pezzi della collezione medicea, tra vasi e sculture⁷.

Vi si disponevano anche piatti in ceramica istoriata, tipologia dalla discreta continuità che distingue la produzione cinquecentesca italiana di maioliche e ceramiche, avendo il proprio nucleo nelle botteghe dell'Italia centrale, Pesaro, Urbino e Faenza. Le "pitture di favole", come le definisce Giorgio Vasari (1511-1574), erano per lo più tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio, dalla fine del XV secolo disponibili in volgare e illustrate, con descrizioni delle scene e preciso riferimento alla fonte talvolta riportati sul retro dei piatti⁸ (cat. V.4-5). Anche testi omerici, episodi biblici, mitologici o storici erano illustrati su questi manufatti, distinti dagli stemmi, motti ed emblemi dei committenti, dei quali le raffigurazioni rispecchiavano gusti letterari e panorami culturali. È stato supposto che servizi di questo tipo, d'intrinseca fragilità, potevano essere stati prevalentemente destinati a dimore suburbane, anche dati i soggetti bucolici che li caratterizzano frequentemente. Ma il loro uso non risulta chiaro. Se cioè fossero solo esposti sulle *credenze* con funzione di rappresentanza, oppure potessero essere anche adoperati per riporre cibo, da prendere con le mani e non con posate appuntite che avrebbero rovinato le delicate raffigurazioni. Si è anche pensato che tale tipologia di manufatti potesse contribuire all'aspetto musicale dei banchetti, come proverebbe il piatto (1525-1530) ora a Faenza (Museo Internazionale delle Ceramiche), con delineata anteriormente parte di una "frottola" e dietro la scritta "Altus", che fa congetturare l'esistenza di altri tre esemplari con tre altre parti (*Cantus, Tenore, Bassus*). Quando i piatti erano portati tutti insieme a tavola il pezzo musicale si riuniva: la canzone era completa quando tutti i partecipanti cantavano insieme, confermando l'intima relazione tra la musica e il banchetto rinascimentale⁹.

Varcata la metà del secolo, tuttavia, sono le pietre dure e il cristallo di rocca a costituire i nuovi materiali distintivi con i quali si creano i manufatti sontuosi per le tavole e le *credenze* dei principi. Oggetti dalle forme



2. Annibale Fontana
Ercole, Nesso e Dejanira, 1584
 Intaglio in cristallo di rocca
 Vienna, Kunsthistorisches
 Museum Wien, Kunstkammer

stravaganti e fantasiose nate dalla fantasia manierista, con montature in metalli pregiati ornate da smalti, gemme e cammei, in esiti bizzarri e stupefacenti tanto apprezzati tra Rinascimento e Barocco¹⁰. Vengono fatti realizzare presso le botteghe di Milano, che detengono l'assoluto primato di questa produzione, costituendo lo status symbol del momento, come dimostrano i prezzi assegnati a questi esemplari, nettamente superiori a quelli di quadri o statue¹¹.

Sono manufatti degni di essere donati a personaggi di rango elevato e di essere esposti nelle *Kunstkammern*, i luoghi appositamente fatti allestire nei palazzi per custodire le raccolte principesche. Vengono riposti in appositi alloggiamenti o su tavoli in commesso di pietre dure, manufatti che fungono da prezioso campionario di marmi, con gli esempi romani o quelli a opera dei milanesi invitati da Francesco de' Medici (1541-1587) a lavorare nel capoluogo toscano, permettendo la nascita e lo sviluppo di questo genere nella Firenze medicea del secondo Cinquecento, poi imitati dalle fantasiose scagliole secentesche carpigiane (cfr. pp. 146-147). Vere e proprie "scatole delle meraviglie" le *Kunstkammern* radunano oggetti preziosi in cui arte e natura gareggiano tra loro all'insegna della meraviglia, dove c'è posto per la composizione inaudita, per materia o artificio, ibridi ed esseri mostruosi, in un gioco combinatorio dalle possibilità inesauribili. Oggetti del tutto inutili, estetizzati, ideati e realizzati solo per essere guardati¹².

Nelle collezioni dei Gonzaga di Mantova era, per esempio, la celeberrima cassetta d'ebano ornata da una miriade di gemme, recante dodici lastrine in cristallo di rocca con le fatiche di Ercole intagliate dal milanese Annibale Fontana (1540-1587)¹³, il famoso medaglista, scultore e maestro nelle arti glittiche attivo anche per la corte di Baviera¹⁴. Un capolavoro stimato nel 1627 ben 1500 ducati¹⁵, ammirato come una delle rarità del palazzo, di cui rimangono oggi solo alcune lastrine conservate tra New York (The Metropolitan Museum), Vienna (Kunsthistorisches Museum) (fig. 2) e Baltimora (The Walters Art Gallery). Nell'inventariazione della raccolta gonzaghesca la cassetta risulta siglata con la "V.", ad indicarne l'appartenenza a Vincenzo I Gonzaga (1562-1612), principe fastoso e magnifico, al quale nel 1573 il vescovo Alessandro Andreasi (1539-1593) aveva proposto di adottare come *impresa* Ercole infante che strozza i due

3. Bottega dei Saracchi
Vaso con Ercole e l'idra, 1589 (?)
 Diaspro, oro smaltato e pietre preziose
 Firenze, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi



serpenti, con il motto MAIORA MAIOR¹⁶. Il pregiato contenitore e le sue lastrine furono ben noti ad Alessandro Algardi (1595/1598 - 1654), impegnato alla corte mantovana dal 1618 al 1624/1626 – vivendo proprio all'interno del Palazzo Ducale –, che replicherà le immagini incise sui cristalli negli stucchi eseguiti nel 1646 in una delle sale a piano terreno della villa sita a Roma nei pressi di Porta san Pancrazio, fatta costruire da Camillo Pamphili, allora cardinale. Un lungo ambiente rettangolare con raffigurazioni che illustrano le gesta del semidio – prototipo dell'uomo eroico e virtuoso –, siglate al centro da un maestoso Ercole che sorregge la sfera celeste insieme ad Atlante.

Viene invece censito nell'inventario del 1589 della *Tribuna* fiorentina un altro strepitoso oggetto: un vaso in diaspro, oro, smalti e profusione di gemme con la raffigurazione dell'idra a sette teste (inv. Gemme 1921, n. 725) che si origina da un inquietante mascherone in smalto blu e ver-



4. Giambologna
Ercole e Anteo, 1575 circa
 Bronzo
 Vienna, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer

de, completato da una coda serpentinata e da un coperchio sul quale si erge la statuetta d'oro di *Ercole* (fig. 3). Fu realizzato con ogni probabilità dai Saracchi, notissima bottega di intagliatori e orafi milanesi, imparentati con Annibale Fontana, ai quali erano stati commissionati un numero cospicuo di vasi e contenitori in pietre dure in occasione delle nozze (1589) di Ferdinando I de' Medici (1549-1609) con Cristina di Lorena (1565-1637)¹⁷.

Il vaso con Ercole e l'idra, insieme ad altri manufatti eseguiti per queste nozze, anche distinti dalle gesta del mitico eroe, figura particolarmente cara alla dinastia medicea¹⁸, era infatti collocato nella stanza ottagonata progettata da Bernardo Buontalenti (1531-1608). Una struttura collezionistica di nuovo tipo, portata a termine nel 1589 proprio per il matrimonio di Ferdinando I, con le opere disposte scenograficamente in un assetto espositivo dal grande impatto visivo, dove trovavano posto anche le *Fatiche d'Ercole* d'argento dello scultore Giambologna (1529-1608), oggi perdute, ma note da repliche in bronzo (fig. 4).

In ambito umanistico Ercole era diventato icona simbolica del nuovo principe e del moderno gentiluomo, all'interno di quel luogo specifico che è la corte. Il principe moderno deve seguire l'esempio dell'eroe, farsi benefattore dell'umanità e promotore del buon governo, non per la forza brutta, ma per virtù. Un capitano virtuoso che indossa non per guerreggiare ma per pompa l'armatura, altra espressione del fasto come equivalente del potere, una delle dimensioni dell'amore principesco per il lusso, dove l'immagine di Ercole è più volte riprodotta¹⁹.

L'armatura cerimoniale è attributo esclusivo dei sovrani e dei grandi signori. Ne possiedono in numero elevato, custodendole nei loro palazzi, in luoghi appositi, le cosiddette *armerie*. Eseguite da abili maestri, principalmente milanesi, sono spesso oggetto di dono, sull'*exemplum* di Achille e di Ercole (le loro armi furono regali degli dei), in un orizzonte comune che travalica confini geografici e fedi religiose. L'armatura da pompa realizzata tra 1563 e 1564 con un virtuosismo tecnico eccezionale da un orafo dell'Anversa spagnola, Eliseus Libaerts, per il sovrano della Svezia luterana Erik XIV (Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Rüstammer, inv. M 100) perché venisse offerta alla regina Elisabetta I d'Inghilterra – divenendo invece subito, sfortunatamente, bottino di



5-7. Eliseus Libaerts
Armatura da pompa, 1563-1564
 Dresda, Staatliche
 Kunstsammlungen,
 Rüstkammer

guerra della Danimarca luterana – viene comprata nel 1606 dal principe Cristiano II di Sassonia per la strabiliante somma di 8800 fiorini, che egli paga a rate sino al 1609.

Presenta sull'armatura del cavaliere episodi relativi alla guerra di Troia e alle imprese degli Argonauti, consacrando quattordici medaglioni (tredici sull'armatura del cavallo, uno su quella del cavaliere), alle gesta del semidio. Per le scene con Ercole – il cui *topos* quale equivalente eroico del principe è al momento ben consolidato – Eliseus utilizza il ciclo di dieci incisioni realizzate nel 1563 da Cornelis Cort (1533-1578), pubblicate nel 1565, derivate da una perduta serie di dipinti con le fatiche del mitico personaggio a opera del pittore fiammingo Frans Floris (circa 1555)²⁰. Attraverso il raffinato gioco cromatico offerto dai materiali, l'eroe figura in episodi che lo vedono vittorioso e terribile, escludendo quindi scene quali Ercole al bivio, o gli amori e la follia del semidio, o l'Ercole ebbro (cat. II.3), iconografia in cui egli è raffigurato con la coppa in mano, lo scifo, che ne diventa uno degli emblemi, l'oggetto modernamente reinterpretato nelle belle coppe di Gianmaria Buccellati²¹ (cat. II.10-11).

Due armature in perfetta simbiosi, una seconda pelle artificiale, in acciaio, ferro, oro e argento, sbalzati e cesellati, che cela e nasconde quella del cavallo e del cavaliere, congiunti insieme a produrre un'immagine unitaria, solenne e maestosa (figg. 5-7).

La connessione tra la raffinatezza dei materiali e la loro elaborazione formale con il livello della committenza vale anche per i preziosi manufatti prodotti durante il XVII secolo dai maestri attivi per le corti del Nord, quando ormai la scatola chiusa delle *Wunderkammern* si è sgretolata e la collezione non è più concentrata in un solo luogo, ma è distribuita in diversi ambienti, per lo più tematici, in un processo che coincide con il moderno principio della catalogazione. Al lusso ostentato è subentrata l'idea di organizzare un microcosmo che imiti il più possibile il macrocosmo, dove trovano posto oggetti provenienti da tutte le parti del mondo e altri di fattura virtuosistica. Sono realizzati attraverso una dimensione ludica e grande maestria tecnica anche da parte degli stessi principi e collezionisti, che amano lavorare materiali inconsueti, padroneggiandoli con nuove tecniche esecutive, come aveva già fatto il principe elettore Augusto di Sassonia (1526-1586), che si diletta nel tornire avori. È questa un'arte



8. Jacob Zeller
Globo di avorio, 1611
 Dresda, Staatliche
 Kunstsammlung, Grünes
 Gewölbe

tenuta in gran conto alla corte di Dresda, dove lavora dal 1596 il tornitore Georg Wecker (1566-1633), che nel 1599 allestisce al castello di Praga un banco da tornio per Rodolfo II (1552-1612). Mette a punto oggetti composti da varie sfere cave di grandezza decrescente, inserite l'una nell'altra e mobili, contenenti ritratti miniaturizzati, una tecnica esecutiva che Georg Wacker avrebbe appreso dal padre Hans, attivo per la corte di Baviera e forse anche dal famoso Giovanni Ambrogio Maggiore (1550 circa - post 1598)²², tornitore d'avorio milanese che nel 1574 si era recato una prima volta in Baviera con una lettera di raccomandazione di Prospero Visconti (1542-1592), colto mediatore per l'acquisto di manufatti sontuosi presso le botteghe del capoluogo lombardo. Giovanni Ambrogio sarebbe stato il primo a creare questo tipo di oggetti, riproducendo al tornio forme ovali e sfere intagliate all'interno di altre sfere, una tecnica con la quale esegue il globo in ebano e avorio contenente due ritrattini giunto nel 1582 come dono di Guglielmo di Baviera a Francesco de' Medici (Firenze, Tesoro dei Granduchi), appresa dal fratello Dionigi, il quale a sua volta l'avrebbe imparata da Francesco Melzi (1491 circa - 1568/1570), allievo di Leonardo da Vinci: il prodigioso inventore dell'arte di "intornir gli ovati", che tra l'altro aveva anche studiato nel *Codice di Madrid* la molla a spirale, alla base degli automi e degli oggetti semoventi²³.

Con tale tecnica il tornitore Jacob Zeller (1581-1620), originario di Regensburg e dal 1610 artista di corte a Dresda sostituendo l'anziano Wecker, esegue nel 1611 un globo in avorio (Dresda, Das Grüne Gewölbe, inv. II 296) commissionatogli alla morte dell'Elettore di Sassonia Christian II (1583-1611) dalla giovane vedova, la principessa danese Hedwig (1581-1641). Il globo contiene due medaglioni con i ritratti della coppia reale e i reciproci stemmi, ed è retto da un vigoroso personaggio che poggia su un leone, giocando in modo ambivalente attraverso questo animale tra la figura di Ercole e quella del profeta Daniele, prefigurando il potere dei loro atti a vittoria sulla morte e Resurrezione. Nell'opera non manca il monito a meditare sulla vanità della vita e sulla morte: il giovane nudo seduto su un teschio che fa salire le bolle di sapone è infatti un noto motivo della *Vanitas*, l'*homo bulla*, che rappresenta la caducità della vita²⁴ (fig. 8).

La fioritura durante il XVII secolo dell'arte dell'avorio, tipica particolarmente dei manufatti eseguiti per le corti del Nord, ma non solo,

si motiva anche con lo sviluppo dei porti di Anversa, Lisbona, Amsterdam e per l'Italia di Livorno, che favorisce l'importazione delle zanne di elefante, dalla cui punta si ricavano statuette a tutto tondo, usando la restante parte, cava internamente, per altri oggetti, soprattutto boccali da birra ornati da fastosi fregi scolpiti ad altorilievo, con basi, manici, coperchi e bicchiere interno in argento. Spesso solo con funzione decorativa (cat. V.3), questi boccali e le loro fastose figurazioni sono disegnati dagli scultori e non dagli intagliatori, attingendo a repertori desunti dalle pitture in voga al momento²⁵.

Con il Settecento saranno le porcellane (cat. V.1-2) a soppiantare i manufatti in avorio, materiale divenuto sempre più difficile da procurare.

Di altro tipo rispetto a quello trasmesso dalle raffigurazioni del globo eburneo di Zeller risulta il monito alluso dall'Ercole al bivio rappresentato sul ventaglio in mostra: (cat. V.7) non più un oggetto da *Wunderkammer* ma "galanteria", nato in un clima di nuova cultura laica e naturalistica, tra pastorellerie e scene galanti, dove i ventagli e le immagini dipinte sulle loro pagine servono al gioco dell'identità fittizia, della rappresentazione teatrale e dell'arguta conversazione²⁶.

¹ R. Ago, *Il gusto delle cose*, Roma 2006; G. Guerroni, *Apollo e Vulcano. I mercati artistici in Italia (1400-1700)*, Venezia 2006.

² S. Villari, *L'“Ercole al Bivio” di Domenico Beccafumi (1486-1551) e l'Ercole giraldiano*, in "Studi Giraldiani", I, 2015, pp. 69-110.

³ Su questo tipo di arredi, vedi P. Schubring, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance*, Leipzig 1915; C. Campbell, *Love and Marriage in Renaissance Florence: the Courtauld Wedding Chests*, London 2009; P. Venturelli, "Per far mostra de le robbe de la predicta Paula". *Cofani e cassetture nuziali gonzaghesche*, in *Vincoli d'amore. Spose in casa Gonzaga*, P. Venturelli (a cura di), catalogo della mostra, Milano 2013, pp. 89-101.

⁴ La bibliografia sul tema è vasta, cfr. da ultimo: C. Benporat, *Feste e banchetti. Convivialità italiana fra Tre e Quattrocento*, Firenze 2001;

M.A. Fabbri Dall'Oglio, *Il trionfo dell'effimero: lo sfarzo e il lusso dei banchetti nella cornice fastosa della Roma barocca. Viaggio nell'evoluzione del gusto e della tavola nell'Italia tra Sei e Settecento*, Roma 2002; D.H. Bodart, V. Boudier (a cura di), *Le banquet de la Renaissance: images et usages*, numero speciale di "Predella" 7, 2013; A. Merlotti (a cura di), *Le tavole di corte tra Cinquecento e Settecento*, Roma 2013.

⁵ P. Venturelli, "...quella splendidissima virtù che magnificentia si chiama". *Manufatti per i banchetti Gonzaga*, in J. Ramharter (a cura di), "Ecco il gran desco splende". *Lo spettacolo del mangiare*, catalogo della mostra, Mantova 2017, pp. 55-77.

⁶ D. Syndram, in *Das Grüne Gewölbe zu Dresden*, Dresden 1997, n. 32, p. 44; D. Syndram, in D. Syndram, A. Scherner (a cura di), *Fasto principesco. La corte di Dresda 1580-1620*, catalogo della mostra, Milano 2005, pp. 92-93.

⁷ R. Spinelli, "La sontuosa credenza col giglio del Ligozzi", in C. Caneva, F. Solinas (a cura di), *Maria de' Medici (1573-1642). Una principessa fiorentina sul trono di Francia*, catalogo della mostra, Livorno 2005, pp. 132-133; P. Venturelli, *La credenza di Ferrante. Tra Isabella di Capua, Giulio Romano e Cesare Gonzaga*, in G. Signorotto (a cura di), *Ferrante Gonzaga, il Mediterraneo e l'Impero (1507-1577)*, Roma 2009, pp. 405-428.

⁸ Cfr. D. Thornton, T. Wilson, *Italian Renaissance Ceramics*, London 2009; C. Ravanello Guidotti, *Le "credenze" nuziali di Alfonso d'Este*, in M. Cogotti, J. Di Schino (a cura di), *Magnificenze a tavola. L'arte del banchetto rinascimentale*, catalogo della mostra, Roma 2012, pp. 55-66; *Xanto: Pottery-Painter. Poet, Man of the Italian Renaissance*, Atti del convegno, in "Faenza", numero speciale, XCIII, 2007.

⁹ H.C. Slim, *Music in Majolica*, in "Early Music", August 1984, pp. 371-373; M. Ajmar, *Talking Pots: Strategies for Producing Novelty and the Consumption of Painted Pottery in Renaissance Italy*, in M. Fantoni, L.C. Matthew, S.F. Matthews-Griego, *The Art Market Italy, 15th-17th Centuries*, Modena 2003, pp. 55-64; L. Boutin Vitela, *Isabella d'Este and the Gender Neutrality of Renaissance Ceramics*, in "Women' Studies. An Interdisciplinary Journal", 40, 2011, pp. 23-47; L. Boutin Vitela, *Dining in the Gonzaga Suburban Palaces: The Use and Reception of Istoriated Maiolica*, in Bodart, Boudier 2013, pp. 103-115; *Id.*, *Inscriptions and dynamic reception of Italian Renaissance maiolica*, in "Word & Image", vol. 30, 2014, pp. 168-176.

¹⁰ Cfr. P. Venturelli, *Le collezioni Gonzaga. Cammei, cristalli, pietre dure, oreficerie, cassetture, stipetti*, Cinisello Balsamo 2005, pp. 232-245.

¹¹ Cfr. P. Venturelli, *Il Tesoro de' Medici al Museo degli Argenti. Oggetti preziosi in cristallo e pietre dure nelle collezioni di Palazzo Pitti*, Firenze 2009; *Id.*, *Splendidissime gioie. Cammei, cristalli e pietre dure milanesi per le Corti d'Europa (XV-XVII secc.)*, Firenze 2013.

¹² Cfr. A. Lugli, *Naturalia et Mirabilia: il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano 1990; J. von Schlosser, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Firenze 2000.

¹³ Per questa cassetta, cfr. P. Venturelli, *A proposito di un recente articolo sugli "Scala e altri cristallai milanesi". Con notizie circa un'opera di Annibale Fontana*, in "Nuova Rivista Storica", LXXXV, fasc. I, 2001, pp. 135-144; *Id.*, "Havendo hanimo a tutti li christalli, e altri vasi, cameo grande et altri camei". *Oggetti preziosi della collezione Gonzaga (dal duca Guglielmo al 1631)*, in R. Morselli (a cura di), *Gonzaga. La Celeste Galleria. Le raccolte*, catalogo della mostra, Milano 2002, pp. 233-252, nn. 81, 82, pp. 290-291.

¹⁴ Per Annibale Fontana, P. Venturelli, "Raro e Divino". *Annibale Fontana (1540-1587), intagliatore e scultore milanese. Fonti e documenti (con l'inventario dei suoi beni)*, in "Nuova Rivista Storica", 89, 2005, I fasc., pp. 205-225; *Id.*, *Un cammeo di Annibale Fontana e un altro con Ludovico il Moro*, in "OADI - Rivista dell'Osservatorio della Arti Decorative in Italia", 2013, www.unipa.it/oadi/rivista; *Id.* 2013 (sub indice).

¹⁵ Cfr. P. Venturelli, *Collezioni e collezionisti di materiali lapidei a Mantova tra la corte e la città: la situazione degli studi*, in C. Cremonini, E. Riva (a cura di), *Il Seicento allo specchio. Le forme del potere nell'Italia Spagnola: uomini, libri, strutture*, Atti del convegno, Roma 2011, pp. 354-374.

¹⁶ Venturelli 2005, p. 133; *Id.* (a cura di), *Vincenzo I Gonzaga 1562-1612. Il fasto del potere*, catalogo della mostra, Mantova 2012.

¹⁷ Venturelli 2009, pp. 49 e sgg., e scheda n. 48, pp. 95-96. Per i Saracchi, cfr. Venturelli 2013, pp. 50-56; P. Venturelli, *Saracchi*, in *Dizionario Bibliografico degli Italiani* 2018, online (con bibliografia).

¹⁸ Per il ruolo di rappresentanza civica assunto da Ercole in ambito fiorentino, documentato almeno dal 1281, cfr. L.D. Ettliger, *Hercules Florentinus*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVI, 2, 1972, pp. 119-142.

¹⁹ cfr. A. Quondam, *Cavallo e cavaliere*, Roma 2003.

²⁰ Quondam 2003; H. Schuckelt, *Armature da pompa e da giostra*, in Syndram, Scherner 2005, pp. 120-124.

²¹ Per l'Ercole bevitore con lo scifo in mano, cfr. C. Volpi, *Le immagini degli dei di Vincenzo*

Cartari, Roma 1996, tav. LV, p. 387; *Gemme antiche figurate date in luce da Domenico de' Rossi colle Sposizioni di Paolo Alessandro Maffei*, Roma 1707, pp. 190-192.

²² J. Kappel, *L'arte dell'avorio tornito alla corte di Dresda*, in Syndram, Scherner 2005, pp. 176-197; *Id.*, *Du divertissement princier à l'art de cour. L'art du tourneur sur ivoire*, in B. Saule, D. Syndram (a cura di), *Splendeurs de Cour de Saxe, Dresde à Versailles*, catalogo della mostra, Paris 2006, pp. 185-191.

²³ Per Leonardo e Giovanni Ambrogio Maggiorino cfr. C. Pedretti, *A Sonnet by Giovan Paolo Lomazzo on the Leda of Leonardo*, in "Raccolta Vinciana", XX, 1964, p. 375; D. Diemer, *Giovanni Ambrogio Maggiorino und die Anfänge der Kunststreicherei um 1570*, in "Jahrbuche des Zentralistitut für Kunstgeschichte", I, 1985, pp. 295-342; P. Venturelli, "E per tal variar natura è bella". *Arti decorative a Milano tra Leonardo e Lomazzo*, in M. Khan-Rossi, F. Porzio (a cura di), *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, catalogo della mostra, Milano 1998, pp. 76-88; per Prospero Visconti, M. Pavesi, *Un gentiluomo tra le carte dell'Ambrosiana: Prospero Visconti*, in M. Ballarini, G. Barbarisi et al. (a cura di), *Tra i fondi dell'Ambrosiana. Manoscritti italiani antichi e moderni*, II vol., Milano 2010, pp. 797-820.

²⁴ D. Syndram, in *Meisterwerke aus Dresden*, Leipzig 1995, p. 25; *Id.*, *Gems of The Green Vault in Dresden*, München-Berlin 2000, p. 90.

²⁵ Cfr. L. Seelig, *Zwei Augsburger Humpen mit der Darstellung des Trunkenen Silen nach Peter Paul Rubens*, in "Studien zur europäischen Goldschmiedekunst des 14. bis 20. Jahrhunderts" 2001, pp. 51-74.

²⁶ Cfr. S. Musella Guida, *Le "squisite galanterie": l'uso, i materiali, i procedimenti, la lavorazione*; e M. Confalone, *La galanteria tra Settecento e Ottocento. Da objects de vertu a oggetti di lusso e di piacere*, in P. Giusti, S. Musella Guida (a cura di), *Galanterie. Oggetti di lusso e di piacere in Europa tra Settecento e Ottocento*, catalogo della mostra, Milano 1997, pp. 28-30, pp. 44-46.

1770 circa
Manifattura Buen Retiro
Porcellana bianca, non marcato,
altezza 10 cm
Napoli, Polo museale della
Campania, Museo Duca di Martina
e Villa Floridiana, inv. 131

Ercole è raffigurato mentre dorme appoggiato alla clava, seduto su una base rocciosa in cui è incussa la scritta NON PLUS ULTRA. In origine, alle spalle dell'eroe c'erano due colonne infisse nello scoglio – lo testimoniano i due fori simmetrici ancora presenti – che chiariscono l'interpretazione della scena: secondo la mitologia, l'iscrizione fu scolpita da Ercole sui monti Calpe ed Abila, le cosiddette Colonne d'Ercole (che gli antichi collocavano nello stretto di Gibilterra), creduti i limiti estremi del mondo, oltre i quali era vietato il passaggio a tutti i mortali. La porcellana appartiene alla fabbrica di Buen Retiro, fondata a Madrid da Carlo III nel 1760 dopo aver lasciato Napoli per salire sul trono di Spagna, portando con sé non solo le attrezzature, i modelli e la pasta ma anche molti artisti. Questa circostanza ha creato in passato non pochi problemi sulla corretta attribuzione di quei pezzi prodotti nel periodo di transizione che cronologicamente

va fino al 1770 (morte di Giuseppe Gricci); la plastica in oggetto presenta una pasta lievemente grigiastria, con una minore compattezza e traslucidità; anche se proviene da Capodimonte la cottura è stata eseguita a Buen Retiro come si evince da alcune imperfezioni che solcano la base. Si conoscono dello stesso modello altri due esemplari (di cui uno leggermente più grande e pesante che per le caratteristiche sopra riportate

è possibile attribuire alla Real Fabbrica della Porcellana di Napoli) conservati nel Museo Correale di Sorrento. Il modello – in parte rielaborato – a cui si ispira il pezzo è sicuramente da rintracciarsi nel celebre affresco della volta del *Camerino d'Ercole* in Palazzo Farnese a Roma, opera di Annibale Carracci; composizione a sua volta desunta da una gemma appartenuta a Fulvio Orsini e oggi perduta.
Luca Manzo



1760 circa
Manifattura Carlo Ginori, Doccia
Porcellana bianca, non marcato,
altezza 22 cm
Napoli, Polo museale della Campania,
Museo Duca di Martina
e Villa Floridiana, inv. 287

La figura da tavola di piccolo formato, modellata a tutto tondo, raffigura Ercole nel massimo dello sforzo fisico, coi muscoli tesi, la gamba sinistra piegata sul dorso del leone e le mani nell'atto di cingerne le fauci per strangolarlo.

La base con spumeggianti volute è nella rara versione a *rocaille*; per la sofisticata resa anatomica e i riverberi chiaroscurali è realistico ipotizzare che la plastica rientri tra quelle modellate da Gaspero Bruschi, già allievo dell'Accademia delle arti del disegno di Firenze, che mantenne la direzione della produzione della manifattura Ginori di Doccia fino al 1780. La

fabbrica, fondata nel 1737 dal marchese Carlo Ginori, traeva spesso i suoi modelli dalle principali opere fiorentine e copiava, in porcellana bianca, le statue antiche conservate nelle collezioni della città e le opere degli scultori tardobarocchi, come in questo caso; in particolare tra i modelli preferiti c'erano quelli desunti dalla produzione di

Giovan Battista Foggini e Massimiliano Soldani Benzi (attraverso terrecotte, forme e cere del primo, bronzetti del secondo). La pasta è dura, grigia, pesante e poco malleabile; la vernice, non limpida e non brillante, sembra untuosa ma la resa finale ha comunque sempre un fascino arcano e primitivo.

Luca Manzo



Terzo quarto del XVII secolo
Maestro del martirio
di san Sebastiano, Vienna
Avorio e argento dorato; marchio
del maestro CB in ovale obliquo;
nessun marchio di controllo,
altezza 32,6 cm; diametro 16,8 cm;
ampiezza massima 24,5 cm
Karlsruhe, Badisches
Landesmuseum, inv. 95/910

L'elegante boccale in avorio anticipa già nella scultura a coronamento del coperchio il tema che verrà sviluppato lungo le pareti riccamente incise del recipiente. Il possente Ercole sovrasta due donne prostrate, assestando alla prima un violento colpo con la clava, mentre con l'altra mano spinge indietro la testa della seconda. La pelle del leone è scivolata via e le fauci della fiera addentano alle spalle le due donne a terra: Ercole trionfa sulle Amazzoni. Il tema della lotta contro le Amazzoni torna sulle pareti del boccale, dove l'artista ha saputo sfruttare al meglio la profondità del materiale per rendere i minimi dettagli. Dal manico, le Amazzoni a cavallo irrompono al centro della scena, dove compare nuovamente Ercole, intento a colpire con la clava una delle guerriere caduta a terra. Da sinistra avanza la regina delle Amazzoni – il guidone alle sue



spalle reca la scritta AMACONI – pronta a scoccare una freccia contro l'eroe. La sua compagna indossa il turbante, un'allusione all'origine orientale di queste donne guerriere. Con straordinaria capacità di sintesi l'artista riesce a popolare fittamente la scena di combattenti a cavallo e di caduti. Sul fregio del coperchio e della base del boccale sono rappresentate otto imprese di Ercole: Ercole strangola il leone di Nemea; Ercole uccide nella culla due serpenti; Ercole brucia le teste dell'idra di Lerna; Ercole lega al guinzaglio Cerbero, il cane infernale; Ercole uccide gli uccelli stinfalidi; Ercole combatte contro il gigante Anteo, Ercole cattura il cinghiale di Erimanto; Ercole doma il toro di Creta. Le scene sono inserite in cornici con motivi ornamentali tra cui figurano maschere e teste di gorgoni. Contrasta con la violenza delle immagini di battaglia la decorazione del manico, dove è ritratta tra i viticci una madre con i figli. Malgrado sia provvisto di un coperchio funzionale, il boccale non ha parti metalliche, il che induce a ritenere si trattasse di un oggetto decorativo: la fragilità stessa dell'avorio ne impediva l'uso effettivo. Il boccale proviene dalla *Kunstkammer* dei granduchi di Baden.
Katharina Siefert



Se l'eroe greco fosse nato nel XX secolo, una versione breve della sua biografia reciterebbe più o meno così.

Ercole si sposò tre volte nella sua vita ed ebbe, anche durante i matrimoni, innumerevoli relazioni, una delle quali con un uomo. Aveva un gran numero di figli (almeno 78), per lo più frutto delle sue relazioni illegittime; solo dieci di loro erano nati dai matrimoni con Megara, Onfale e Deianira.

Dall'unione con Megara nacquero almeno due bambini (secondo altre fonti fino a otto), ma la felicità non durò a lungo: gli sposi litigarono ed Ercole uccise tutta la famiglia. Secondo alcuni la causa dell'accaduto va ricercata nella sua infedeltà, secondo altri nella droga.

Qualche tempo dopo la tragedia, Ercole lavora presso Onfale; i due si sposano e hanno tre figli. Nel corso della loro relazione Ercole scopre la sua passione per il travestimento, che esterna senza freni insieme a lei: i due si scambiano abiti e mansioni. Ma a quanto pare questa è solo una fase per Ercole, che lascia la seconda moglie al termine del suo lavoro.

Segue il matrimonio con Deianira, da cui nascono quattro figli maschi e l'unica figlia di Ercole. Dopo alcuni anni di matrimonio, anche la terza moglie di Ercole soffre per l'infedeltà del marito. A causa dell'astuzia di un rivale di Ercole, da lui ucciso, e della gelosia di Deianira avviene una disgrazia, in seguito alla quale il nostro eroe patisce un dolore infinito che lo conduce al suicidio.

Dopo la sua morte, Ercole si sposa di nuovo, questa volta con Ebe (se questo sia possibile anche per noi comuni mortali, rimane una questione aperta). Dal suo quarto e ultimo matrimonio con Ebe non nasceranno figli.

Questo breve riassunto, focalizzato sull'intimo rapporto di Ercole con le sue mogli, ci offre una panoramica della situazione familiare dell'eroe, per molti versi complicata. Chiarisce però anche come le storie del mito di Ercole siano difficili da traslare nel presente – troppo complessi gli avvenimenti e troppo legati al mondo degli dei e degli uomini antichi perché abbia senso trasferirli ai giorni nostri. La saga di Ercole e il suo rapporto con l'altro sesso devono quindi essere esaminati sullo sfondo della mitologia greca. Inoltre, in questa analisi devono essere incluse altre figure femminili – perché anche le donne non intimamente legate a Ercole esercitano in alcuni casi una grande influenza sull'eroe e sulla sua complessa esistenza.



1. *Ercole e le Amazzoni*
Anfora del Pittore di Berlino,
Basilea, Antikenmuseum Basel
und Sammlung Ludwig,
inv. BS 453

Il rapporto tra Ercole e le donne inizia in realtà ancora prima della sua nascita: Zeus tradisce la moglie Era con Alcmena. Era, giustamente arrabbiata, anzi furente per questo tradimento, vuole vendicarsi contro il bambino nato da quell'unione. Non a caso al bambino viene dato il nome di "Heracles", che in greco significa "colui che è reso celebre da Era" e si riferisce ai ripetuti attacchi della vendicativa dea.

Zeus aveva annunciato che il nipote primogenito di Perseo avrebbe regnato a Micene. Era ritarda con astuzia la nascita di Ercole, così che nasca per primo Euristeo, assicurando a quest'ultimo la futura sovranità su Micene e quindi anche su Ercole. Il nostro eroe lo servirà per dodici lunghi anni, durante i quali compirà le sue celebri dodici fatiche. Va notato che Ercole diventa l'eroe che conosciamo soltanto attraverso l'intervento femminile: sono la rabbia e il desiderio di vendetta di una donna a dare il via alla emozionante saga di un eroe che sopravvive nella memoria e affascina da millenni.

La storia che segue non si annovera tra le sue dodici imprese eroiche: due donne appaiono al giovane Ercole che medita sulla sua vita. Una indossa abiti semplici e simboleggia la virtù e la modestia, la seconda è avvolta in vesti preziose e promette una vita di gioia e felicità. Nonostante il fascino esercitato dalla sontuosa figura che simboleggia il vizio, Ercole preferisce il semplice emblema della modestia. Ancora una volta sono le donne ad avere un'influenza decisiva sulla vita del nostro eroe. Contrariamente agli eventi che circondano la nascita di Ercole – non particolarmente rappresentati nelle arti figurative rispetto ad altri, visivamente più accattivanti e drammatici – questo episodio è spesso illustrato: la scena raffigurata su un ventaglio di fine Ottocento (cat. V.7), ad esempio, lo colloca in un ambiente bucolico, che in parte rende la vicenda più leggera. In quell'atmosfera idilliaca, l'osservatore quasi ignora il fatto che la vita di Ercole potrebbe anche prendere una brutta piega. Il dipinto di Domenico Beccafumi (cat. V.6) del 1520, che con i suoi colori scuri si limita a raffigurare i tre protagonisti, suggerisce un'atmosfera completamente diversa: Ercole è immerso nei suoi pensieri e medita sul futuro. La donna che simboleggia il sentiero pietoso è seduta su una roccia, che deve essere scalata se la scelta cadrà su di lei.

Diversamente, Pompeo Batoni nel dipinto del 1753 circa (cat. VI.6) raffigura le dee romane Minerva e Venere quali rappresentanti dei due

stili di vita, combinando così il mito greco originale di Eracle con il Pantheon romano.

Le Amazzoni non possono certo mancare in questo elenco: nella sua nona impresa l'eroe deve conquistare la cintura della regina Ippolita. All'inizio sembra una resa pacifica la loro, ma Era, che è ancora arrabbiata, le incita contro Ercole fino da arrivare allo scontro, in cui l'eroe uccide molte guerriere ottenendo infine la cintura (fig. 1). Le rappresentazioni di questo episodio sono di solito limitate all'amazzonomachia, un tema iconografico popolare ed eccitante che ritroviamo ad esempio sul boccale del Badisches Landesmuseum (cat. V.3).

Della sanguinosa fine del matrimonio con Megara, la prima moglie, trattano le poesie di Stesicoro (VII secolo a.C.) e di Paniassi (VI-V secolo a.C.). Lo stesso fa Eutichio Proclo per bocca di Nestore nei *Canti Ciprii*, un'opera di (II secolo d.C.), narrando della follia di Ercole, che gli fece commettere atti imperdonabili. La prima versione dell'episodio interamente conservata è di Euripide, che ci tramanda uno scenario insolito: Lico, re di Tebe, cerca di uccidere Megara e i figli. Ercole, di ritorno dalla sua ultima impresa (la vittoria su Cerbero), arriva proprio nel frattempo e uccide Lico con le ultime energie rimastegli. Ma Era, ancora furente per il tradimento, lo rende folle, inducendolo a uccidere la sua stessa famiglia. Pausania (II secolo d.C.) racconta invece che Ercole lascia la moglie dopo l'infanticidio. Sembrano esserci innumerevoli versioni di questo episodio. Nell'antichità la coppia Ercole-Megara è spesso raffigurata in rapporto ad Ade e Cerbero.

La regina Onfale aveva comprato Ercole, dopo che questi era stato ridotto in schiavitù come punizione per l'assassinio di Ifito, uno dei figli del re Eurito. Ercole deve proteggere le terre della regina dai predatori e cacciarli via. Quando lei scopre chi è, lo sposa. Ercole è così accecato dall'amore che si veste in abiti da donna per volere di Onfale. Svolge anche lavori femminili come la filatura della lana, mentre la moglie indossa la pelle del leone al posto suo (fig. 2). Dopo tre anni, riconosce il suo errore e abbandona Onfale.

Una scena con Onfale è raffigurata sulla coppa del 1528 di Francesco Xanto Aveli e Mastro Andreoli (cat. V.4). Vi è raffigurato l'inizio del loro amore: Ercole che protegge la terra della donna e incontra la sua padrona, mentre un piccolo Eros accanto a Onfale preannuncia il futuro sviluppo del loro rapporto.



2. Lucas Cranach il Vecchio
Ercole e Onfale, 1537
Braunschweig, Herzog Anton
Ulrich Museum

Molto più spesso è raffigurato il gioco del travestimento, come nella gemma di Kassel (cat. IV.1), oppure Onfale con la pelle di leone sulla testa o Ercole con i tratti del viso femminei. È anche nota la raffigurazione di entrambi con caratteristiche androgine. Sembra quasi che si completino a vicenda, che siano diventati intercambiabili. In un mondo in cui i modelli di ruolo maschili e femminili sono in

netto contrasto e le rispettive aree strettamente separate l'una dall'altra, ciò è veramente oltraggioso. Onfale interpreta il ruolo della peccatrice e dell'istigatrice, che ha perso l'orientamento in un ordine chiaramente strutturato. Ma proprio questo aiuterà Ercole, una volta divenuto consapevole, a tornare sulla retta via e ad abbandonare colei che lo ha condotto a tal punto.

Una seconda coppa ornamentale, creata tra il 1560 e il 1570, mostra Ercole insieme alla sua ultima moglie terrena Deianira (cat. V.5). La scena è tranquilla e soave solo a prima vista: ai piedi dei due amanti giace morto il Centauro Nesso che voleva rapire Deianira, nota per la sua bellezza, mentre attraversava il fiume e che venne ucciso da Ercole con una freccia avvelenata. La raffigurazione anticipa già il futuro nefasto: Deianira riceve da Nesso momentaneamente un po' del suo sangue, che si era però mescolato con il veleno dell'idra della freccia di Ercole. Prima di morire Nesso le garantisce che questo sangue le assicurerà la fedeltà del compagno. Dopo qualche tempo la donna viene assalita dal dubbio e dalla gelosia e cosparge una veste di Ercole del sangue di Nesso. Quando la indossa, l'eroe viene assalito da dolori talmente insopportabili che lo inducono al suicidio sul rogo. Deianira, sconvolta dall'accaduto, si uccide a sua volta: superare il dramma della fine terrena di un eroe è quasi impossibile. Ancora una volta la donna assume un'importanza determinante.

Questa presentazione vuole sottolineare la complessità della figura di Ercole, che ha incarnato ruoli e modelli diversi nel mondo antico, ma anche nelle epoche successive. Per questo, anche i suoi rapporti con l'altro sesso si sviluppano su piani di volta in volta diversi. Nella sua vita infatti le donne hanno ruoli differenti; dalla persecutrice Era alle compagne e istigatrici fino alle temibili avversarie. Eppure tutte queste donne hanno una cosa in comune con gli uomini presenti nel mito: tutte hanno un preciso ruolo da svolgere affinché l'eroe possa soddisfare le nostre aspettative.

1528

Francesco Xanto Avelli, lustrata da maestro Giorgio Andreoli, Gubbio Maiolica a lustro, diametro 27,2 cm; altezza 5,1 cm
Arezzo, Polo museale della Toscana, Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna, Collezione Fraternita dei Laici, inv. 14582

La coppa è decorata nel *recto* nei colori del giallo, verde, azzurro marrone, viola, nero e lustro oro, mentre il *verso* è dipinto in giallo e lustro oro con motivi floreali su tutta la parete. Al centro del piede, costituito da un listello, corre l'iscrizione: "1528 / De Hercule / e Deianira [in giallo] / M.o Giorgio / da Ugubio [a lustro]", ma contrariamente a quanto riportato nell'iscrizione, la coppa raffigura Ercole e Onfale, noto soggetto ripreso dalla letteratura classica (Omero, Ovidio, Diodoro Siculo). La scena ha luogo in un paesaggio con piante e arbusti, e raffigura Ercole che, spogliatosi della pelle di leone e seduto

a filare sotto un albero, si volge verso Onfale, regina di Lidia, che avanza verso di lui affiancata da Cupido. Sullo sfondo si scorgono le mura e le architetture di una città circondata dal mare. La figura dell'eroe è di verosimile derivazione da incisioni di Marcantonio Raimondi (*Bartsch* XIV, p. 332 n. 442, p. 345 n. 464). Analoghe figure appaiono su alcuni piatti, tra cui uno attribuito al monogrammista F.R. – identificato dal Mallet come Francesco Xanto Avelli – datato 1522 e conservato al Victoria and Albert Museum (T. Wilson, *Ceramic art of the Italian Renaissance*, London 1987, cat. 67), un altro piatto attribuito a Francesco Xanto Avelli conservato a Baltimora (J. Prentice von Erdberg, M. Ross, *Catalogue of the Italian Maiolica in the Walters Art Gallery*, Baltimora 1952, cat. 48) e un terzo custodito al Museo Civico di Pesaro (M. Mancini della Chiara, *Maioliche del Museo Civico di Pesaro*, Pesaro 1979, cat. 100).
Michele Loffredo



1560-1570

Bottega dei Fontana, Urbino

Maiolica policroma,

diametro 23 cm; altezza 60 cm

Arezzo, Polo museale della Toscana,

Museo Nazionale d'Arte Medievale

e Moderna, Collezione Fraternita

dei Laici, inv. 14639

La coppa, con orlo a onde, baccellatura quadrilobata e centro umbonato, è decorata nei colori dell'arancio, nero, giallo, turchino e verde con lumeggiature in bianco.

Nel *recto* la scena raffigura in primo piano Ercole e Dejanira che abbraccia l'eroe seduta sulla sua coscia. Accanto a loro, a terra, trafitto dalle frecce di Ercole, il Centauro Nesso.

L'azione si svolge in un ambiente agreste, sullo fondo si scorgono una città e abitazioni disposte tra colline e sulle rive di in un paesaggio lacustre e di pinnacoli rocciosi.

Il *verso* è smaltato con filetti gialli semplici sull'orlo e sul piede, all'interno del quale corre l'iscrizione: "Ma poich' morto il / fiero centauro

giace / conto del suo solardire / paga la pena".

Il soggetto, tratto dalle *Metamorfosi* (XII, 210) di Ovidio, segue l'episodio del ratto di Dejanira, nel quale Ercole trafigge Nesso mentre il Centauro, con in groppa Dejanira, guarda il fiume Eveno.

L'opera può essere riferita al Pittore del Servizio Carafa in relazione a due pezzi del museo di Braunschweig che raffigurano rispettivamente *Giove ed Europa* e *Mosè sul monte Sinai* (J. Lessmann, *Italienische Majolika, Katalog der Sammlung Herzog Anton Ulrich Museum*, Braunschweig 1979, pp. 219 sgg.) e a quelli conservati a Bologna (C. Ravanelli Guidotti, *Ceramiche occidentali del Museo Civico Medievale di Bologna*, Bologna 1985, cat. 118-121) recanti l'emblema della famiglia patrizia napoletana committente. Altri esemplari della stessa mano sono conservati al Museo Nazionale di Capodimonte, nel Palazzo Apostolico di Loreto e nei Civici Musei di Pesaro.

Michele Loffredo



v.6 | Ercole al bivio

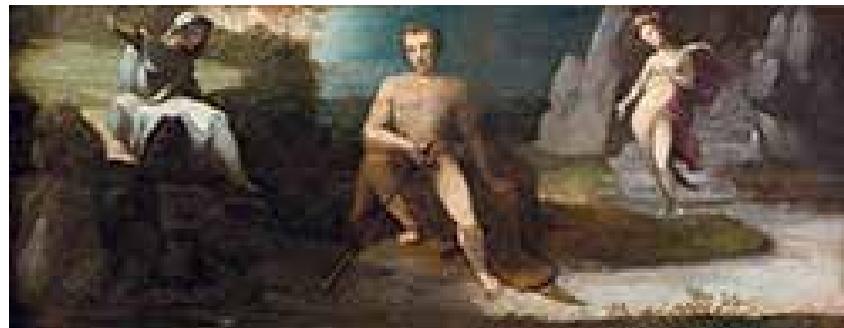
(1520-1525 circa)
Domenico Beccafumi
Olio su tavola, 60 × 155 cm
Firenze, Musei Civici Fiorentini,
Museo Stefano Bardini,
inv. 1462 (1923)

Il dipinto è il fronte di un cassone. Tradizionalmente attribuito al Bachiacca fu restituito al Beccafumi dal Gabrielli, che ne evidenzia l'affinità con un altro fronte di cassone raffigurante la storia di "Deucalione e Pirra" (Firenze, Museo Horne). L'opera presenta forti reminiscenze della pittura romana di Baldassarre Peruzzi alla Farnesina e anche studi

sull'antichità classica ed è quindi sicuramente posteriore al soggiorno romano dell'artista. Il dipinto, di provenienza ignota, fa parte di una serie di pannelli per cassoni e spalliere che Beccafumi dipinse durante la sua carriera. In quest'opera a sfondo morale, Ercole siede al centro della scena, indeciso su quale strada prendere. A sinistra la Venere celeste (o l'Amor divino), vestita d'azzurro, indica all'eroe il cielo affinché la sua decisione sia di intraprendere il cammino verso il Bene. La figura femminile è seduta in alto, su dei gradini, a significare che maggiore

sarà l'impegno necessario a raggiungere la meta, che, tuttavia, è rappresentata come un prato verde, fresca e ristoratrice dopo la fatica. A destra la Venere terrena (o l'Amor profano) è sensuale nella sua nudità, ha un atteggiamento quasi di sirena, ma la strada che indica conduce a un'erta roccia arida e senza speranza. Lidia Schiappacassi

Bibliografia essenziale
A.M. Francini Ciaranfi, *Beccafumi*, Firenze 1967.



v.7 | Ventaglio con scena mitologica: Ercole al bivio

XVII-XVIII secolo
Pittore di cerchia marattesca
Tempera e acquerello su
pergamena, avorio, madreperla,
legno, altezza 29,5 cm
Torino, Fondazione Torino Musei,
Palazzo Madama, Museo Civico
d'Arte Antica, inv. 0206/OV

Ventaglio pieghevole con pagina in pergamena dipinta ad acquerello e bordi dipinti a tempera; sul *recto* è raffigurata una scena mitologica (probabilmente raffigurante Ercole al bivio). Sul *verso* sono dipinti un giovane pastore, un soldato, dei buoi e un gregge di pecore. Le stecche sono in avorio e madreperla,

riccamente lavorate, dorate e dipinte. La pagina è montata su stecche in legno. Introdotto nel XVI secolo, il ventaglio pieghevole, fatto di stecche e pagine pieghettate richiudibili, nel periodo barocco e nel Neoclassicismo vive il suo momento migliore. Il ventaglio dipinto viene realizzato in moltissime varianti per dimensioni, forme, disegni e materiali, grazie anche al fatto che la moda, da un lato, e la fantasia dei miniaturisti, dall'altro, l'arricchiscono di ricami, decorazioni, incrostazioni e quant'altro (A. Checcoli, *Il ventaglio e i suoi segreti*, Firenze 2009). Costruito con materiali pregiati come la madreperla, l'avorio oppure il legno

intagliato, mostra pagine con scene mitologiche, bucoliche o domestiche. Nel corso del XVIII e XIX secolo, le dame della nobiltà e successivamente dell'alta borghesia possedevano numerosi ventagli da utilizzare in diversi momenti della giornata, e non solo d'estate, tanto più ricchi quanto più lo richiedeva l'occasione, un vero e proprio status symbol.

Lidia Schiappacassi

Bibliografia essenziale
M.P. Soffiantino, in G. Gobbi Sica e C. Kraft Bernabei (a cura di), *Ventagli italiani: moda costume arte*, catalogo della mostra, Venezia 1990, p. 147.



1790-1800

Real Fabbrica delle porcellane di Napoli (1771-1806)
Porcellana dipinta e dorata, altezza 21,5 cm, larghezza 16,2 cm
Marcata con la N coronata in blu
Napoli, Museo Duca di Martina nella Villa Floridiana di Napoli, inv. 1689

La coppa, dal profilo leggermente svasato, poggia su piede tronco-conico ed è munita di due manici con le estremità arrotolate. È completa di piatto e di coperchio con pomo modellato in forma di cane alato. Sul *recto* e sul *verso* dell'invaso è decorata con due riquadri raffiguranti l'uno *Ercole e il leone di Nemea* e l'altro *Ercole e l'idra di Lerna*, dipinti in smalti policromi. Il bordo superiore è circondato da serti di foglie d'edera in oro e anche il piatto e il coperchio sono decorati da motivi ornamentali dorati concentrici, che alternano ghirlande floreali a festoni di foglioline binate, di motivi alla greca, di ovuli e

di frecce, tipici della produzione della Real Fabbrica napoletana dell'ultimo decennio del XVIII secolo. Nell'interno della coppa, compare un'iscrizione in francese "*a ma chère... Caroline*", frase dedicatoria per la quale si può ipotizzare che la tazza fosse stata realizzata come dono del re Ferdinando alla moglie Maria Carolina d'Asburgo in occasione della nascita di qualche figlio, anche in considerazione del fatto che la sua tipologia a due manici, con coperchio e piatto, è proprio quella utilizzata nel Settecento per offrire il brodo caldo alle puerpere. Le storie qui rappresentate corrispondono alla prima e alla seconda delle dodici imprese che Ercole realizzò per il re di Micene Euristeo, sconfiggendo due animali che terrorizzavano gli abitanti dell'Argolide. La scena di Ercole che lotta con il leone di Nemea deriva da un dipinto della cosiddetta Basilica di Ercolano, rinvenuto il 27 agosto 1761. Come è stato segnalato da Marco de Gemmis, in quello stesso edificio erano

state distaccate altre pitture murali, andate poi distrutte, aventi per tema episodi della vita di Ercole. È quindi è possibile ipotizzare che anche la scena della lotta di Ercole con l'idra di Lerna derivi da quella fonte.
Luisa Ambrosio

Bibliografia essenziale

M. de Gemmis, in A. Caròla Perrotti (a cura di), *Le porcellane dei Borbone di Napoli. Capodimonte e Real Fabbrica ferdinandea (1743-1806)*, catalogo della mostra, Napoli 1986, p. 425, cat. 350 e 351; N. Spinosa (a cura di), *El arte de la Corte de Nàpoles en el siglo XVIII*, catalogo della mostra, Madrid 1990; L. Ambrosio, *Un mondo in tazza*, Napoli 2003; L. Ambrosio, N. Spinosa, P. Giusti (a cura di), *Sovrane fragilità. Le Fabbriche Reali di Capodimonte e di Napoli*, catalogo della mostra, Milano 2007; M. Osanna, A. Vilianni (a cura di), *Pompei@Madre. Materia Archeologica*, catalogo della mostra, Milano 2017.



1790-1800

Real Fabbrica delle porcellane di Napoli (1771-1806)

Porcellana dipinta e dorata, tazza altezza 6 cm, piattino diametro 13 cm

La tazza è marcata con la N coronata in blu

Napoli, Museo Duca di Martina nella Villa Floridiana di Napoli, inv. 1926

La tazzina è di forma cilindrica, del tipo cosiddetto *à litron* realizzato per la prima volta a Sèvres nel 1752 e adottato nella manifattura di Napoli nell'ultimo decennio del secolo.

È decorata con il Centauro Chirone nell'atto di insegnare al giovane Achille l'arte di suonare la lira, scena dipinta a smalti policromi, come anche quella rappresentata nel centro del piattino, raffigurante Ercole in riposo dopo aver ucciso l'idra di Lerna. Il bordo interno del piattino è esaltato da una preziosa decorazione in oro liscio e in rilievo, che mette in risalto quattro riserve esagonali con ghirlande floreali, alternate a quattro medaglioni a cammeo con profili femminili.

Questa abilità di stendere l'oro con

spessori diversificati, appresa molto probabilmente attraverso i preziosi doni in porcellana della Manifattura Imperiale di Vienna inviati alla regina Maria Carolina d'Asburgo dai congiunti principi e regnanti austriaci, rendeva gli oggetti molto più luminosi e brillanti. Sul finire del secolo anche gli artigiani napoletani raggiunsero ottimi livelli qualitativi, come testimonia la tazza puerperale della stessa regina, conservata nella collezione De Ciccio del Museo di Capodimonte (inv. DC 497).

La scena del piattino, ambientata su uno sfondo di paesaggio con tempietto circolare di stile neoclassico, presenta l'eroe nel momento in cui ha riposto sul plinto la clava e la pelle del leone nemeo e attende a un'offerta da parte di una donna, mentre il mostro giace ormai ai suoi piedi. La rappresentazione deriva probabilmente da pitture ercolanesi, e qui si segnala che nella cosiddetta Basilica di Ercolano, decorata con scene della vita di Ercole fu portato alla luce, il 28 novembre 1739, anche l'affresco raffigurante Chirone e Achille, riprodotto sulla tazzina. L'insieme si inserisce perfettamente

tra i capolavori della produzione della fabbrica ferdinanda, cosiddetta "a figure pompeiane", che riscosse molto successo, anche come *souvenir de voyage* per i numerosi viaggiatori stranieri che giungevano nel Regno di Napoli attratti dalle scoperte archeologiche dei siti di Pompei ed Ercolano, portati alla luce dagli scavi promossi dal re Ferdinando IV di Borbone.

Luisa Ambrosio

Bibliografia essenziale

A. Caròla Perrotti (a cura di), *Le porcellane dei Borbone di Napoli. Capodimonte e Real Fabbrica ferdinanda (1743-1806)*, catalogo della mostra, Napoli 1986, p. 421, cat. 345; N. Spinosa (a cura di), *El arte de la Corte de Nàpoles en el siglo XVIII*, catalogo della mostra, Madrid 1990; L. Ambrosio, *Un mondo in tazza*, Napoli 2003; L. Ambrosio, N. Spinosa, P. Giusti (a cura di), *Sovrane fragilità. Le Fabbriche Reali di Capodimonte e di Napoli*, catalogo della mostra, Milano 2007; M. Osanna, A. Viliani (a cura di), *Pompei@Madre. Materia Archeologica*, catalogo della mostra, Milano 2017.



Ercole e l'idra di Lerna ed Ercole in lotta con il leone di Nemea (?)

1660-1680 circa
Scagliola policroma, 121 x 64 cm
Fontanellato (Parma), Rocca
Sanvitale
Presente in mostra in immagine
virtuale

I due piani di tavolo gemelli in scagliola policroma, collocati rispettivamente al primo piano – sala del biliardo – e al piano terreno – sala delle Donne equilibriste – della Rocca Sanvitale a Fontanellato (Parma), riprendono gli schemi decorativi divulgati dagli scagliolisti carpigiani del XVII secolo. Il grande riquadro interno è suddiviso in tre parti: le due laterali di schietto stile naturalistico, con frutti e uccelli, e quella centrale di carattere narrativo, in monocromia fortemente espressiva. Sono narrati due episodi mitologici tratti dalle dodici fatiche di Ercole: Ercole che uccide l'idra di Lerna con la clava e la lotta, forse, con il leone di Nemea, ma il testo è molto abraso e di difficile lettura. La cornice esterna è un esempio di imitazione perfetta del commesso marmoreo fiorentino,



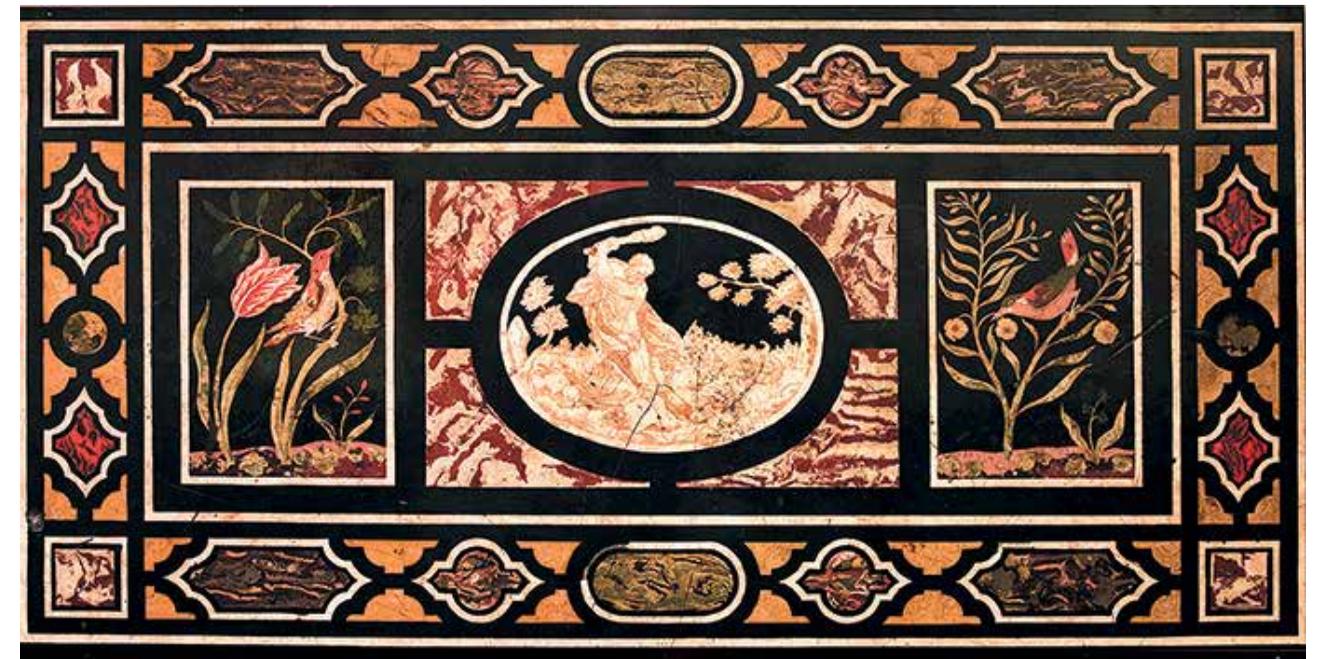
l'arte dell'intarsio delle pietre dure, dove i vari tipi di marmo sono resi in piccole cornici bianche e nere in un esemplare equilibrio geometrico. La tecnica antica della scagliola policroma con i suoi principali esecutori è descritta in testi del 1700 (G. Tiraboschi, *Biblioteca modenese o notizie della vita e delle opere degli scrittori nati negli Stati del Serenissimo Signor Duca di Modena raccolte e ordinate dal Cavalier Ab. Girolamo Tiraboschi*, Tomo VI, Parte prima in Modena, 1786). Si applica soprattutto ad ancone, paliotti e altri manufatti, come piani di tavoli, targhe murali, quadretti devozionali, stipi, apparentemente marmorei. I manufatti qui considerati sono tipici della scuola emiliana della scagliola, che ha a Carpi (Modena) il maggior centro di elaborazione, progettazione e produzione nei secoli XVII e XVIII. È a Carpi infatti che si concentrano il maggior numero di botteghe e, tra gli scagliolisti, si riconoscono artigiani "stanziali" e artigiani itineranti che raggiungono Ferrara, la Romagna, Piacenza e Parma per

spingersi anche in Lombardia e Liguria. I due piani di tavolo, non firmati, sono unanimemente attribuiti a Giovanni Leone (1639-1700 inizi?) di Carpi, membro di una numerosa famiglia di scagliolisti – due fratelli e il padre – che operarono tra l'altro in Lombardia, a Parma e a Genova con paliotti d'altare e manufatti vari firmati insieme. Un piano di tavolo, datato e firmato solo da Giovanni, del 1661, è a Parigi (collezione privata). Anche i manufatti di Fontanellato possono, a nostro parere, essere datati tra il 1660 e il 1680, periodo nel quale il conte Alessandro III Sanvitale (1645-1727) governava il piccolo feudo e procedeva a importanti interventi di rinnovamento e arredo di sale nella Rocca. In quegli stessi anni inoltre, a poca distanza dalla Rocca, era in costruzione il Santuario della Beata Vergine, dove lavorò un altro e importante scagliolista della scuola di Carpi in ben otto paliotti d'altare datati e firmati: "Marcus Mazelius fecit 1701", Marco Mazelli (1640-1713).
Mario Calidoni



Bibliografia essenziale
A. Colombi Ferretti, *I paliotti in scagliola*, in *Cultura popolare nell'Emilia Romagna. Vita di Borgo e artigianato*, vol. IV, Bologna 1980, pp. 220-224;
G. Manni, *I Maestri della scagliola in Emilia Romagna e Marche*, Modena 1997;
J. Blanchaert, *Il marmo dei poveri: la scagliola dal Seicento al terzo millennio*, in "Art e dossier" n. 267, Firenze 2010, pp. 56-59.

(Testo e immagini per gentile concessione dell'autore:
M. Calidoni, *Meraviglia e illusione, la scagliola policroma a Fontanellato*, Fontanellato [Parma] 2014; Foto di Marco Chiapponi)



Ercole nella modernità



Eracle-Ercole è il maggiore tra gli eroi dell'antichità classica, figura complessa e affascinante, di una forza e virtù sovrumane connesse alla sua origine divina – suo padre era il sommo dio Zeus-Giove – e insieme dotato di sensibilità umana – sua madre era la bella mortale Alcmene, moglie di Anfitrione –, come rivela la sua grande vulnerabilità nei confronti dell'amore.

L'eroe semidivino, che solo dopo la morte verrà accolto nell'Olimpo e reso immortale, è ricordato da innumerevoli fonti letterarie e rappresentato da quelle figurate in tutta l'età classica, che ne esalta la forza straordinaria e le gesta incredibili: al qual proposito conviene ricordare le fatiche immani compiute per dodici anni al servizio di Euristeo. Con la sua azione bonificatrice della terra da mostri assassini e malfattori, Ercole è riconosciuto dall'umanità come la personificazione stessa della virtù.

In seguito lo stesso mondo cristiano adottò la figura di questo eroe, nella quale si vuol cogliere il messaggio della promessa di una vita dopo la morte. Così la figura di Ercole nel Medioevo non perse la sua importanza; da allora, sia con significato cristiano nel contesto ecclesiastico, e sempre più con un rinnovato significato umanistico, l'iconografia dell'eroe si diffuse rapidamente in età moderna e si sviluppò con sorprendente entusiasmo e varietà.

La cultura fra Rinascimento e Barocco, con i suoi sogni di città ideali e le sue passioni per i miti dell'antichità, con i suoi sussulti religiosi e i suoi desideri irenici, con le sue ricerche di immagini e di funzioni simboliche, affida alla figura di Ercole, vigoroso campione della virtù di cui è l'incarnazione stessa, un ruolo sempre più importante nelle decorazioni profane.

A favorire questo sviluppo è il fatto che numerose città riconoscono una propria fondazione erculea e prestigiose dinastie regnanti vogliono nell'eroe il proprio predecessore; pertanto la scelta di rappresentare le storie di Ercole divenne distintiva di un preciso messaggio politico.

Già si possono citare significativi esempi risalenti alla seconda metà del Quattrocento. Mantegna celebrò le virtù del suo committente, il marchese Ludovico Gonzaga, ricorrendo al mito di Ercole: fornì i disegni con le fatiche dell'eroe messi in opera da Samuele da Tradate nella decorazione del castello marchionale di Cavriana e, soprattutto, dipinse a finto bassorilievo lo stesso tema sui pennacchi della volta illusionistica di un ambiente del castello di San Giorgio a Mantova, quello che sarà chiamato la Camera

degli Sposi (1465-1474), studiato fin nei minimi dettagli per esaltare le gesta memorabili del committente.

Antonio del Pollaiuolo realizzò negli anni sessanta del Quattrocento tre tele perdute con le lotte di Ercole con il leone, con Anteo e con l'idra per ornare la sala grande del palazzo dei Medici a Firenze, a testimoniare la fede repubblicana della famiglia più eminente della città. Perfino un principe della chiesa come il cardinale Marco Barbo, lontano parente di papa Paolo II, scelse di decorare una sala della sua residenza a Palazzo Venezia di Roma con un fregio a fresco raffigurante le fatiche di Ercole, dipinto intorno al 1470 da un pittore settentrionale influenzato da Mantegna.

Nell'arte del Cinquecento e del Barocco, la figura di Ercole e le gesta gloriose della sua vita assunsero un ruolo sempre più importante come strumento di propaganda dinastica destinato ad avere una diffusione universale. In particolare la favola di Ercole che "regge il cielo et il mondo" è stata spesso utilizzata come rappresentazione allegorica del gravoso peso del governo. Ma non erano solo le dinastie regnanti a volere, come s'è detto, nell'eroe il proprio antenato; non v'era famiglia di rango nel Sei e Settecento che non affidasse all'esempio di Ercole il ricordo e la rappresentazione allegorica della gloriosa storia del proprio casato. Ercole e le sue imprese divengono così protagonisti nella decorazione pittorica e scultorea delle dimore patrizie di tutta Europa. Peraltro, grazie alle nuove tecniche dell'incisione e della placchetta, che fornirono a partire dal Cinquecento i modelli per una vasta produzione delle diverse arti comprese quelle "congeneri", monete, placchette, gemme, rilievi, sculture, miniature, eccelse pitture, di cui questa mostra raccoglie splendidi esemplari, contribuirono a diffondere enormemente l'iconografia dell'eroe.

Ma non solo: sulla scorta dell'esempio dell'Ercole al bivio, la libera e cosciente decisione etica per la *virtus* che sola rende i sacrifici e le fatiche degni di gloria e fama divenne precetto fondante dell'educazione delle giovani generazioni. Come scrisse nel 1571 Sebastiano Erizzo: "Per la figura di Ercole intesero gli antichi la Idea di tutte le virtù, così dell'animo, come del corpo". E questa immagine positiva di Ercole percorre interi millenni per arrivare fino a noi.

Il mito di Ercole alle pendici del Vesuvio

C'è un tempo sospeso tra le certezze e i dubbi, tra la pace dell'anima e l'inquieto vivere, tra l'oscurità dei vicoli e la luce dell'arte, tra il sole e la notte, tra quello che fu e ciò che non sarà mai, tra la speranza e la disperazione, tra la vita e la morte.

C'è un luogo unico al mondo, un luogo dell'anima, dove il sacro si fonde con il profano, dove tutto è il contrario di tutto, dove il sotterraneo si confonde con le tinte forti dei colori della luce e non solo metaforicamente. Questo tempo sospeso e questo luogo dell'anima hanno un solo nome: Napoli!

Migliaia e migliaia di anni fa l'area compresa fra Caserta, Ischia, Capri, e oltre la penisola sorrentina, doveva offrire uno spettacolo unico e affascinante. Innumerevoli vulcani e crateri zampillavano fuoco, lapilli e lava e concorrevano a formare uno dei luoghi più belli e suggestivi del mondo¹. Un immenso cratere che alternava il rosso fuoco delle deflagrazioni vulcaniche al giallo intenso delle esalazioni solfuree, al nero delle esplosioni dei lapilli, al rosso sangue del magma incandescente. L'azzurro cobalto del cielo ancora non si specchiava in quello che sarebbe poi diventato il profondo blu del mare del golfo di Napoli perché un incredibile gioco piroclastico sprigionava gas ed energia ad altissime temperature in un vorticoso turbinio di volute e di spirali roventi sopra un mare di magma fiammeggiante. Roccamonfina, Cuma, Capo Miseno, l'isola di Nisida, il lago d'Averno, Monte Gauro, *Pithecosa* ovvero Ischia con il monte Epomeo, gli Astroni nella conca di Agnano, la Solfatara, Soccavo, Pianura e Fuorigrotta erano tutti crateri vulcanici attivi all'interno di un'unica caldera con al centro *Puteoli*, Pozzuoli, che emetteva l'intensità delle viscere della terra. In una danza spettrale e luminosa la notte era solcata da piroette e comete incandescenti che nella loro traiettoria iperbolica prima si specchiavano nella distesa d'acqua marina e poi vi si tuffano creando enormi spruzzi fluorescenti. E il sole, dov'era il sole poi tanto decantato da villanelle e poesie? Da dove sorgeva quello che sarebbe diventato il simbolo passionale e attraente di questa terra? E in quali tramonti dalle sfumature tufacee s'immergeva? Il sole non c'era, ancora non era il protagonista di questo scorcio unico di paradiso, ancora non riusciva a baciare lembi di terra fertile per dare vita a frutti meravigliosi e saporiti, perché una fitta coltre di fumi, di cenere e di lapilli non

lo lasciava penetrare e sorridere. Campi Flegrei, campi dall'oscuro ardore (dal greco antico *phlegraios*) dove popolazioni primitive, Fenici, Micenei e Greci videro orli di cielo azzurro squarciati da alte lingue di fuoco e da terribili esplosioni sotterranee. I Campi ardenti, teatro e testimoni della lotta sovrumana tra gli dei e i Giganti. Esseri mostruosi, figli di Gea, la Terra, che li scatenò contro le divinità perché infuriata per la sorte toccata ai Titani. Tentarono di riconquistare in tutti i modi l'Olimpo da cui erano stati cacciati, ma Zeus scagliò contro di loro lampi e tuoni e fece tremare la terra arsa dal sole che calpestavano. Squarci, conche, anfratti testimoniano l'aspra ed eterna battaglia per il potere, per il paradiso dell'immortalità divina. Zeus li sconfisse, e li condannò a essere prigionieri delle ombre oscure del sottosuolo. Imprigionati, non morti, condannati a un'eternità demoniaca se è vero, come è vero, che Virgilio indicò in un cratere spento diventato il lago d'Averno la porta degli inferi, se Tifeo della stirpe titanica, il mostro dagli occhi di bragia sulle cento teste che vomitano fuoco precipitato dal dio vendicativo nelle profonde viscere del sottosuolo, quando inarca le sue spalle ricurve e ingobbite fa ancora oggi abbassare o alzare la terra².

E se il Gigante tenta di liberarsi, e di uscire dalle segrete nascoste, la terra esplode come avvenne nella notte del 29 settembre del 1538, quando un'improvvisa eruzione fece sorgere dall'oggi al domani il Monte Nuovo, radendo al suolo il villaggio medievale di Tripergole. Prigioniero, ma non domo, se oggi tutta quest'area sussulta ancora ed è considerata, da chi non crede nel fantastico e nella mitologia, un super-vulcano con ben ventinove crateri visibili, dalle potenzialità distruttive inimmaginabili, capaci di cambiare il clima e la natura di tutta l'Europa e del globo. Una scrittrice francese di origini svizzere, Anne-Louise Germaine Necker, baronessa di Staël-Holstein, meglio nota con il nome di Madame de Staël, scrisse che i Campi Flegrei erano "la regione dell'universo ove i vulcani, la storia, la poesia hanno lasciato più tracce"³. E aveva ragione!

Se i Campi Flegrei hanno determinato non solo la formazione geografica, ma mitologica, culturale e sociale di questa terra, ciò che ha veramente legato a doppio filo la storia di Napoli e quella dei suoi dintorni è il Vesuvio. Terra di magma, di energia, di misteri e di miti, conquistata e colonizzata dai Greci, col suo vulcano distruttivo in qualche modo le-

gato alla figura del più grande eroe della mitologia greca: Ercole. E non poteva essere altrimenti⁴. Non è un caso che il Vesuvio nell'antichità si riteneva fosse un vulcano dedicato proprio al figlio di Zeus. Un'antica e affascinante leggenda che ha per protagonista sempre il personaggio mitologico di Ercole vuole che l'eroe, di ritorno da una delle sue fatiche, la cattura dei buoi di Gerione, staccasse una cima del Monte Faito, la montagna che sovrasta Stabia, e la gettasse in mare dando così origine alla celebre *Petra Herculis*, lo scoglio di Rovigliano, un piccolo isolotto naturale del golfo di Napoli, situato a circa cinquecento metri dalla foce del fiume Sarno, al confine tra Castellammare di Stabia e Torre Annunziata. Si suppone inoltre che su di esso, durante l'epoca romana, sorgesse un tempio dedicato proprio a Ercole, di cui rimarrebbe ancora oggi una traccia nel residuo di *opus reticolatum* sulla parete sud della torre. La leggenda vuole poi che Ercole fondasse, sempre alle pendici del Vesuvio, una città, *Herculanum*, Ercolano – la città di Ercole appunto – e che poi prima di ripartire verso nuove imprese si riposasse poco distante in un luogo bellissimo, sito tra la montagna, le colline e il mare, *Stabiae*, il cui toponimo potrebbe derivare dal verbo greco ἵστημι (*istemi*), che vuol dire sostare, fermarsi. Città che lo stesso vulcano, ingelosito dalla fama e dall'adorazione degli uomini per il semidio, distrusse con la sua forza terrificante. Culto dedicato a Ercole che tra mito e leggenda si diffuse in Campania testimoniato dalla presenza di molti templi.

Come a Cimitile, nel nolano, che ospitò, anticamente, un tempio di Ercole, secondo alcuni identificabile probabilmente nell'oggetto del trattato fra la stessa Nola e Avella, riportato nel *Cippus Abellanus*, il più importante documento della lingua osca e sannita, e che riguarda l'accordo stipulato tra le due città in merito a un santuario di Ercole costruito in territorio comune. A Napoli, invece, di fronte all'antichissima chiesa di Sant'Agrippino, è possibile scorgere quel che rimane di un antico edificio risalente a più di duemila anni fa, il "tempio di Ercole", famoso nell'antichità per l'imponenza delle sue strutture, tanto da essere ricordato come il tempio delle quaranta colonne. L'edificio dava il nome a tutta l'area limitrofa, denominata "Herculanensis", appunto, e nella quale erano presenti anche l'ippodromo, lo stadio, le terme, il ginnasio e il gineceo. E sempre a Napoli è esposta la spettacolare statua dell'*Ercole Farnese*, uno



de pezzi più pregiati della parte scultorea della collezione farnesiana, che Carlo Borbone Farnese e il figlio Ferdinando portarono interamente a Napoli nel Settecento⁵. L'Ercole fu trasportato all'ombra del Vesuvio nel 1787 per volontà di Ferdinando IV e destinato alla Reggia di Capodimonte, realizzata proprio per ospitare tutta la collezione Farnese. Oggi è esposto al Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

In un mondo così complesso, difficile da comprendere, in cui sacro e profano si confondono e si fondono quotidianamente, in cui il confine tra la vita e la morte è molto labile, in un territorio flagellato, intimorito, ma rinvigorito dall'energia vitale del magma, in questa condensa di emozioni, di tumulti dell'animo, di eterna precarietà che ha prodotto eccessi spesso negativi, emerge su tutto anche un'inconsueta genialità, capace di forgiare una costante ciclica formazione di grandi menti, artisti, musicisti, pittori, scultori, intagliatori, ricamatori che hanno lasciato all'umanità capolavori e idee d'inestimabile valore. Come nel prodigio dello scioglimento del sangue di San Gennaro, solidificarsi e poi sciogliersi e solidificarsi di nuovo; morire e rinascere⁶.

Senza sciorinare l'innumerabile elenco di donne, di uomini, di menti partenopee che hanno eccelso in tutti campi credo sia opportuno focalizzare l'attenzione su di una famiglia di illuminati come quella dei Filangieri. Il giurista Gaetano Filangieri senior (1753-1788) è stato l'autore della *Scienza della legislazione*, un'opera di valore mondiale in materia di teoria giurisprudenziale e di filosofia del diritto da cui ha tratto ispirazione Benjamin Franklin per la realizzazione della costituzione americana. Nel testo il Filangieri espone gli ideali della grande cultura napoletana, frutto anche della rielaborazione dei concetti di Giambattista Vico. Suo nipote, il principe Gaetano Filangieri junior (1824-1892), uomo illuminato e visionario, convinto sostenitore della funzione sociale dell'arte e della cultura, impiegò gran parte della sua vita viaggiando in Europa, entrando in contatto con le più moderne esperienze del collezionismo e delle realizzazioni museali d'arte industriale, alla ricerca di splendidi e rari oggetti artistici⁷. Il principe profuse tutto il suo impegno nella realizzazione dell'ambizioso programma di esportare a Napoli il modello europeo del Museo artistico industriale; in pieno periodo di risanamento⁸, con lo sventramento di Napoli e la costruzione di nuove arterie, tra le quali via

Duomo, pur di non perdere la memoria rinascimentale di Palazzo Como decise di spostare l'edificio venti metri più indietro, allineandolo alla nuova strada. Si fece quindi carico dei complessi lavori di riadattamento del palazzo rinascimentale, promuovendo anche la ristrutturazione degli interni con l'ausilio degli allievi dell'Istituto d'arte di Napoli e vi sistemò la sua collezione, perché diventasse modello per le eccellenze partenopee artigianali, promuovendone la conversione industriale.

Oggi il museo con la sua particolare vicenda rappresenta uno strumento straordinario per comprendere un importante momento della storia della città. La raccolta include sculture, splendidi oggetti d'arte applicata (maioliche e porcellane, abiti, tessuti, medaglie, armi ed armature) e una ricca pinacoteca, con dipinti che spaziano dal XVI al XVIII secolo e offrono un'ampia visione del panorama artistico napoletano, una preziosa biblioteca e tre fondi librari donati nel corso dell'ultimo cinquantennio. Infine un patrimonio unico al mondo: 3280 monete d'epoca, dalla dominazione bizantina a quelle coniate dalla zecca di Napoli, chiusa nel 1866, pochi anni dopo l'unità d'Italia, dono di Luisa Mastroianni, vedova del medico Giovanni Bovi.

Tra le sue opere il museo ospita le sculture di Lorenzo Vaccaro (1682-1685), *Ercole e l'idra di Lerna*⁹ ed *Ercole e il leone di Nemea* (cat. VI.1-2), (le porcellane) *Ercole in riposo*, opera della manifattura Buen Retiro (1770, cat. V.1) ed *Ercole e il leone di Nemea*, opera della manifattura Carlo Ginori di Doccia (1760, cat. V.2), e inoltre il *Trionfo di Galatea* dipinto da Luca Giordano (1675-1677, p. 98); capolavori che andranno ad arricchire la mostra dedicata al mito di Ercole e che sopravvivono al tempo grazie al pensiero di un visionario/illuminato nato sotto le pendici del Vesuvio.

¹ P. Jorio, *Il Vesuvio tra storia e arte*, Napoli 1996.

² P. Jorio, F. Recanatesi (a cura di), *Le dieci meraviglie del Tesoro di San Gennaro*, Roma 2010.

³ Madame de Staël, *Corinne ou l'Italie*, Paris 1807.

⁴ V. Berard, *L'Odyssée d'Homère: étude et analyse*, Paris 1931.

⁵ F. Barocelli, *Ercole e i Farnese*, Milano 1993.

⁶ E. Mircea, *Il mito dell'eterno ritorno*, Torino 1966.

⁷ U. Bile, *Gaetano Filangieri e il suo museo*, in corso di stampa.

⁸ V. Florio, *Memorie storiche ossiano Annali Napoletani dal 1759 in avanti*, in "Archivio storico per le province napoletane", Napoli 1905.

⁹ G. Borrelli, *Il Presepe napoletano*, Roma 1970.

1682-1695 circa
Lorenzo Vaccaro (Napoli
1655 - Torre del Greco 1706)
Terracotta dorata, altezza 90 cm
Napoli, Museo Civico Gaetano
Filangieri principe di Satriano,
invv. 2778 e 2780

I due pregevoli manufatti – bozzetti
o studi preparatoti – sono stati
correttamente attribuiti a Lorenzo
Vaccaro solo negli anni settanta
del Novecento e testimoniano, in
area napoletana, il passaggio dal
gusto tardo barocco al preziosismo
decorativo protorococò. La cangiante
doratura – in passato celata da una
patina bronzata di probabile origine
ottocentesca – determina forti accenti
chiaroscurali ascrivibili, per intensità
pittorica, all'impronta solimenesca.
Recentemente si è ipotizzato che
i due modelli possano rientrare tra
le importanti committenze artistiche
del viceré spagnolo Don Gaspar de
Haro, presente a Napoli dal 1682 al
1687; rinomato e fine collezionista,
il marchese Del Carpio già come
ambasciatore presso la Santa Sede
(dal 1677) aveva riunito presso la sua
corte un folto numero di artisti che
in parte lo seguirono a Napoli dove



parallelamente patrocinò gli artisti
locali, tra cui lo stesso Vaccaro. Inoltre
si è avanzata l'ipotesi che il giovane
sbarbato intento a strozzare il leone,
sulla scorta dell'inventario redatto nel
1745 alla morte di Domenico Antonio
Vaccaro (figlio di Lorenzo), non sia
Ercole ma bensì Sansone, rileggendo
quindi le due sculture come possibili
allegorie del potere politico e religioso.
In questa sede si ritiene tuttavia
di dover prendere con cautela
le notizie inventariali per quanto
riguarda le descrizioni delle opere e
l'identificazione dei soggetti e piuttosto
leggere in sequenza cronologica le
prime due imprese mitiche compiute
dall'eroe: secondo la versione più
largamente diffusa, Ercole affronta le
dodici fatiche in altrettanti dodici anni,
principiando quello che più volte è
stato interpretato come un percorso
iniziatico che lo porterà alla redenzione
olimpica dall'uccisione del leone
di Nemea (ancora giovane e imberbe)
e in seconda battuta l'idra di Lerna
(già barbuto e con la *leontè*); inoltre
è da notare che secondo l'iconografia
classica, Sansone è il più delle volte
rappresentato con una corta tunica
e non seminudo come in questo caso.
Luca Manzo



VI.3 | Ercole fanciullo con il serpente (da un originale di Ercole Ferrara)

Scultore romano della seconda metà del XVII secolo
Marmo statuario, altezza 60 cm
Roma, Fondazione Dino ed Ernesta Santarelli, inv. 357

Questa scultura è una copia di un'opera di Ercole Ferrara che l'artista deve aver scolpito poco prima della sua morte. Subito dopo la creazione dell'originale, all'interno della bottega del Ferrara prese forma questa figura, lavoro di un apprendista.

Ercole, eroe greco per eccellenza e simbolo della forza sovranaturale, è senza dubbio la figura mitologica più rappresentata dall'antichità all'età moderna. Tema di questa scultura non è una delle sue fatiche, bensì un episodio tratto dall'infanzia del personaggio e cioè quando, all'età di otto mesi, Ercole si trovò a lottare contro due serpenti velenosi che Era, moglie gelosa di Zeus, gli aveva messo nella culla per ucciderlo, in quanto il bambino era frutto dell'unione di Zeus con Alcmena.

Con forte determinazione, quasi volesse annunciare le gesta eroiche che avrebbe compiuto nel suo futuro, Ercole uccide i due serpenti a mani nude. Il gruppo scultoreo riproduce il piccolo Ercole seduto nella culla, mentre esprime tutta la sua forza nella lotta con i rettili. Nell'espressione del bambino si leggono sia il vigore sia la certezza della vittoria. L'andamento dinamico e la postura sono in evidente contrapposizione con la sua tenera età.

Laurent Gorgerat

Bibliografia essenziale

L. Bartoni, in A. De Marchi (a cura di), *Sculture dalle collezioni Santarelli e Zeri*, Milano 2012, p. 69, 135, n. I.34.

(Testo per gentile concessione dell'autore. Traduzione della scheda in tedesco comparsa in *Roma eterna. 2000 Jahre Skulptur aus den Sammlungen Santarelli und Zeri*, Milano 2014, scheda VI.27, pp. 104-105)



VI.4-5 | Ercole saetta i figli

1799

Antonio Canova

Olio su tela incollata su tavola,
42 × 66 cm

Bassano del Grappa, Musei Civici
di Bassano del Grappa, inv. 283

Donato ai Musei Civici di Bassano del Grappa nel 1851 da monsignor Giambattista Sartori Canova, fratellastro dello scultore e suo erede universale. Il dipinto, un olio su tela, trae il suo soggetto da una tragedia di Euripide e da un'ode di Pindaro e rappresenta Ercole che uccide i propri figli, avendoli scambiati per quelli di Euristeo. L'opera, realizzata nel 1799 a Possagno, dove l'artista si era rifugiato abbandonando Roma occupata dall'esercito francese, rimase parzialmente incompiuta a causa del ritorno di Canova nella capitale nel novembre dello stesso anno.

Il tema viene ripreso nel bassorilievo in gesso conservato a Possagno e realizzato a Roma da Canova nel 1803-1804.

Possiamo considerare quest'opera come una proiezione sul piano artistico del profondo turbamento suscitato in Canova dagli sconvolgimenti storici del periodo. Ercole, la violenza, il terrore e la morte trionfano nel dipinto, in cui i fantasmi dell'inconscio affiorano in un'evidente tensione formale.

Giuseppe Pavanello e Mario Guderzo

1798-1799

Antonio Canova

Matita su carta, 11 × 21 cm

Bassano del Grappa, Musei Civici
di Bassano del Grappa, Gabinetto
disegni e stampe, inv. EC 49.1248

Ritenuto dal Ragghianti (1957) opera giovanile, databile non oltre il 1782, il foglio si collega iconograficamente e stilisticamente al dipinto a olio di Bassano e al bozzetto del Museo Correr del medesimo soggetto, databili entrambi al soggiorno veneto del 1799. Qui la genesi della composizione, modellata con scrupolo filologico sulle fonti letterarie, rivela una tensione drammatica che verrà in parte attenuata, nel più tardo bassorilievo dello stesso soggetto della Gipsoteca di Possagno, da una composizione fluida.

Giorgio Marini



1754-1756 circa
 Pompeo Girolamo Batoni
 (Lucca, 1708 - Roma, 1787)
 Olio su tela, 74 x 94 cm
 Torino, Musei Reali di Torino,
 Galleria Sabauda, inv. 460

Nel 1754 la Repubblica di Lucca commissiona a Pompeo Batoni quattro dipinti da offrire in dono a Luigi Gerolamo Malabaila, conte di Canale e ambasciatore sabaudo a Vienna, in segno di gratitudine per il suo impegno nella risoluzione di una controversia con il Granducato di Toscana. Le opere, grazie all'intermediazione del conte e cavaliere Alessandro Petroni, giungono in Austria tre anni più tardi, nel 1757. Due di queste, identificate con la tela in questione e con il suo pendant raffigurante *Enea che fugge da Troia*, anch'esso conservato in Galleria Sabauda (inv. 150), vengono donate nel 1773 a Vittorio Amedeo III di Savoia dallo stesso Malabaila, come si apprende dalla corrispondenza tra quest'ultimo e il ministro del re di Sardegna Carron di San Tommaso. Una parte della critica ha recentemente messo in dubbio l'autografia dei dipinti torinesi, rilevandone difformità qualitative e giudicandoli copie realizzate nello studio di Batoni dagli esemplari originali ad oggi non rintracciati. A favore di un'esecuzione autografa è stato, invece, sottolineato come un fondato giudizio critico sulle opere debba necessariamente tenere conto della loro storia conservativa nonché dell'organizzazione e delle

note modalità produttive dell'atelier batoniano. Inoltre si è ritenuto poco credibile che un abile diplomatico, ben introdotto alla corte viennese, uomo colto, appassionato di letteratura e di arte, amico intimo di Pietro Metastasio, quale il conte di Canale, abbia potuto accontentarsi di due repliche di bottega, ma il dibattito resta aperto. Il soggetto, tratto dalla favola moraleggiante di Ercole al bivio tra la Virtù e la Voluttà narrata in uno scritto di Prodicus di Ceo e divulgata dai *Memorabilia* di Senofonte, fu più volte replicato dall'artista tra il quinto e il settimo decennio del Settecento e dovette godere di grande successo presso i suoi committenti. L'eroe, la cui figura seminuda si ispira ai modelli della statuaria antica, siede assorto ai piedi di una quercia in un bel giardino alberato con fontana; seduta accanto a lui è la personificazione della Voluttà, dall'elegante acconciatura e dalla posa sensuale, che tiene in mano una maschera e tenta di sedurlo porgendogli una rosa; a sinistra, in piedi, è la Virtù, raffigurata sotto le sembianze di Minerva, che indica al semidio il tempio a pianta centrale dedicato alla Fama sulla cima del monte. Ai piedi dei personaggi principali due putti giocano con la clava e la pelle del leone nemeo. La composizione, dal taglio orizzontale, è ispirata al celebre *Ercole al bivio* di Annibale Carracci per il Camerino Farnese (Napoli, Museo di Capodimonte). L'adesione a un ideale proto-Neoclassico di armonia

e bellezza, legato alla frequentazione della scultura greco-romana e alla predilezione per l'arte di Raffaello e Correggio, appare qui evidente nello studiato rapporto tra le figure e il paesaggio, nei gesti aggraziati dei protagonisti, nella delicatezza degli incarnati, nella raffinatezza dei tessuti e nei preziosi accostamenti cromatici tra il blu intenso e il rosa tenue della veste della Virtù e tra il rosso carminio, il bianco luminoso e il verde vellutato dell'abito e del manto della Voluttà.

Sofia Villano

Bibliografia essenziale

A. Baudi di Vesme, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino*, Torino 1899, pp. 128-129, cat. 471; E. Emmerling, *Pompeo Batoni: sein Leben und Werk*, Darmstadt 1932, p. 125, n. 153; A. Griseri, *Pittura*, in V. Viale (a cura di), *Mostra del Barocco piemontese*, Torino 1963, vol. II, p. 119, n. 403; A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, 4 voll., Torino 1963-1982, vol. I, p. 96; I. Belli Barsali (a cura di), *Mostra di Pompeo Batoni*, Lucca 1967, p. 128, n. 25; F. Mazzini, in *Mostra di Opere d'arte restaurate. Torino Galleria Sabauda. XI Settimana dei Musei Italiani (aprile 1968)*, catalogo della mostra, Torino 1968, p. non numerata; I. Belli Barsali, voce *Batoni, Pompeo Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1970, vol. 7, p. 200; N. Gabrielli, *Galleria Sabauda. Maestri Italiani*, Torino 1971, pp. 68-69, n. 471; G. Fiume, in R. Tardito Amerio (a cura di), *Galleria Sabauda.*



150° anniversario (1832-1982): alcuni interventi di restauro, Torino 1982, p. 115; L. Levi Momigliano, *Per la storia delle collezioni sabaude: due inventari del 1822*, in *Conoscere la Galleria Sabauda. Documenti sulla storia delle sue collezioni*, Torino 1982, p. 106, n. 23 e p. non numerata; G. Romano, in *Conoscere la Galleria Sabauda. Documenti sulla storia delle sue collezioni*, Torino 1982, fig. 47; A.M. Clark e E.P. Bowron, *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*, Oxford 1985, p. 257, n. 173; P. Astrua, *Le scelte programmatiche di Vittorio Amedeo duca di Savoia e re di Sardegna*, in S. Pinto (a cura di), *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, Torino 1987, p. 83; S. Rolfi,

scheda n. V.22, in *Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, catalogo della mostra, Milano 2002, pp. 436-437; M. di Macco e M.B. Failla, *Torino tra Rivoluzione e Impero napoleonico. Le scelte francesi dalle collezioni reali, restauri e nuova legittimazione del patrimonio*, in B. Ciliento e M. Caldera (a cura di), *Napoleone e il Piemonte. Capolavori ritrovati*, catalogo della mostra, Savigliano 2005, pp. 89-90; S. Rolfi Ožvald, scheda n. 13, in L. Barroero e F. Mazzocca (a cura di), *Pompeo Batoni 1708-1787. L'Europa delle Corti e il Grand Tour*, catalogo della mostra, Lucca 2008, p. 218; M.B. Failla, *I dipinti di Batoni per il conte Luigi Gerolamo Malabaila di Canale, ambasciatore sabaudo a Vienna*, in L. Barroero (a cura di),

Intorno a Batoni, Atti del convegno internazionale, Lucca 2009, pp. 75-80; C. Mazzarelli, *Un intermediario tra Lucca e Roma: Pompeo Batoni, la vicenda dei dipinti "Malabaila" e il conte Alessandro Petroni committente romano*, in L. Barroero (a cura di), *Intorno a Batoni*, Atti del convegno internazionale, Roma 3 e 4 marzo 2009, Lucca 2009, pp. 61-73; S. Villano, scheda n. 9.16, in C.E. Spantigati (a cura di), *De van Dyck à Bellotto. Splendeurs à la court de Savoie*, catalogo della mostra, Torino-London-Venezia-New York 2009, pp. 217-218; E.P. Bowron, *Pompeo Batoni. A complete catalogue of his paintings*, 2 voll., New Haven-London 2016, vol. I, pp. 216-217, n. 184.

L'Ercole
di Gregorio
De Ferrari



Le imprese di Ercole di Gregorio De Ferrari

Le quattro tele di Gregorio De Ferrari (Porto Maurizio 1647 - Genova 1726)¹, che raffigurano imprese del mitico eroe Ercole, sono divenute note solo nel 1970 grazie a Piero Torriti che le descrisse tra i capolavori della quadreria di Palazzo Cattaneo Adorno nel volume dedicato ai Palazzi di Strada Nuova a Genova insieme a tre altre imponenti opere dello stesso pittore dedicate a episodi tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio².

In quel momento lo studioso le vide collocate sulle due pareti del “salotto attiguo” al salone affrescato da Lazzaro Tavarone con le *Storie di Antoniotto Adorno e Papa Urbano VI*: le due tele raffiguranti *Ercole e l'idra di Lerna* ed *Ercole e il toro di Creta* a lato di quella con *Perseo e Andromeda*, mentre, sulla parete di fronte, a lato della scena con *Mercurio e Argo*, (da lui letta però come *Ercole e la mandria*), erano il dipinto raffigurante *Ercole e Anteo*, descritto da Torriti come *Ercole e Caco*, ed *Ercole sulla pira*. La terza grande tela di soggetto ovidiano, *Pan e Siringa* (indicata come *Deianira che fugge*) era collocata al centro della volta, a soffitto.

Le sette tele si trovavano dunque nella parte a levante del palazzo costruito da Lazzaro e Giacomo Spinola tra 1583 e 1588, il più tardo dei palazzi di Strada Nuova e l'unico progettato per comprendere due diverse simmetriche dimore la cui distinta presenza è sottolineata già dalla singolarità di due portali gemelli in facciata³.

La dimora di levante, di Lazzaro, passò nel 1612 a Giacomo Saluzzo, quindi nel 1825 ai Conti Scassi e poi nel 1875 a Stefano Cattaneo per poi riunirsi, con gli eredi di questi, con la parte di ponente e divenire proprietà Cattaneo Adorno⁴. Non è stato a oggi possibile individuare a quale delle famiglie che risedettero nel palazzo si debbano la committenza e la collocazione dei sette dipinti di Gregorio, né su base documentaria, né riferendosi alle descrizioni storiche del palazzo: nel 1766 non sono citati da Ratti⁵ che si limita a indicare, nella parte di Filippo Adorno, gli affreschi di Tavarone; non li cita Alizeri⁶ che descrive dettagliatamente la collezione di Agostino Adorno, quindi la dimora di ponente, citando i due Rubens, *Ercole nel giardino delle Esperidi* e *Deianira ascolta la Fama* (oggi alla Galleria Sabauda, Torino) che vi erano confluiti dopo il 1811, provenienti dal palazzo di Pietro Maria Gentile III e certo una presenza a Genova non ignorata da Gregorio, cui può aggiungersi anche quella dell'*Ercole e Onfale*, sempre di Rubens, fino al 1647 nella quadreria di Gian Vincenzo Imperiale e oggi al Louvre⁷.

1. Genova, Galleria Nazionale della Liguria a Palazzo Spinola, Galleria degli Specchi



Le sette tele comunque restano nel palazzo, nell'appartamento di levante, fino al 1993 quando vengono acquisite da un collezionista genovese e poi presentate in vendita da Sotheby's nel giugno 2010: acquistate dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo⁸ sono state prese in carico dalla Galleria Nazionale della Liguria a Palazzo Spinola nel giugno 2012.

Rispetto alle quattro tele dedicate alle imprese di Ercole, ha una storia diversa quella raffigurante *Ercole accolto nell'Olimpo* di cui si è venuti a conoscenza ancora più tardi, nel 1996⁹. Evidentemente separata dalle altre in un momento imprecisato, è ritenuta, condividendo la proposta di Ezia Gavazza¹⁰, l'episodio conclusivo delle imprese narrate nelle quattro tele, considerate le caratteristiche stilistiche e le dimensioni di poco differenti, e quindi si ritiene costituisca con quelle un unico ciclo. Esposta a Palazzo Spinola nel 2014, al momento della prima presentazione delle sette tele acquisite, proprio per offrire la serie completa, è stata poi definitivamente inclusa nel patrimonio del museo nel 2016 grazie alla donazione di cui è stata oggetto da parte di Alexander Mehringer di Monaco di Baviera.

Per ricostruire la storia di questo rilevante nucleo di opere di Gregorio De Ferrari non aiuta neppure la biografia del pittore scritta da Ratti¹¹ nel 1769, in cui non è citato alcun dipinto dedicato all'iconografia di Ercole, che invece è indicato come soggetto di due interventi a fresco, quello nel palazzo di Francesco Maria Balbi (Palazzo Balbi Senarega in via Balbi 4)¹², dove è raffigurato *Ercole incoronato dalla Virtù*, analogamente alla raffigurazione nella tela con *Ercole accolto in Olimpo* qui considerata, e quello realizzato nel 1688 per Emanuele Brignole Sale alla base di un lato della volta nella sala dell'Estate a Palazzo Rosso¹³. Sono questi due cicli il riferimento utile per giungere a una più precisa collocazione cronologica dei cinque dipinti dedicati a Ercole. Nel 1970, nel presentare il gruppo delle sette tele in Palazzo Cattaneo Adorno, Torriti fu indotto, sulla base di una sua non corretta lettura iconografica dei soggetti, a considerarle un unico ciclo e quindi a datarle unitariamente tra il 1715 e 1720. Le riteneva dunque opere dell'età matura dell'artista anche perché giustamente individuava l'intervento di collaborazione del figlio Lorenzo nella tela con *Perseo e Andromeda*, soggetto di cui motivava la presenza tra

le tele dedicate a Ercole richiamando la lontana discendenza di questi da Perseo.

Grazie alla più recente corretta interpretazione dei soggetti¹⁴, si è ora chiarito che le tre grandi tele orizzontali non sono relative a storie di Ercole, ma raffigurano soggetti tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio e quindi non sono considerabili parte di un unico ciclo iconografico dedicato all'eroe. La distinzione fra le tre tele con i soggetti ovidiani e le quattro dedicate a Ercole ha supportato una più attenta lettura stilistica portando a collocare l'esecuzione dei due gruppi, tematicamente differenti, in due diversi momenti cronologici: le storie di Ercole ai primi anni dell'ultimo decennio del Seicento¹⁵, i soggetti dalle *Metamorfosi* a cavallo dei due secoli o nel primo decennio del Settecento¹⁶.

Nel proporre la datazione delle tele dedicate a Ercole agli anni novanta del Seicento, Gavazza ha sottolineato anche gli evidenti rapporti con la scultura genovese del decennio 1780-1790, in particolare con realizzazioni come *l'Ercole* di Palazzo Sauli De Mari, opera di Filippo Parodi, oppure con le movimentate torsioni del *Ratto di Elena* di Pierre Puget (Genova, Museo di Sant'Agostino) ai quali ritiene si debba la scelta di Gregorio di dare una così intensa forza "plastica" alle scene dedicate all'eroe¹⁷. Per una maggiore resa in tal senso, le cinque tele sono caratterizzate da una macrodimensionalità del corpo dell'eroe evidenziata dal suo giganteggiare, fino a occupare integralmente la tela, mentre la costruzione su linee oblique certo suggerisce con efficacia i vorticosi movimenti delle lotte da lui sostenute. Per questo Ratti¹⁸ lo giudica "scomposto" nell'esagerata ricerca di scorci prospettici, seppur uniti alla delicatezza e vaghezza del colorito; caratteristiche particolarmente apprezzate da Alizeri perché "il fanno più ragguardevole quanto più vaste e ardite sono le sue opere"¹⁹. Rispetto alle tele dedicate alle quattro imprese, quella che raffigura *Ercole accolto nell'Olimpo* ha però una complessità compositiva maggiore, volendo sintetizzare in un'unica immagine più momenti della storia, diversi come luogo e come tempi in cui sono accaduti. Certo realizzazioni ardite che, sottolinea Galassi²⁰, come "innovative strutture spaziali proposte dall'artista, vengono interpretate come segno di scorrettezza e scarsa abilità disegnativa". Infatti il biografo Carlo Giuseppe Ratti rileva che "se non fu un esatto disegnatore, ebbe però tanto merito

nell'arte sua, sì per la spiritosa invenzione, sì per la proprietà, e forza del colorito; nonostante, appunto, il “disegno non del tutto perfetto... scomposto e scorretto; soverchiamente abbondante di svolazzanti panni, confuso talora nella composizione e nell'aggruppamento”²¹.

La complessità e alta qualità delle cinque tele induce a ritenere che siano state realizzate per un importante committente²² certo a scopo celebrativo attraverso l'interpretazione del mito di Ercole in chiave allegorica come accade nella volta del salone di Palazzo Balbi Senarega. Ercole è l'eroe dotato di straordinaria forza fisica che viene proposto come immagine del valore morale del celebrato, anche se non è evidente la motivazione della scelta per i soggetti dei dipinti di solo due delle fatiche, la seconda e la settima, insieme ad altre due diverse imprese non narrate nel ciclo delle fatiche dell'eroe, lasciando spazio all'ipotesi che potesse trattarsi di una serie più articolata di cui potrebbero essere gli unici elementi conservati. Certo maggiore chiarezza potrà derivare se, emersi documenti a oggi non ancora rinvenuti, si potrà finalmente dare un nome al committente di questa straordinaria realizzazione di Gregorio e individuarne la collocazione originaria.

¹ F. Lamera, *De Ferrari, Gregorio*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma 1987, p. 33, ad *vocem*.

² P. Torriti, *Tesori di Strada Nuova, La via aurea dei genovesi*, Genova 1970, pp. 184-185.

³ E. Poleggi, I. Croce, *Palazzo Cattaneo Adorno: “perfetto quadrato in due parti diviso”*, pp. 509-517 ed E. Parma, *Le glorie dei Cattaneo nella decorazione pittorica dell'ala di Levante del Palazzo Cattaneo della Volta*, pp. 539-555 in *I Cattaneo Della Volta*, Elena Cattaneo Della Volta e Andrea Lercari (a cura di), Genova 2017.

⁴ E. Poleggi, *Genova, una civiltà di palazzi*, Milano 2002, pp. 114-116; I. Croce, *La Misura della Bellezza. I 42 palazzi dei Rolli*, scheda 15, Genova 2016.

⁵ C.G. Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova...*, Genova 1766, pp. 241-242.

⁶ F. Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova*, Genova 1846-1847, vol. II, pp. 422-437.

⁷ Cfr. D. Jaffè, *Ercole nel giardino delle Esperidi*, scheda n. 99, e *Deianira presta ascolto alla fama*, scheda n. 100, in P. Boccardo (a cura di), *L'età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*, catalogo della mostra, Milano 2004; P. Boccardo, A. Orlando, *Dipinti di Rubens a Genova e per Genova*, Ivi, pp. 23-57.

⁸ Dichiarate di particolare interesse dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo nel 1993, risultano nel 2000 di proprietà della Investimenti d'arte Srl, Milano. Presentate all'asta Sotheby's *Old Master Paintings*, Milano 8 giugno 2010, e risultate invendute vengono quindi acquistate per euro 240.550 le quattro tele dedicate a Ercole e euro 413.450 i tre grandi soggetti ovidiani.

⁹ A. Orlando in E. Testori, M. Voena (a cura di), *Dipinti italiani 1620-1840*, catalogo della mostra, Milano 1996, pp. 58-60, fig. 33; M. Newcome Schleier, *Gregorio De Ferrari*, Torino 1998, pp. 114-115, fig. 90, tav. XXIX; F. Simonetti, *Le Storie di Ercole di Gregorio De Ferrari del Palazzo Cattaneo Adorno di Strada Nuova*, in Id. (a cura di), *I Miti. Le fatiche di Ercole*, catalogo della mostra, Genova 1998, pp. 19-23; C. Cerisola, *Gregorio De Ferrari, Apoteosi*

di Ercole in Gregorio De Ferrari (1647-1726), Giovanni Battista Gaulli il Baciccio (1639-1709): dalla collezione Zerbone, catalogo della mostra, Genova 2000, pp. 40-45.

¹⁰ E. Gavazza, “Un'apoteosi di Ercole” di Gregorio De Ferrari in *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, Roma 1999, vol. III, pp. 1135-1140, fig. 1.

¹¹ C.G. Ratti, *Storia de' pittori scultori et architetti liguri e de' professori che in Genova operarono*, Genova 1769, in M. Newcome Schleier 1998, pp. 207-216.

¹² Ivi, pp. 98, scheda 75 per l'affresco, e scheda D61, p. 167, fig. 75 e p. 100 per il disegno della figura di Ercole (Palazzo Rosso, inv. 2736 come Domenico Piola).

¹³ Ivi, pp. 60-62, scheda 45.

¹⁴ F. Lamera, *Miti, allegorie e tematiche letterarie*, in E. Gavazza, E. Lamera, L. Magnani, *La pittura in Liguria: il secondo Seicento*, Genova 1990, pp. 226-230.

¹⁵ Gavazza 1999, vol. III, pp. 1135-1136.

¹⁶ F. Lamera, *Miti, allegorie e tematiche letterarie*, in Gavazza, Lamera, Magnani 1990 pp. 226-230; Orlando 1996, p. 59.

¹⁷ F. Lamera, *Ercole e Anteo*, scheda 68, in *Pierre Puget (Marsiglia 1620-1694). Un artista francese e la cultura barocca a Genova*, catalogo della mostra, Milano 1995, pp. 256-257.

¹⁸ Ratti 1766.

¹⁹ Alizeri 1846-1847, vol. II, parte I, p. 422.

²⁰ M.C. Galassi, *Nobile artefice “benché non del tutto perfetto”. Aspetti della tecnica di Gregorio De Ferrari nel Transito di santa Scolastica*, in “Studi di storia delle arti, numero in onore di Ezia Gavazza”, Genova 2003, pp. 149-154.

²¹ R. Soprani e C.G. Ratti, *Delle vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti genovesi*, Genova 1768-1769, vol. II, 1769, pp. 109-118.

²² Newcome Schleier 1998, p. 97, scheda 75.

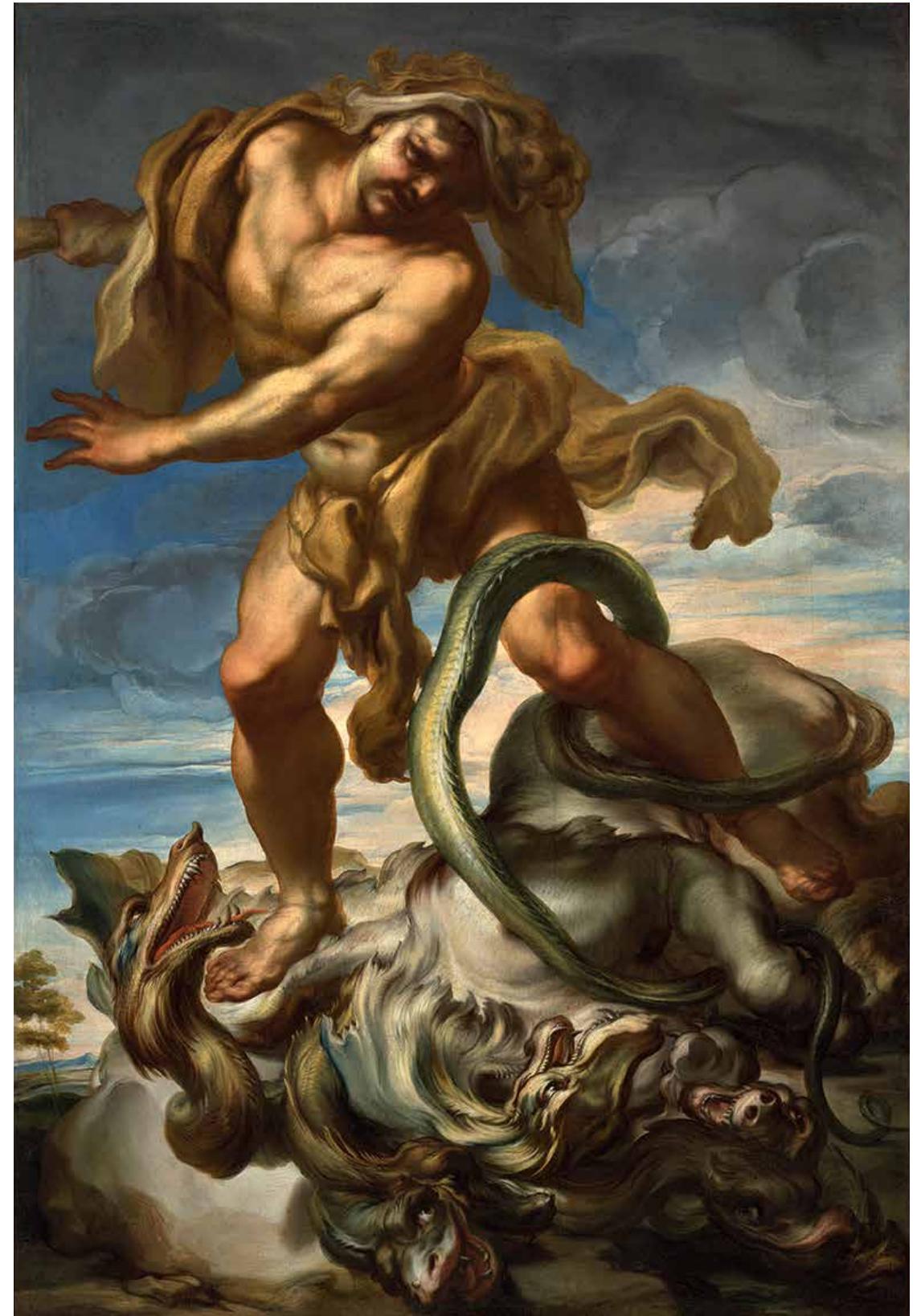
VII.1 | Ercole e l'idra di Lerna

Gregorio De Ferrari (Porto Maurizio 1647 - Genova 1726)
Olio su tela, 218 x 149 cm
Genova, Galleria Nazionale della Liguria a Palazzo Spinola, inv. 76/2012

La tela è dedicata alla seconda fatica affrontata da Ercole, la lotta contro l'idra di Lerna, un mostro a forma di drago con più teste che egli riuscì a uccidere facendosi poi frecce avvelenate con il suo sangue. Gregorio, come in tutte le cinque scene dedicate all'eroe, sceglie un'inquadratura stretta che lascia poco spazio intorno alla figura, potente e massiccia, del corpo di Ercole, colto nel momento in cui sta per sferrare il colpo fatale: il vero soggetto della raffigurazione è l'espressione della potenza fisica dell'eroe per cui non è neppure necessario far vedere l'arma, anche se si intuisce che è la sua clava, ma è sufficiente dare il senso del vigore del braccio e della tensione dei muscoli della gamba che si divincola dalla presa delle spire del mostro.

Nel presentare per la prima volta il quadro nel 1970 Torriti, descrivendolo nella sala di Palazzo Cattaneo Adorno alla destra del *Perseo e Andromeda*, sottolinea come sia “tutto uno sprizzar di lumi ritmati da una fredda gamma di verdi chiarissimi” che addirittura gli pare un “surrealismo alla Salvador Dalí”, ma soprattutto sottolinea nell'opera l'evidente omaggio ai modi di Rubens, anche nel prevalere delle tonalità dorate della scena. Come criticamente sottolinea Ratti nella biografia dell'artista, si può evidenziare “un disegno non del tutto perfetto... scomposto e scorretto; soverchiamente abbondante di svolazzanti panni”, ma certo il sapiente gioco delle ombre e della piena luce sul corpo e quello “svolazzar di panni”, proprio del fare pittorico dell'artista soprattutto negli anni novanta del Seicento, danno con straordinaria efficacia il senso dello sforzo e del movimentato dimenarsi dell'eroe per liberarsi dalla presa del mostro.

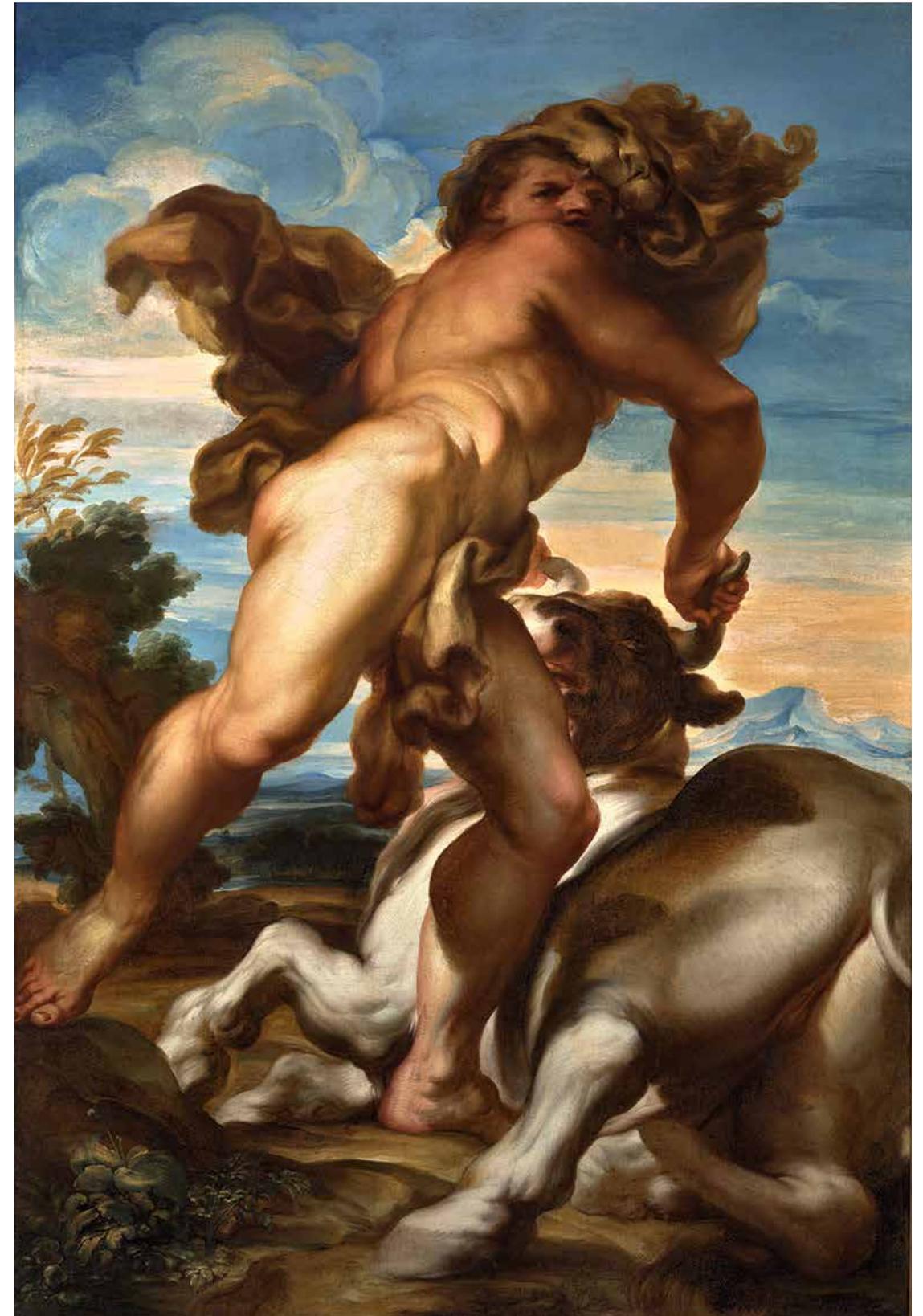
Farida Simonetti



Gregorio De Ferrari (Porto Maurizio 1647 - Genova 1726)
Olio su tela, 218 x 149 cm
Genova, Galleria Nazionale della Liguria a Palazzo Spinola, inv. 77/2012

La settima fatica Ercole consisteva nel catturare lo scatenato toro di Creta che Minosse, invece di sacrificare a Poseidone, aveva aggiunto al proprio bestiame suscitando l'ira del dio che per questo aveva reso il toro pericolosamente furioso. Dell'episodio Gregorio riesce a rendere lo sforzo dell'eroe nella presa del toro per le corna ricorrendo a un sapiente e ardito uso della luce che lascia il volto dell'eroe nell'ombra mentre sottolinea la possente muscolatura di gambe e torso. Come nelle altre tele della serie, Gregorio si spinge a un uso estremo della resa prospettica, qui arretrando il toro rispetto alla gamba in primo piano e riuscendo così a dare la profondità della scena e il senso dello spazio occupato dall'eroe nella sua

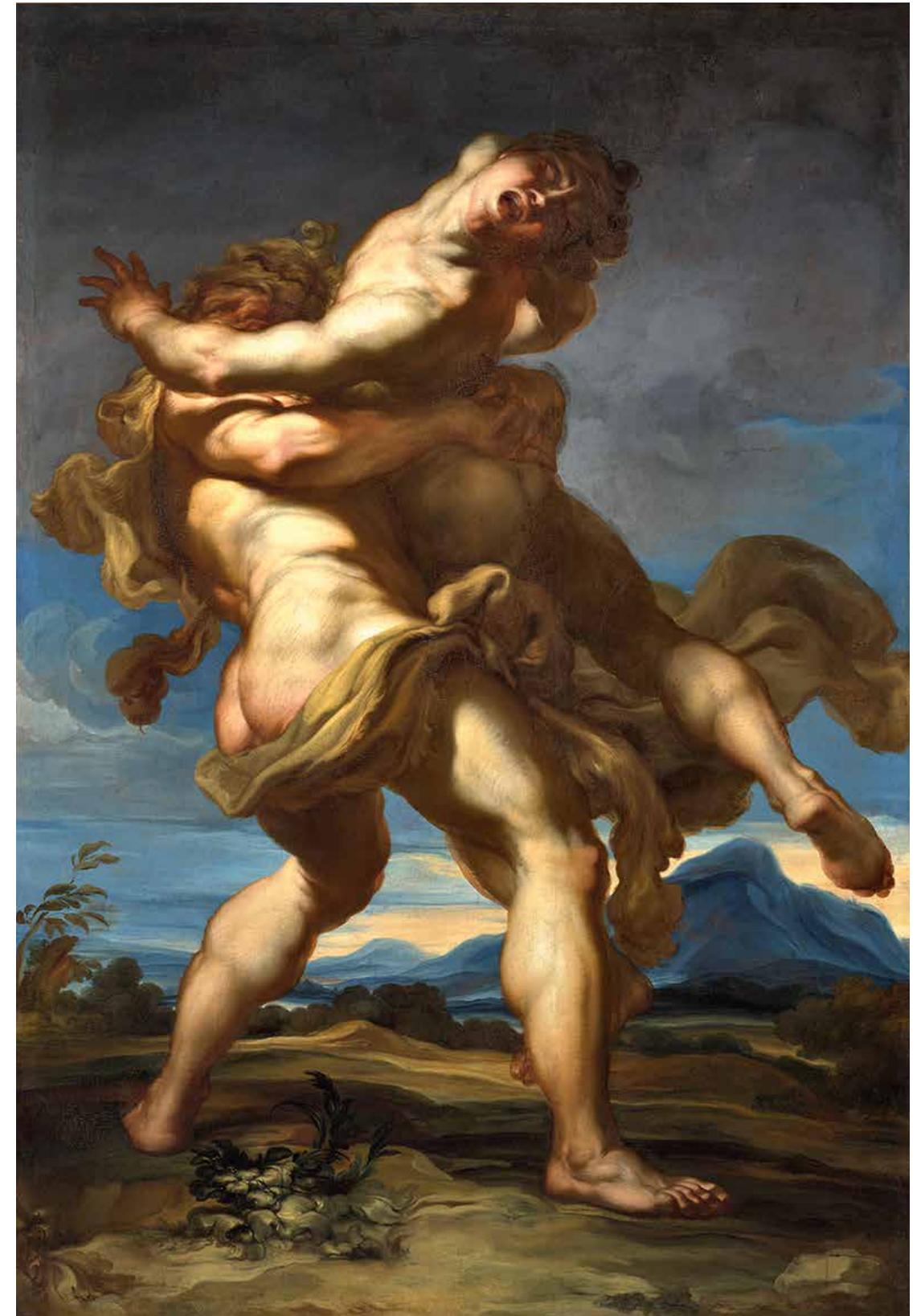
possente torsione lungo la diagonale della tela mentre il librarsi nell'aria della pelle del leone nemeo, da lui precedentemente vinto, rende il senso del vorticoso movimento. La forza plastica che risulta certo gli deriva, come proposto da Gavazza, dall'osservazione delle opere in scultura di artisti come Pierre Puget, ed è particolarmente evidente nei lavori riferibili agli anni novanta, il periodo della sua matura attività. Con un efficace contrasto, mentre contorni precisi e netti formano il corpo, il paesaggio di sfondo è reso da fluide pennellate impressioniste, di una straordinaria gamma di azzurri. Torriti nel 1970, vedendo il dipinto nella sala di Palazzo Cattaneo Adorno, lo descrive a sinistra della grande tela di Gregorio raffigurante *Perseo e Andromeda*, ma a oggi non si è individuata una documentazione precedente che illumini su committente e collocazione originaria della serie di opere dell'autore allora collocate in quella sala.
Farida Simonetti



Gregorio De Ferrari (Porto Maurizio 1647 - Genova 1726)
Olio su tela, 218 x 149 cm
Genova, Galleria Nazionale della Liguria a Palazzo Spinola, inv. 78/2012

Quando nel 1970 Torriti pubblicò per la prima volta la serie dei sette dipinti di Gregorio De Ferrari a Palazzo Cattaneo Adorno interpretò questa tela come *Ercole e Caco*, il mostro sputafuoco che l'eroe affrontò in Italia perché aveva rubato parte della sua mandria di buoi. Come poi correttamente riconosciuto da Lamera, si tratta invece della lotta tra Ercole e Anteo, il gigante figlio di Poseidone e Gaia, che costringeva ogni straniero a combattere con lui fino alla morte. Anteo era reso invincibile dal contatto con la Terra, sua madre, da cui traeva la forza e per questo, per riuscire a vincerlo, Ercole doveva riuscire a staccarlo dal suolo. Gregorio sceglie

proprio il momento dello sforzo che l'eroe compie per sollevarlo mentre Anteo, con una smorfia di dolore nel volto, tenta di divincolarsi per ritoccare il suolo e sfuggire alla morte. La luce sottolinea in contrapposizione il corpo possente di Ercole, reso in una esasperata torsione plastica, e di Anteo che, nello sforzo del movimento, sembra proiettarsi fuori dalla tela. Nel proporre la datazione delle tele dedicate a Ercole agli anni novanta del Seicento, Gavazza ha evidenziato gli evidenti rapporti con la scultura genovese del decennio 1780-1790, in particolare con realizzazioni come *l'Ercole* di Palazzo Sauli De Mari, opera di Filippo Parodi, oppure con le movimentate torsioni del *Ratto di Elena* di Pierre Puget (Genova, Museo di Sant'Agostino) ai quali ritiene si debba la scelta di Gregorio di dare una così intensa forza "plastica" alle scene con le storie di Ercole.
Farida Simonetti

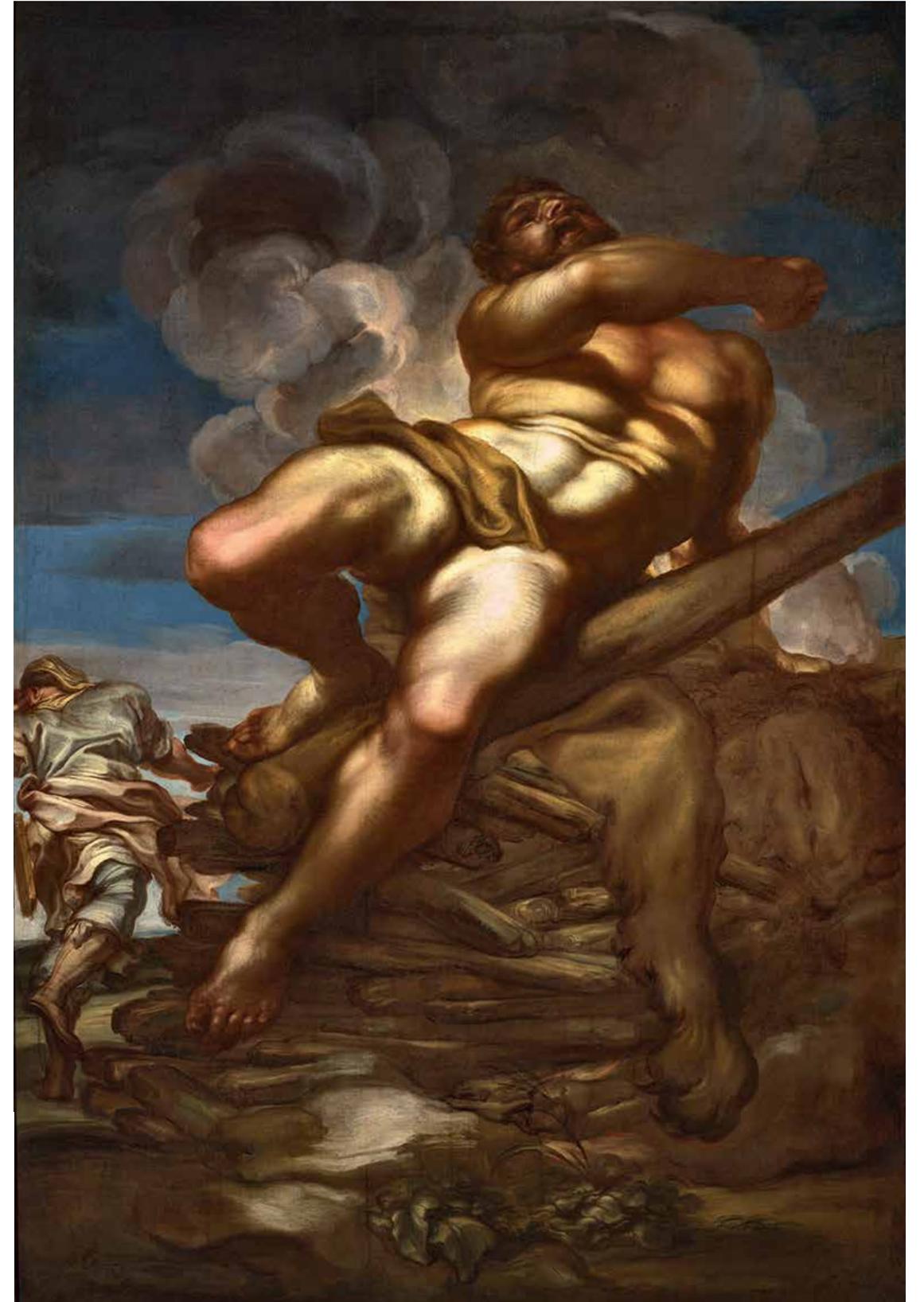


VII.4 | Ercole sulla pira

Gregorio De Ferrari (Porto Maurizio 1647 - Genova 1726)
Olio su tela, 218 x 149
Genova, Galleria Nazionale della Liguria a Palazzo Spinola, inv. 79/2012

Ercole decise di innalzare un rogo sul monte Eta per porre fine allo straziante dolore che gli procurava il mantello, imbevuto del sangue del Centauro Nesso, che Deianira, gelosa di Iole, gli aveva fatto indossare per salvare il loro amore, convinta fosse afrodisiaco. In realtà il veleno dilaniò le carni di Ercole che, per porre fine alla tortura, decise di uccidersi con il fuoco, dal quale però fu salvato dagli dei con una provvidenziale nube che lo avvolse e lo elevò, dopo tante imprese, nell'Olimpo degli immortali. Gregorio raffigura il momento in cui, disteso sul vello del leone nemeo e sulla sua clava, i suoi attributi, Ercole ha dato al fedele Filottete, raffigurato

di spalle mentre si allontana, l'ordine di accendere il fuoco, mentre la nube che salverà l'eroe è già sullo sfondo. Nel 1970, quando Torriti pubblicò per la prima volta la serie dei sette dipinti di Gregorio De Ferrari collocati nel salone dell'appartamento di levante di Palazzo Cattaneo Adorno, la tela si trovava, insieme a *Ercole e Anteo*, ai lati del grande dipinto dello stesso autore con *Mercurio e Argo*. Ritenuti da Torriti un unico ciclo tematico, e per lui uniti anche dalla stessa datazione, i sette dipinti sono poi stati distinti in due differenti nuclei, in base all'individuazione della fonte dei soggetti delle tre tele orizzontali nelle *Metamorfosi* di Ovidio: *Ercole sulla pira*, come le altre tre tele descritte nel salone e dedicate all'eroe, fu realizzato negli anni novanta del Seicento, le tre tele con soggetti ovidiani sono invece concordemente riferite agli anni a cavallo tra Sei e Settecento.
Farida Simonetti



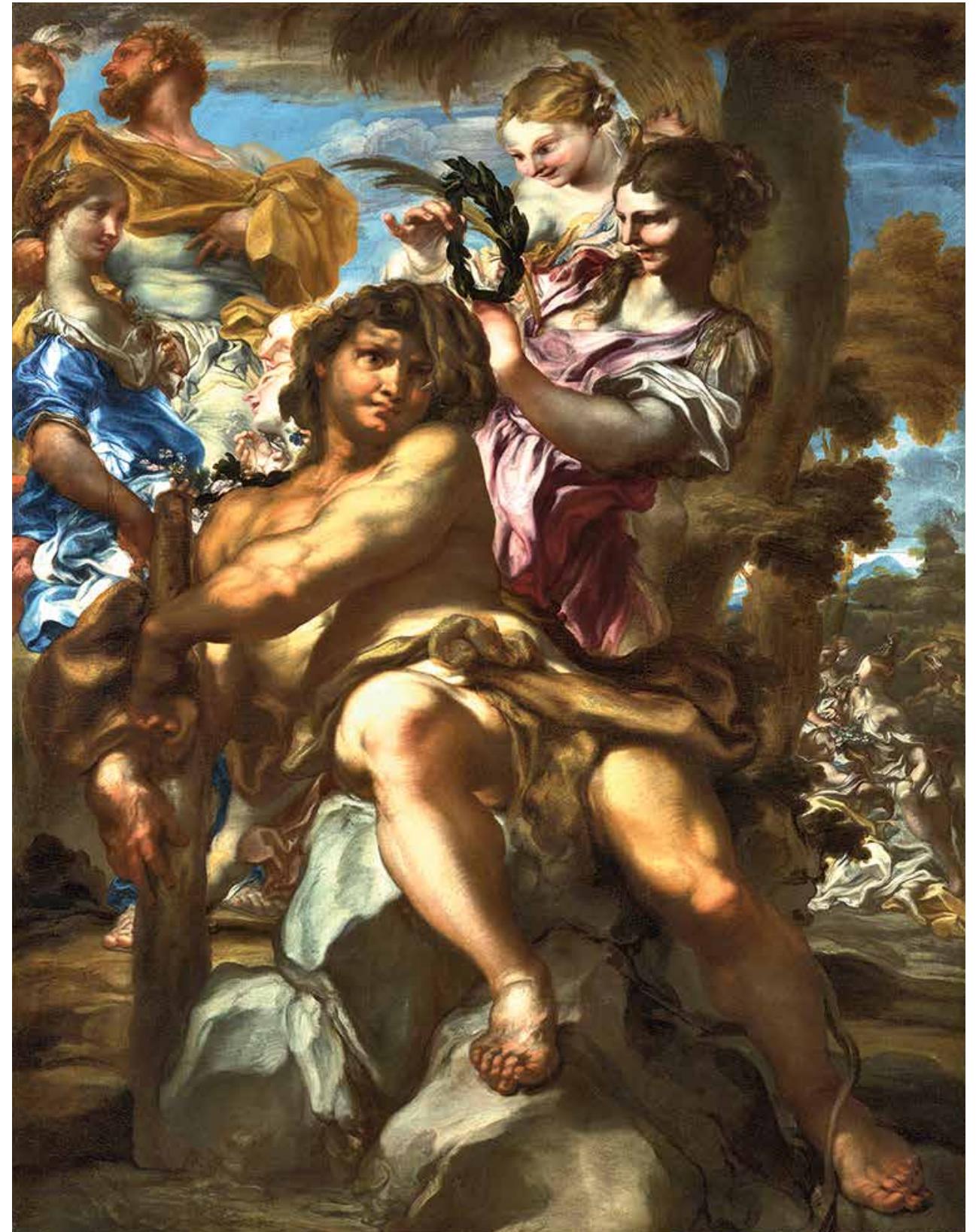
Gregorio De Ferrari (Porto Maurizio 1647 - Genova 1726)
Olio su tela, 189 x 146 cm
Genova, Galleria Nazionale della Liguria a Palazzo Spinola, inv.
GNL 97/2017 (donazione Alexander Mehringer, Monaco di Baviera)

Il dipinto raffigura il momento conclusivo della vicenda narrata dalle quattro tele precedenti quando l'eroe, dopo aver deciso di morire sul rogo per liberarsi dallo strazio delle carni procuratogli dal manto avvelenato dal sangue del Centauro Nesso, viene accolto tra gli dei immortali dell'Olimpo. Rispetto alle tele dedicate alle imprese, qui l'iconografia è più complessa e articolata: Ercole, che ha, su parte del volto e sul grembo, la pelle del leone nemeo e accanto la clava, i suoi segni distintivi, sta per essere incoronato da due fanciulle con alloro e palma, simboli di gloria e immortalità, composizione che Gregorio realizza anche nella volta di una sala di Palazzo Balbi Senarega che è considerata riferimento iconografico e cronologico per questa tela.

A sinistra si intravedono i volti di altre due fanciulle in atto di offrire fiori a Ebe, figlia di Era e Zeus, che nell'occasione viene concessa in sposa all'eroe; in secondo piano, la figura di Giove presenzia alla glorificazione

rivolgendosi, quasi a invitarli a partecipare, verso due personaggi di cui si intravede solo parzialmente il volto e di cui quello che indossa un cappello piumato è stato ipotizzato essere lo stesso Gregorio. Rispetto a questa scena, raffigurata come in atto, le contenute dimensioni delle figure sullo sfondo a destra suggeriscono una lontananza spaziale, ma anche temporale: secondo l'interpretazione di Gavazza, le quattro più vicine sono Deianira, che scopre l'amore di Giove per Iole, e le tre Horae, custodi delle porte del cielo, che intrecciano fiori per celebrare l'ingresso di Ercole; più in lontananza è ricordata la scena di Ercole stesso che fugge straziato dal dolore procuratogli dalla camicia di Nesso. Come nei quattro dipinti dedicati alle imprese, questo, reso noto solo nel 1996 nella collezione Zerbone di Genova, anche se si caratterizza per una più complessa e articolata composizione, resta caratterizzato dalla macrodimensionalità della figura di Ercole, celebrativa del committente, di cui si sono volute esaltare le virtù con le quattro tele dedicate alle fatiche e la gloria con quest'ultima, di poco ridotta rispetto alle misure di quelle; è davvero una lacuna non essere ancora riusciti a individuarne la personalità.

Farida Simonetti



Ercole nei giardini



Ercole in giardino



1. Ercole e Anteo
Firenze, Villa Medici



2. Ercole e il toro di Creta
Reggia di Versailles

Nel mondo occidentale, da secoli, Ercole è presente nei giardini. Ercole tutelava, in forma di statua, numerosi boschi, antri, grotte, rilievi nell'antica Grecia. Pausania¹, nella *Periegesi della Grecia*, cita diverse località in cui il culto di Ercole era praticato in luoghi naturali intensi per espressività naturalistica e per fascino di bellezza. Possiamo quindi pensare che nei luoghi ove l'eroe era più venerato fossero presenti statue rievocative della sue gesta, rappresentando le mitiche fatiche, gli incontri, il riposo, la furia e la follia. Nella Grecia antica diverse località erano considerate vicine a un ingresso nell'Ade: in alcuni di questi luoghi Ercole era venerato in quanto reduce dagli inferi, vincitore della morte.

Anche nell'impero romano, nella trasmissione dei miti e nell'assimilazione da parte di Roma della cultura greca, Ercole è immagine dominante: significativa è la superstite raffigurazione dell'imperatore Commodo² rappresentato come Ercole, oggi ai Musei Capitolini di Roma.

Quando il cristianesimo si diffonde nelle terre dell'impero e la nuova iconografia sacra rielabora le forme religiose già presenti, l'immagine di Ercole, come quella di Giove e di altri dei, viene riciclata, riproposta nella rappresentazione di Cristo³ e più tardi di alcuni santi.

Il Rinascimento italiano, quando l'Umanesimo riscopre le fonti letterarie e filosofiche greche, quando uomini di arte e letteratura scoprono e valorizzano i reperti di architetture e sculture, di cui la penisola era ricca e che sempre hanno mantenuto viva la misura della classicità, riporta in auge la complessità politeistica greca. In quell'onda di rinnovamento gli dei rinacquero: le loro statue, ambitissime se antiche, se nuove quanto più in consonanza con le antiche, popolano palazzi e giardini, questi ultimi veri e propri nuovi spazi della rinnovata esistenza aristocratica e collettiva⁴.

Ercole ritorna, dopo un millennio di apparente assenza, come protagonista di luoghi collettivi e giardini: Ercole con la clava e la pelle del leone di Nemea, Ercole e Anteo, Ercole e Caco, Ercole e Lica, Ercole e l'idra, Ercole e il Minotauro... e ancora: Ercole al servizio di Onfale, Ercole e Deianira, Ercole che uccide i figli, Ercole con la camicia del Centauro Nesso...

Oggi quasi nessuno riconosce l'episodio legato a una rappresentazione rispetto alle altre e neppure si interroga sul significato che in tanti secoli



3. Ercole con il fuso
Vienna, Castello di Schönbrunn

Ercole ha avuto per generazioni di Europei, dal Rinascimento all'Illuminismo settecentesco al Neoclassicismo e al Romanticismo. L'eroe, archetipo complesso dai molteplici significati, è sopravvissuto nei secoli come documentano le riprese contemporanee nel cinema e nei racconti per bambini. Ma oggi Ercole è ridotto e avvilito rispetto alla complessità di significati che si condensavano nella sua immagine mitica: i Greci proiettavano su questo eroe, più umano di ogni altro eroe ma comunque divinizzato e quindi immortale, una straordinaria ricchezza psichica, facendone il simbolo del "paesaggio interiore dell'uomo". La presenza di Ercole nei giardini può fornire una traccia per indagare le esperienze umane e i significati che mille anni di storia hanno stratificato sulla sua figura e concretizzato nell'immaginazione collettiva. "Noi ritorniamo alla Grecia allo scopo di riscoprire gli archetipi della nostra mente e della nostra cultura."⁵

Sulla "vana fuga degli dei"⁶ James Hillmann ha chiarito, nella seconda metà del Novecento, un radicale equivoco: per lo studioso, psicanalista e sociologo, gli dei non sono morti ma più vivi che mai nelle patologie, negli impulsi, nell'immaginario cosciente o profondo di ogni persona: nella ciclica presenza di immagini e miti, se ne riconosce la struttura profonda, legata all'"anima del mondo"⁷.

Hillmann, sulla scia di Jung, cerca nell'immenso patrimonio della mitologia le espressioni di tutte le "possibilità" della persona umana e ricorre a essa per ritrovare la chiave interpretativa delle risorse e delle malattie, del racconto che ognuno fa di sé dentro di sé. I personaggi mitologici, gli dei e gli eroi, i Titani, i Giganti, i vincitori e gli sconfitti, i protagonisti insigni e le figure minori, gli animali, sono vivi nel momento in cui il significato, la contraddizione, la ricerca di senso che li ha plasmati nel racconto del mito coincide con il vissuto profondo di ciascuna singola persona.

Per giungere a questa dimensione vissuta dei miti di Ercole dovremmo perlustrare i davvero infiniti racconti delle sue vicende: "Vorrei anche sapere quale sia propriamente l'Ercole che noi veneriamo dato che, al dire di coloro che hanno esplorato a fondo i misteri della letteratura specializzata, di Ercoli ce ne sarebbero parecchi"⁸.

Quanti sono gli Ercole, si domanda Cicerone, perché una singola persona, non potrebbe, nel corso di una sola vita, aver attraversato

tante avventure e tante vicissitudini come raccontano su di lui i miti⁹. Le vicende avventurose portano Ercole da Tebe, Argo e Tirinto sino alla Tracia, alle terre degli Iperborei nell'estremo Nord conosciuto, in Arabia e in Africa, dove affacciandosi sull'oceano fissa le colonne a lui intitolate come confine del mondo conosciuto. Le "dodici fatiche", che dobbiamo interpretare come un ricco intreccio di antichi racconti orali, scritti poi in diverse versioni e per singoli episodi da poeti e da tragediografi, raccolti solo tardi in un racconto unico da Apollodoro¹⁰, sono un corpus di simboli e significati la cui rivelazione richiederebbe approfonditi studi¹¹.

La mitologia greca è un ampio, corale contenitore in cui confluivano i significati che via via nella collettività giungevano a consapevolezza. Nel mito si proiettano tutte le esperienze umane: il racconto è l'integrazione di molteplici attribuzioni di senso a vicende, accadimenti, episodi, lavori, esperienze, animali, materiali¹². Ma il mito non è la sola conoscenza del mito, è immedesimazione immaginifica nel racconto: sono io che divento quel mito.

Per approfondire quanto di Ercole si conosceva nel XVIII secolo, quando il tema dell'eroe nei giardini era al suo apogeo, faremo riferimento alle narrazioni del *Dizionario Mitologico* dell'abate Declaustre, edito a Venezia nel 1776.

Il pioppo



Ercole raccoglie nei secoli una infinita quantità di attributi, è protagonista di innumerevoli e contraddittorie vicende, esprime diversi atteggiamenti. Un attributo che rimane costante è la forza: Ercole, per antonomasia, è soprattutto forte.

In questo aspetto coincide con le forze della natura, con il vigore degli alberi, con la violenza del vento: tutto questo già ci introduce alle realtà dei boschi e dei giardini.

Probabilmente è questo l'Ercole più arcaico, quello che coincide con un momento iniziale della consapevolezza collettiva greca, che Simone Weil vede come tema portante dell'Iliade, che interpreta come poema della forza¹³.



4. Ercole in riposo
Firenze, Palazzo Pitti



5. Ercole e Anteo
Firenze, Palazzo Pitti

Non seguiremo tuttavia il percorso che dalle rappresentazioni di Ercole nelle statue dei giardini ci condurrebbe, mediante una attenta analisi filologica, a coglierne di volta in volta il senso. Vorremmo capovolgere i termini del problema: non tanto dunque "Ercole in giardino", ma piuttosto quali elementi del giardino, del bosco, della natura ci fanno capire meglio Ercole?

"Affrettatevi, o giovani, (...) cingete di frode le chiome, sollevate con la destra i calici, invocate il dio di tutti, Ercole. Disse e cinse la testa con il pioppo dal duplice colore, sacro a Ercole. (...) Allora i salii cantarono, avvolto il capo di fronde di pioppo, attorno agli altari accesi; da un lato i giovani in coro, dall'altro i vecchi, lodano col canto Ercole e le sue gesta."¹⁴

Il pioppo dal duplice colore è albero sacro a Ercole. Il tema è più volte ripreso nei testi classici: Pausania racconta che "Ercole sacrifica a Zeus e fa bruciare per il dio di Olimpia legna di pioppo bianco"¹⁵; è ben presente anche nella tradizione rinascimentale e successiva, tant'è che nel *Dizionario Mitologico* settecentesco già citato viene detto: "Ercole si trova spesso coronato di foglie di pioppa bianca, perché avendo scoperto quest'albero in Tesprochia nel regno di Aidonea, dove viaggiava, ne trasportò in Grecia, ed affettava dopo, dice Pausania, di portarne delle corone. Quindi è che gli venne consacrata la pioppa bianca: e Vergilio lo chiama l'albero di Ercole"¹⁶.

Il pioppo dell'antica Grecia è albero forte, dal volume compatto, e non dobbiamo lasciarci distrarre dalle immagini dello slanciato *pioppo cipressino*, diffuso dal XVIII secolo per costruire viali alberati. Il nome deriva dal latino *populus*, che riprende il termine greco *pallein*, muoversi, in quanto le foglie, triangolari a forma di cuore, ondeggiavano al minimo soffio di vento. "La sua linfa scorre veloce e con lo stesso vigore può portarci a compiere un viaggio che farà cambiare lo stato d'animo: forte relazione del pioppo con il vento, espressa dalle sue foglie che ondeggiavano incessantemente, facendo lo stesso rumore del mare lontano"¹⁷, così nel testo di Hageneder, che raccoglie tradizioni e saperi popolari dell'Europa centrale.

Del pioppo dunque focalizziamo il carattere di doppiezza delle foglie, su un lato bianche, sull'altro più scure, e la loro mobilità che fa pensare

a facili cambiamenti di stato d'animo. Anche Ercole è doppio: è giusto e difensore del bene, ma anche traditore dei più elementari doveri di ospitalità ed empio; è forte ma, una volta, cedendo nella lotta fuggì presso una schiava tracia e si nascose sotto vesti femminili¹⁸; è virile, ma si veste anche da donna e compie lavori femminili al servizio della regina Onfale; combattente instancabile, ma si abbandona anche al più prostrante riposo. In questa alternanza di opposti Ercole è doppio: su Ercole si proietta la duplicità della natura umana.

È significativo che tradizionalmente uno dei testi greci più famosi nei licei europei, dove si studiava il greco antico, fosse un brano di Senofonte intitolato "Ercole al bivio"¹⁹. Il testo presenta, in forma didascalico moralistica, un episodio della giovinezza dell'eroe in cui gli si presentano due donne, una simbolo del vizio, l'altra della virtù: Ercole sceglierà la virtù, ma è evidente che il racconto coglie il tema della duplicità, degli opposti.

Seguendo il metodo che Marcel Detienne e Jean-Pierre Vernant applicano riguardo alle nascenti forme del pensiero e dell'espressione nell'antica Grecia²⁰, l'idea della duplicità non rimanda all'eterna presenza degli opposti o a un'interpretazione manichea di Bene e Male, ma a una dualità che è dell'eroe, come è di ogni uomo, eroico o meno e che si ritrova nello "stormir di fronde" del pioppo, in cui si leggeva la stessa... Non si tratta ora di teorizzare che il pioppo è sacro a Ercole, bisogna *immergersi* nel mito: contemplare il pioppo, coglierne sensibilmente il fugace cambio di colore e luce di ogni foglia, osservare come questa continua alternanza non sia per nulla drammatica, anzi lieve, rapida e quasi giocosa. Questa è l'instabilità attribuita a Ercole e, se ci immedesimeremo nel pioppo, vedremo Ercole con occhio nuovo, quasi fosse un eroe giocoso e imprevedibile, il più umano degli eroi. Se il mito arcaico associa il pioppo a Ercole, è la sensazione che ci comunica il pioppo a costituire la figura di Ercole.

La trasformazione dell'olivastro in ulivo



Károly Kerényi, nella parte dedicata a Ercole raccolta nelle *Storie Tebane* racconta: "Per quanto riguarda la famosa clava – senza la quale i posteri non sanno immaginarlo – la tradizione vuole che sull'Ellicona egli sradicasse dal suolo un olivo selvatico"²¹.

Nel corso della terza delle "fatiche", la cattura della cerva di Cerinea, che inseguì per un anno in territori lontani e sconosciuti, si narra²² come Ercole portasse a Olimpia dall'Istria, ubicata oltre il lontano paese degli Iperborei, un ramo d'olivo selvatico, per farne una corona per il vincitore dei giochi²³.

La raccolta di miti settecentesca²⁴ aggiunge a queste storie più antiche una nota di grande interesse: "La mazza di Ercole era di legno di olivastro, ed i Fresenj, secondo Pausania, ne spacciavano un miracolo: ed era, che dopo la morte d'Ercole, essendo stata piantata la sua mazza in terra, aveva presa radice, ed era diventata un albero di ulivo".

6. Olivastro o olivo selvatico

7. Coltura di olivi



Il corollario, probabilmente tardo, aggiunge alla primaria forza dell'eroe che sradica con la violenza una pianta la consapevolezza delle sue fatiche e della dolorosa espiazione che purifica, che trasforma. Questa esperienza che l'uomo indaga e definisce dentro di sé, e proietta nel mito, non si presenta come un assunto morale, ma coincide con l'osservazione della possibilità del contadino di "educare" le piante. La Grecia antica era probabilmente piena di olivastri e man mano, sui pendii dal clima più favorevole, sorsero ordinati uliveti. Questa è la sensazione della trasformazione, questa anche la percezione del progresso. Progresso che nei racconti della Grecia arcaica non riguarda mai l'uomo: l'uomo è inesorabilmente segnato dal suo destino e della volontà degli dei. Bisogna arrivare a Socrate e Platone perché sia definita "la cura dell'anima"²⁵. I protagonisti delle vicende di Ercole soffrono, vengono uccisi, scompaiono dalla terra; solo Ercole espia, viene in aiuto nelle necessità e con tenace fatica si trasforma, rappresentando, in nuce, un'aspirazione o una possibilità dell'uomo. In questa trasformazione si intravede anche il ruolo del redentore; ruolo che la mitologia attribuisce con pienezza a Prometeo²⁶ ma di cui pure Ercole, nel suo infinito polimorfismo, è partecipe. Tutta questo "programma sull'uomo" che la civiltà greca intuisce, intravede, accarezza, è come un oliveto regolare, di ombre argentate sul pendio dolce, in contrasto con l'aggrovigliata macchia di olivastri.

8. Ercole con la clava
Roma, Musei Capitolini



Sedano: la sfida alla morte



“Le sculture sulle metope del tempio di Zeus in Olimpia, raffiguranti le fatiche di Ercole, rappresentano l'eroe ancora mezzo addormentato, a ricordo di questo sonno pericoloso. Quando però al trentesimo giorno si svegliò, si incoronò col sedano, come uno che fosse venuto dalla

tomba; perché le tombe venivano adornate con questa pianta. In seguito i vincitori dei giochi di Nemea portarono l'uguale corona e, seguendone l'esempio, anche quelli dei giochi istmici.”²⁷

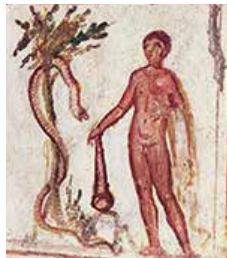
Il dettaglio di Ercole incoronato di sedano, dopo trenta giorni di sonno per l'immane stanchezza del viaggio nell'Ade, potrebbe non destare particolare attenzione: il sedano era legato ai riti funerari. Ma a Ercole si attribuisce la fondazione di ben due giochi, analoghi a quelli di Olimpia o di Delfi, in cui i vincitori venivano incoronati di sedano. Cosa ci suggerisce dunque il sedano ricordato a conclusione della "fatica" in cui Ercole esce vincitore dall'Ade, quindi trionfatore sulla morte? È come una risurrezione.

Immaginiamo dunque il sedano che esce dalla terra, con vigore e forza, pallido all'inizio della sua crescita, "come un morto": buca il terreno, si fa strada, si schiude alla luce e al sole. Molte piante che germinano possono dare questa impressione; cerchiamo la specificità del sedano, indagandone il sapore e l'uso. È probabile che già nella cucina della Grecia antica si usasse soffriggere verdure, come oggi, per dare sapore alle pietanze: cipolle, carote, sedano. Tra queste piante, familiari e quotidiane, solo il sedano emerge dalla terra, cipolle e carote hanno vita negli inferi del sottosuolo. Il sapore del sedano è forte, ben caratterizzato... rivitalizzante? Le considerazioni espresse sono solo ipotesi che necessitano di conoscenze più approfondite. Il mito ci fa sperimentare che qualcosa di quel sapore caratteristico ed energetico è anche Ercole, Ercole che riprende vita in noi.



9. Maestro di Olimpia
Eracle e Cerbero, 460-450 a.C. circa
Metopa 11 del tempio di Zeus a Olimpia
Olimpia, Museo Archeologico

Il giardino delle Esperidi



La conclusione delle “fatiche” e il raggiungimento dell’immortalità coincidono per Ercole con la conquista dei tre pomi d’oro del giardino delle Esperidi, le figlie serali della notte. Per iniziare questa “fatica” Ercole dovette lottare contro Nereo, vecchio del mare, che assumeva la forma di serpente, di acqua, di fuoco. “Premio della vittoria su Nereo fu l’indicazione della via verso il giardino delle Esperide e premio del viaggio fu in origine, probabilmente, il divenire un dio.”²⁸

Il giardino delle Esperidi accoglie l’albero dai pomi d’oro dono di nozze della Madre Terra a Era regina degli dei, custodito dal drago Ladone e dalle tre Esperidi, Egle, Eritea, Esperia²⁹, figlie, secondo alcune tradizioni, di Zeus e Temi, e secondo altre fonti più poetiche, figlie della Notte e dell’Oceano o di Atlante, che di fronte al loro giardino sostiene la volta celeste.

“Pare che ci fossero varie vie per entrare nel giardino delle Esperidi. Prometeo mandò l’eroe da Atlante, un vicino delle Esperidi, e lo consigliò di non penetrare lui stesso nel giardino ma di chiedere ad Atlante le mele d’oro.”³⁰ Ercole ottiene che Atlante gli porti i tre frutti. Mentre Atlante va al giardino Ercole regge al suo posto la volta del cielo, il cui peso Atlante non vorrebbe poi riprendere, ma Ercole se la cava con un tranello.

10. Giusto Utens (1558-1609)
Vedute delle Ville Medicee: Castello
Tempera su tavola
Firenze, Villa Medicea La Petraia



11. Firenze, Villa Medici
Castello, giardino



12. Firenze, Villa Medici
Castello, fontana

13. Adrian de Vries
Statue di Ercole e gruppo di statue
Praga, Giardino Wallenstein

I tre pomi non sono secondari dell’iconografia di Ercole: nell’imponente statua detta Farnese, l’eroe tiene la mano destra dietro la schiena, quasi nascondendo i tre pomi. Per secoli, in copie e varianti dell’antica statua romana il tema è così ripreso.

Nell’iconografia vascolare antica e nella pittura europea è frequentemente rappresentato Ercole nel giardino delle Esperidi, con molte varianti tra cui quella secondo cui sono le Esperidi stesse a raccogliere le mele, ma nei miti più antichi Ercole non entra nel giardino. Ci atterremo a questa versione antica. Sono facili gli accostamenti tra il giardino delle Esperidi, in cui crescono le mele che danno l’eternità, e il Paradiso terrestre della Genesi: “Se mangerete dell’albero diventerete come Dio”. Ercole mira ai suoi obiettivi, ma è astuto, intelligente, complesso... Ercole non si farà cacciare dall’Eden, perché è tanto “umanamente saggio” da non entrare nel giardino e ciò comporterà non sapere, per Ercole e per noi, come sia questo giardino che dona l’immortalità.

Il Rinascimento, andando oltre ai giardini chiusi di colture e frutteti della tradizione mediterranea, ha vagheggiato un giardino proporzionato, armonico, sereno, tale che in esso l’uomo potesse raggiungere una pace paradisiaca. Ma il giardino ideale resta al di là delle realizzazioni. Il giardino all’italiana è stato un’espressione di umanesimo e di civiltà in cui Ercole ritorna, immortale nelle infinite statue a decoro degli infiniti giardini formali d’Europa.



¹ Pausania, scrittore greco del II secolo d.C. autore della *Periegesi della Grecia*, ha descritto luoghi e monumenti significativi, tramandando una documentazione unica e preziosa della Grecia antica.

² Commodus, imperatore dal 180 al 192 d.C., fu monarca dispotico e rozzo, benché figlio di Marco Aurelio, illustre per saggezza e cultura. Commodus si dilettava dei giochi circensi, attività indecorosa per un imperatore: è significativa la scelta di essere rappresentato come Ercole, per nobilitare in questa veste la sua forza e la sua prestantza.

³ “Le prime immagini di Cristo erano un composto del mitaresco Mitra e del muscoloso Ercole, e la conversione di Costantino, che volse infine il corso degli eventi contro il politeismo classico, fu annunciata da una visione marziale che egli ebbe prima di partire per la battaglia.” J. Hillman, *Saggio su Pan*, Milano 1977.

⁴ “Un giardino rinascimentale esisteva nel 1462, quando a Firenze Cosimo de’ Medici il Vecchio scriveva all’umanista Marsilio Ficino: ‘Ieri sono arrivato a Villa Careggi, non per coltivar i miei campi, ma la mia anima. Raggiungici Marsilio, appena ti è possibile e porta *De Summo Bono* di Platone.’” D. Pandakovic, A. Dal Sasso, *Saper vedere il paesaggio*, Novara 2009, p. 65.

⁵ Hillman 1977, p. 17.

⁶ *Id.*, *La vana fuga degli dei*, Milano 1991.

⁷ *Id.*, *L’anima del mondo e il pensiero del cuore*, Milano 2002.

⁸ Cicerone, *De natura deorum*, libro III, 43.

⁹ *Dizionario Mitologico, ovvero della Favola, storico, poetico, simbolico ec., opera del sig. ab. DeLaustre*, Venezia 1776, vol. I, p. 210.

¹⁰ Apollodoro, *Biblioteca*, a cura di G. Guidorizzi, Milano 1995. Autore del II secolo a.C., Apollodoro ha redatto un compendio generale della mitologia greca, dalle origini dell’universo alla fine dell’età eroica, in modo scrupoloso e compilativo.

¹¹ K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milano 1963. Il testo dello studioso ungherese, che raccoglie tutte le fonti letterarie antiche, è

un contributo fondamentale per la conoscenza della mitologia greca.

¹² M. Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Roma-Bari 1977; M. Detienne, J.P. Vernant, *Le astuzie dell’intelligenza nell’antica Grecia*, Roma-Bari 1977; M. Detienne, J.P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci, studi di psicologia storica*, Torino 1979.

¹³ S. Weil, *La rivelazione greca*, Milano 1917, in particolare il capitolo *L’Iliade o il poema della forza*, pp. 35 segg.

¹⁴ Virgilio, *Eneide*, canto VIII, 273-277, 285.

¹⁵ Pausania, *Periegesi della Grecia*, V 14, 2-3.

¹⁶ *Dizionario Mitologico* 1776, vol. I, p. 215. Nello stesso *Dizionario* alla voce *Pioppo* (vol. III, p. 78) si legge: “Albero consacrato ad Ercole. Quando quest’Ercole discese all’inferno, formò una corona di pioppo: la parte della foglia che toccava la testa conservò il colore bianco in tempo, che quella che stava al di fuori si annerì dal fumo di questo tetro soggiorno. Da questo viene, dicono, che il pioppo, il quale una volta aveva la foglie bianche d’ambo le parti, ora le ha nere al di fuori. Credesi ch’Ercole ritrovasse quest’albero ne’ suoi viaggi, e lo portasse nella Grecia, che però gli fu consacrato. Evandro re di Pallante volendo offrire un sacrificio ad Ercole, in Vergilio, si cinse il capo con rami di pioppo”.

¹⁷ F. Hageneder, *Lo spirito degli alberi*, Spigno Saturnia 2001, p. 306. Nel testo si ricorda anche la tradizione su Ercole: “Nell’antica Grecia l’albero era sacro a Ercole. Secondo il mito, quest’eroe si mise sulla testa una ghirlanda di foglie di pioppo durante il suo viaggio negli inferi. Il calore bruciò la parte esterna delle foglie, ma quella interna rimase integra grazie al sudore e alla luce irradiata dalla fronte dell’eroe. Il pioppo aveva, dunque, la fama di aiutare a ritornare dal regno dei morti. La storia del pioppo come elemento di fiducia nel viaggio tra i mondi risale a tempi precedenti: Graves parla di corone dorate a forma di foglie di pioppo trovate in sepolture della Mesopotamia risalenti circa al 3.000 a.C.”.

¹⁸ Kerényi 1963, p. 177.

¹⁹ Senofonte, *Memorabilia*, II 1, 21-34. Nel rac-

conto Senofonte, con probabile finzione letteraria, attribuisce la notizia a Prodicus di Ceo: “Anche Prodicus, il sapiente, nella sua opera su Ercole, che egli suole declamare anche a una vasta platea, si esprime nello stesso modo riguardo alla virtù, dicendo più o meno così, per quanto mi ricordo”.

²⁰ Cfr. nota 12.

²¹ Kerényi 1963, pp. 152.

²² *Ivi*, pp. 162-163: “Una lirica di Pindaro canta un ramo d’olivo selvatico, portato da Ercole in Olimpia, per farne una corona al vincitore; lo si rivela pure da un antico dipinto vascolare. In Istria – così dice la lirica di Pindaro – (...) presso le foci del Timavo. (...) Inseguita e inseguitore arrivarono colà, attraversando il paese degli Iperborei, popolo sacro ad Apollo. (...) Da questo paese dell’aldilà, cioè dall’Istria iperborea, Ercole portò il ramo d’ulivo selvatico ad Olimpia, allora ancora priva di alberi”.

²³ *Ivi*, p. 198: “Si accinse a ripristinare i giochi olimpici e fu il promotore delle più belle vittorie dell’antichità. Il vincitore riceveva a Olimpia la corona fatta con le fronde dell’olivo selvatico, che Ercole aveva portato dal paese degli Iperborei. Ercole aveva portato dall’Acheronte anche un altro albero sacro e lo aveva piantato in Olimpia, il pioppo bianco. Soltanto con il legno di quest’albero poteva venir acceso il fuoco per i sacrifici a Zeus in Olimpia. Ercole celebrò per la prima volta i giochi olimpici nel modo in cui vennero, poi, sempre celebrati”.

²⁴ *Dizionario Mitologico* 1776, vol. I, p. 215.

²⁵ G. Reale, *Radici culturali e spirituali dell’Europa*, Milano 2003.

²⁶ Weil 1917. In diversi brani, raccolti nel volume, la filosofa francese propone un’interpretazione della figura di Prometeo come espressione latente del redentore.

²⁷ Kerényi 1963, p. 158.

²⁸ *Ivi*, p.186.

²⁹ Altri autori citano nomi diversi, tra cui Esperetusa e Aretusa.

³⁰ Kerényi 1963, p. 187. È interessante, dal punto di vista simbolico, che per raggiungere l’eternità vi siano diverse strade.

La storia che segue ha inizio nel 1546, anno in cui venne ritrovata a Roma una statua di grandi dimensioni raffigurante Ercole. A questo evento si riallacciano una storia moderna con effetti di vasta portata e anche la possibilità di ripercorrere la genesi dell’antico capolavoro.

Il ritrovamento alle Terme di Caracalla

Nell’ambito del reperimento di materiali da costruzione per la nuova basilica di San Pietro, tra le rovine delle antiche Terme di Caracalla vennero alla luce alcune sculture in marmo. Per questo papa Paolo III Farnese decise di avviare uno scavo in quel luogo.

Oltre a numerose statue colossali, quali il gruppo di Achille e il cosiddetto *Toro Farnese*, le 110 nicchie esistenti testimoniano quanto deve essere stato ricco l’allestimento scultoreo delle terme romane. Il sensazionale ritrovamento comprendeva anche due grandi statue di Ercole: il cosiddetto *Ercole Latino o di Caserta* e l’*Ercole Farnese*, così chiamati in base ai successivi siti di destinazione. Uno schizzo che documenta il ritrovamento, eseguito da Antonio da Sangallo, allora capo architetto della fabbrica di San Pietro, testimonia in modo abbastanza preciso l’originaria collocazione delle due sculture all’interno delle terme, dove occupavano un posto di spicco tra le due alte colonne che si ergevano su entrambi i lati del *frigidarium* centrale.

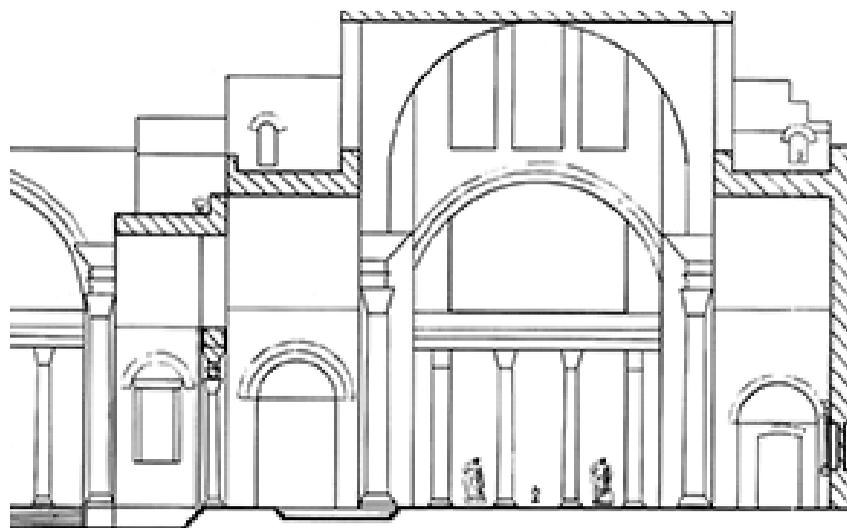
Inizialmente, il visitatore scorgeva le statue – che avevano pose simili – dal retro, entrando nel *frigidarium* dagli ingressi laterali; solo accedendo alla sala centrale si trovava di fronte le due sculture di Ercole.

Del grandioso allestimento all’interno delle Terme di Caracalla faceva parte anche un capitello figurato, anch’esso proveniente dal *frigidarium*, che mostra una versione ridotta dell’*Ercole Farnese*. Che effetto producevano queste repliche di Ercole sul visitatore antico? Si trattava di una celebrazione dell’eroe antico o di una semplice rappresentazione decorativa? In definitiva, il contesto in cui sono state rinvenute le due sculture fa propendere per la seconda possibilità, ovvero che queste opere avessero all’interno delle Terme di Caracalla una pura funzione decorativa.

La collocazione a Palazzo Farnese

Negli anni tra il 1554 e il 1560, le due sculture di Ercole, insieme ad altri reperti, raggiunsero il loro nuovo sito di destinazione, all’interno del

1. Ricostruzione delle terme di Caracalla con la posizione delle statue di Ercole (disegno di Rolf Michael Schneider)



cortile di Palazzo Farnese a Roma, il palazzo privato della nobile famiglia italiana che in seguito diede il nome alla statua. Negli anni tra il ritrovamento e la nuova sistemazione, l'*Ercole Farnese* fu restaurato e completato, poiché la statua era stata rinvenuta in vari pezzi. Anzi, era ridotta in parti che dovettero essere riassemblate come un puzzle tridimensionale.

Guglielmo della Porta, il più celebre scultore della Roma dell'epoca, fece notevoli aggiunte, incluse le parti inferiori delle gambe. Michelangelo aveva tanto elogiato la "grazia" di queste integrazioni che per lungo tempo esse non furono sostituite, nonostante il ritrovamento degli originali nel 1560 (fig. 1).

La nuova collocazione delle due statue, tramandata attraverso alcune opere grafiche, ricorda la precedente installazione alle Terme di Caracalla. In un'incisione del 1560, Antonio Lafreri ci mostra infatti come anche a Palazzo Farnese le due opere fossero poste, probabilmente su disegno di Michelangelo, una accanto all'altra sotto due arcate che fiancheggiavano l'asse centrale della loggia del cortile. A differenza del contesto originario, tuttavia, le sculture erano posizionate davanti all'ingresso principale in modo da poter essere ammirate dapprima solo frontalmente. Solo girando intorno alla figura dell'eroe si nota l'attributo cardine che permette di identificare il soggetto: i pomi delle Esperidi, che Ercole stringe in mano come bottino della sua dodicesima avventura.

In un'opera del 1775 il pittore francese Louis Chays evidenziò il carattere pubblico della collezione Farnese, che era accessibile a tutti, compresi studiosi e artisti. Quest'opera contribuì notevolmente alla diffusione e alla fama dell'*Ercole Farnese*, tanto da spingere il langravio Carlo d'Assia-Kassel, appassionato d'arte, a visitare Palazzo Farnese durante il suo soggiorno a Roma.

La tipologia dell'Ercole Farnese

La statua di marmo ritrovata alle Terme di Caracalla non è l'unico esempio di questa particolare iconografia di Ercole: a oggi sono state trovate circa novanta copie e varianti del modello, che ne fanno uno dei più popolari dell'arte antica. Le copie romane risalgono a un archetipo comune, che nell'archeologia classica viene sempre associato allo scultore e bronzista del tardo classicismo Lisippo di Sicione. Questa attribuzione si deve principalmente al ritrovamento, nel 1574, di un'altra copia colossale dell'*Ercole Farnese* sul versante sud-orientale del Palatino (oggi a Firenze, Palazzo Pitti), che recava l'iscrizione ΑΥΣΙΠΠΙΟΥ ΕΡΓΟΝ (opera di Lisippo). Poiché si è scoperto che questa iscrizione era un'aggiunta moderna – e l'originale è andato perduto – non vi è alcuna prova certa che Lisippo sia l'autore dell'originale bronzeo. Vi è però un consenso diffuso nel datare l'originale al periodo tardo classico, vale a dire tra gli anni 330 e 320 a.C.

Tornando alla nostra copia dell'Ercole proveniente dalle Terme di Caracalla, le ricerche archeologiche condotte sulle varie copie confermarono l'*Ercole Farnese* come la riproduzione più fedele all'originale. Per questo è lui a rappresentare e dare il nome a questa specifica tipologia di Ercole. La scultura in marmo presa a modello può essere attribuita allo scultore ateniese Glicone in base all'iscrizione giunta fino a noi ΓΑΥΚΩΝ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ (Glicone l'ateniese fece). Lo stile della capigliatura suggerisce una datazione intorno alla fine del II secolo d.C. – quindi durante il regno dell'imperatore romano Caracalla, sotto il quale sorsero le terme omonime. Sfortunatamente non sono giunti a noi altri lavori di Glicone.

Il capolavoro

Come abbiamo detto, con *Ercole Farnese* si intende non solo la scultura di marmo trovata nelle terme di Caracalla, ma anche il modello a cui la statua si rifà, un originale greco in bronzo.

L'idea creativa di questo Ercole a tutto tondo risale probabilmente a Lisippo di Sicione. Il riconoscimento degli artisti romani, che eseguirono un gran numero di copie della statua, di cui circa novanta giunte fino a noi, mostra il successo eccezionale di questo capolavoro.

Anche la copia romana proveniente dalle Terme di Caracalla ha avuto un successo altrettanto significativo: artisti come Jacob Bos, Hendrik Goltzius e Philipp Otto Runge la utilizzarono come motivo principale delle loro opere, mentre Louis Chays la inserì in una composizione più ampia. Accanto alla rinascita dell'*Ercole Farnese* nelle opere pittoriche e grafiche, non bisogna sottovalutare neppure il suo ruolo nell'arte barocca dell'architettura di giardini, come testimoniano le installazioni di Vaux-le-Vicomte a Maincy e al Bergpark Wilhelmshöhe di Kassel. Dall'Ottocento a oggi, la statua dell'*Ercole Farnese* è stata ripresa così spesso che anche ai giorni nostri l'antica scultura sopravvive nella memoria. Già questo è motivo sufficiente per definire la copia romana dell'*Ercole Farnese* un capolavoro.

Le caratteristiche dell'Ercole Farnese

Il tipo dell'*Ercole Farnese* ha diversi tratti distintivi, a partire dalla postura: entrambe le gambe sono saldamente poggiate a terra, la sinistra davanti alla destra, come se l'eroe stesse camminando. Il busto leggermente proteso e fortemente piegato a sinistra, causa lo spostamento verso l'esterno dell'anca destra, così che il corpo massiccio non può più essere sorretto dalle sole gambe ma ha bisogno di un ulteriore punto di scarico; per questo sono stati aggiunti i suoi tipici attributi, su cui poggia: su una roccia si erge quasi verticalmente la clava, coperta dalla pelle del leone di Nemea, che funge da supporto sotto l'ascella sinistra di Ercole. La testa è inclinata a sinistra verso il basso. Caratteristica distintiva di questa iconografia dell'eroe è la mano destra, che è dietro la schiena e stringe i pomi delle Esperidi. La statua dunque non può essere compresa solo guardandola di fronte: l'osservatore, spinto dalla posizione del braccio piegato all'indietro, è indotto a camminare intorno alla statua e solo così gli si rivelerà appieno l'identità del soggetto rappresentato. Altrettanto peculiari dal punto di vista tipologico sono la capigliatura di Ercole e la pelle del leone.

L'attuale sito espositivo dell'Ercole Farnese

Chi pensasse di vedere questa scultura a Palazzo Farnese a Roma si sbaglia, perché questa si trova oggi nel Museo Nazionale di Napoli. Ma come ci è arrivata?

Con la morte di Antonio Farnese nel 1731 si estinse la stirpe di questa nobile famiglia. Le collezioni furono ereditate da Elisabetta Farnese, nipote di Antonio e moglie del re di Spagna Filippo V, un Borbone. Durante il regno di suo figlio Carlo, re di Napoli e Sicilia (dal 1735 al 1759 e poi re di Spagna), parte della collezione farnesiana giunse da Roma alla città campana. L'*Ercole Farnese* rimase tuttavia a Roma, insieme ad altri reperti. Fu solo il terzo figlio di Carlo, Ferdinando, che negli anni 1786-1787 riuscì a convincere papa Pio VI a portare a Napoli, a Palazzo Reale, anche le altre opere della collezione rimaste a Roma. Prima di essere trasportato, l'*Ercole Farnese* fu sottoposto a un altro restauro, eseguito sotto la supervisione dello scultore e restauratore Carlo Albacini. In questa occasione, oltre duecento anni dopo il ritrovamento degli arti inferiori originali, questi ultimi sono stati finalmente reintegrati. L'*Ercole Farnese* giunse poi alla sua collocazione attuale nel 1826, quando la collezione farnesiana fu annessa al Museo Nazionale di Napoli, dove ancora oggi i visitatori possono ammirarla.

L'Ercole del Bergpark Wilhelmshöhe a Kassel



1. Veduta aerea del Bergpark Wilhelmshöhe, con la statua dell'Ercole sopra la cascata, il castello di Wilhelmshöhe e la città di Kassel sullo sfondo

L'*Ercole di Kassel* (fig. 1), una gigantesca scultura in rame sbalzato alta 8,30 metri, monumentale replica dell'antico *Ercole Farnese*, costituisce dal 1717 il punto di partenza dei giochi d'acqua barocchi del Carlsberg, a ovest di Kassel. Nelle pagine che seguono cercheremo di chiarire le circostanze che indussero il langravio Carlo d'Assia-Kassel (sul trono dal 1670 al 1730) a scegliere di coronare con la statua il grandioso progetto architettonico pensato per il Carlsberg e sotto la spinta di quali suggestioni questo progetto prese forma¹.

Il langravio Carlo d'Assia-Kassel (fig. 2) è stato uno dei più importanti principi tedeschi del periodo barocco. Appassionato di scienza e d'arte², oltre che abile politico, si fece promotore a Kassel di diversi progetti edilizi, tra cui la sistemazione architettonica dell'altura del Carlsberg, trasformata in un immenso parco di montagna con giochi d'acqua. In cerca d'ispirazione per i suoi ambiziosi piani, il 5 dicembre del 1699 il langravio partiva alla volta dell'Italia dove si tratteneva fino al 2 aprile del 1700. Il soggiorno italiano avrebbe influenzato anche molti altri progetti intrapresi da Carlo a Kassel.

Il langravio rimase a Roma con il suo seguito per due settimane, durante le quali visitò anche Frascati e le ville Borghese, Ludovisi e Aldobrandini. Furono in particolare i giardini e i giochi d'acqua a colpire la sua fantasia. L'influenza esercitata da questo viaggio si coglie chiaramente nella ripresa a Kassel di alcuni tratti precipui dei parchi italiani, a cominciare dall'architettura idraulica incentrata su un sistema di bacini, fontane, cascate, giochi d'acqua illusionistici e un organo idraulico. Del resto, tali influenze si legano anche alla partecipazione al progetto dell'architetto Giovanni Francesco Guerniero. Il risultato fu una creazione fortemente ispirata agli allestimenti di parchi e giardini italiani e caratterizzata da un asse centrale ascendente con diversi assi trasversali e il castello alla base; dall'acqua come punto focale di tutta la composizione; dalla presenza di grotte e dall'adozione di un programma figurativo di gusto in parte antichizzante. All'architetto italiano si devono anche i sistemi idropneumatici, già sperimentati nella villa Aldobrandini³.

Grazie alla *Delineatio Montis*, una raccolta di incisioni contenente delle vedute ideali del progetto, pubblicata dall'architetto Guerniero, si può avere un'idea di come s'intendesse procedere alla risistemazione del Carlsberg (fig. 3). Colpisce la straordinaria estensione dell'area interessata



2. Pierre-Étienne Monnot, *Il langravio Carlo d'Assia-Kassel*, 1714
Museumslandschaft Hessen Kassel (MHK), Sammlung Angewandte Kunst

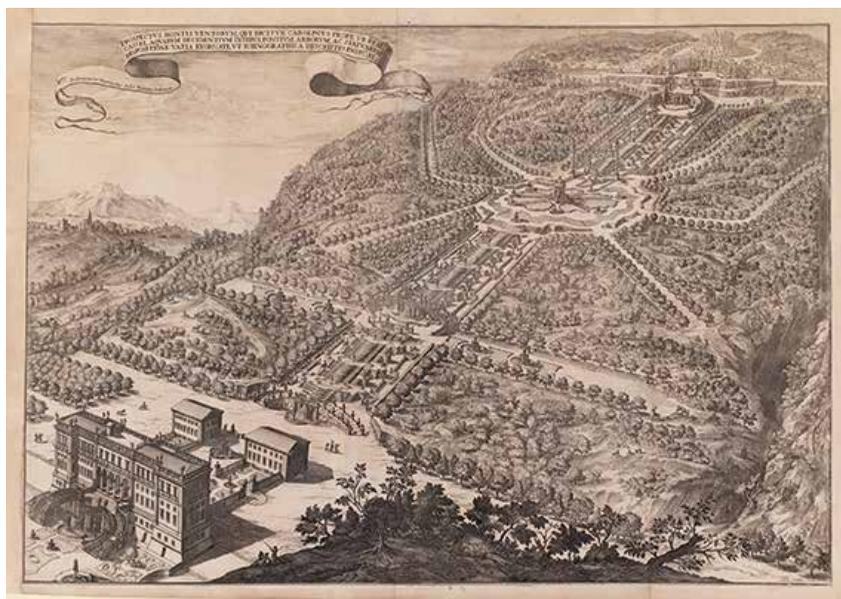
dal progetto, riflesso delle ambizioni di rappresentanza del sovrano assolutista⁴. Una serie di dipinti dei pittori di corte di Kassel, Jan e Rymer van Nickelen, realizzati tra il 1716 e il 1721, riflette non a che punto fossero giunti i lavori in quegli anni, quanto piuttosto il celebre grande modello in legno del progetto del Carlsberg (fig. 4)⁵. Opera del capomastro Wachter, che aveva cominciato a lavorarvi già dal 1709, il modello fino al 1808, anno in cui andò distrutto, fu considerato una delle meraviglie di Kassel. Dal confronto tra la serie dei dipinti, la *Delineatio Montis* e la costruzione reale emergono numerose differenze che ancora oggi non state adeguatamente descritte e studiate, in quanto negli ultimi anni la ricerca si è concentrata soprattutto sull'Oktagon e sulla statua di Ercole⁶.

Il diario del viaggio del langravio in Italia, pubblicato nel 1722, riporta, in data primo febbraio 1700, la notizia di una visita a Palazzo Farnese⁷ dove, oltre ad altre statue antiche, si trovava anche la scultura in marmo dell'*Ercole Farnese*, oggi al Museo nazionale di Napoli. Da questo Ercole l'omologo di Kassel riprese sicuramente la postura, ma si può affermare con certezza che il primo abbia costituito il modello diretto del secondo? A ben guardare, fu a più di dieci anni di distanza dalla conclusione del viaggio in Italia che si decise di collocare una statua dell'eroe mitologico a coronamento di tutto l'impianto architettonico del Carlsberg.

Nel 1546, presso le Terme di Caracalla, insieme all'*Ercole Farnese* era stata riportata alla luce una seconda statua del semidio molto simile alla prima. All'indomani del loro ritrovamento, dopo aver reintegrato le parti mancanti, i due colossali reperti – alto ognuno ben tre metri – erano stati collocati nel cortile interno del palazzo che la famiglia Farnese aveva appena fatto costruire a Roma. La seconda scultura sarebbe stata poi ribattezzata *Ercole di Caserta* in seguito al suo trasferimento presso la Reggia della città campana (35 km circa a nord di Napoli).

Per quanto riguarda la posa dell'*Ercole di Kassel*, questa riprende quella dell'*Ercole Farnese*, con i piedi l'uno davanti all'altro (fig. 5) e il grande sperone roccioso dietro la clava. La testa e l'orientamento dello sguardo, invece, aspetto finora tralasciato, s'ispirano alla testa reintegrata dell'*Ercole di Caserta*, opera verosimilmente dello scultore di corte della famiglia Farnese, Guglielmo della Porta. In entrambi gli esemplari antichi, la mano destra con il pomo delle Esperidi è portata dietro la schiena.

3. Giovanni Francesco Guerniero, Alessandro Specchi
Veduta del Carlsberg, 1706
 Calcografia
 MHK, Graphische Sammlung



La monumentale statua di Kassel si deve all'orafo di Augusta Johann Jacob Anthoni, che cominciò a lavorarvi dal 1713. Il suo nome e la data di completamento dell'opera, il 30 novembre del 1717, sono riportati su una lastra di rame fissata alla testa della scultura e scoperta solo nel 1900. All'epoca di Anthoni, l'*Ercole Farnese* e quello di Caserta si trovavano nel cortile di Palazzo Farnese. Per la sua statua l'orafo si basò sicuramente su delle incisioni, forse anche su disegni (personali?) di entrambe le opere. Da tempo si è posta la questione se a Kassel fosse disponibile una copia dell'*Ercole Farnese*. Repliche seicentesche della scultura sono giunte fino a noi, ad esempio a Milano e a Madrid, e da un'incisione contenuta nel terzo volume del *Thesaurus Brandenburgicus Selectus* di Lorenz Beger (1701) apprendiamo che all'epoca ne esisteva una copia anche a Berlino. Da lì Anthoni era giunto a Kassel, dove tuttavia non si sono conservati gessi risalenti a quel periodo. Tra le copie più antiche menzionate negli inventari di Kassel figura una versione in scala ridotta del "ferenesische Herkules". Non è chiaro però da quanto tempo si trovasse lì e se dunque poté servire da modello ad Anthoni. In realtà potrebbe anche essere stata portata a Kassel solo intorno al 1730 dal "fonditore" Gagino, che nello stesso anno consegnò altri pezzi⁸.

4. Jan van Nickelen
Herkules, l'Oktagon e la vasca
 con la testa del gigante, 1716-1721
 Olio su tela
 MHK, Gemäldegalerie
 Alte Meister



Potrebbe anche darsi che Anthoni si sia basato su copie e/o disegni di una replica meno nota del tipo dell'*Ercole Farnese*. Più di duecento esemplari dell'opera sono giunti dall'antichità fino a noi e il numero delle copie di età moderna, disseminate spesso tra castelli e giardini, è probabilmente più alto, ma purtroppo al momento ancora non è stato ancora effettuato un censimento sistematico.

Malgrado queste incertezze, il precoce ritorno, nella Kassel d'inizio Settecento, alla scultura antica, rappresentata nella fattispecie dall'*Ercole Farnese*, costituisce un evento eccezionale nella storia dell'arte. Parecchi anni prima del diffondersi del Neoclassicismo in Europa, Carlo d'Assia con la sua scelta contribuiva alla formazione di quel canone estetico che successivamente avrebbe preso a modello la statuaria antica. Con l'immagine dell'*Ercole* del Carlsberg davanti agli occhi, anche i suoi successori si richiameranno all'arte classica. Il nipote di Carlo, il langravio Federico II d'Assia-Kassel, sarà l'iniziatore della celeberrima collezione di antichità di Kassel⁹.

Anche riguardo la realizzazione tecnica dell'*Ercole di Kassel*, il viaggio del langravio Carlo si rivelò decisivo. Si ha notizia, ad esempio, di una sua visita al principe di Vaudémont presso l'isola di Borromeo



5. Johann Jacob Anthoni,
Johann Balthasar Klocke
Ercole di Kassel, 1717
Rame lavorato a sbalzo
su armatura di ferro

sul lago Maggiore e, considerati gli interessi scientifici del langravio, è probabile che qui abbia avuto modo di ammirare la statua in rame di san Carlo Borromeo, appena ultimata. In effetti non vi sono dubbi che l'*Ercole di Kassel* sia stato realizzato con la stessa tecnica della monumentale scultura del lago Maggiore. L'armatura interna di ferro si deve al fabbro locale Johann Balthasar Klocke. L'*Ercole Farnese* inaugurò una tradizione che nel giro di alcuni anni, decenni al massimo, avrebbe portato alla creazione di grandiose statue di rame sbalzato, come il gruppo della porta di Brandeburgo a Berlino (alto 5,30 m), eseguito tra il 1789 e il 1794, e la Statua della libertà a New York (alta 46,08 m), realizzata tra il 1871 e il 1886¹⁰.

L'*Ercole di Kassel* è alto 8,30 metri e poggia su una base piramidale di 26,50 metri di altezza. Insieme all'Oktagon tutta la struttura ha un'altezza complessiva di 68,90 metri. La testa dell'eroe si trova di fatto a 596 metri sopra il livello del mare ed è 300 metri più alta del castello di Wilhelmshöhe; questo significa che tutto il sito è caratterizzato da una pendenza molto forte.

Con il tempo i langravi d'Assia-Kassel fecero costruire ai piedi dell'Ercole nuovi grandiosi edifici, come il Löwenburg e il castello di Wilhelmshöhe, che tutti in qualche modo si richiamavano alla monumentale struttura architettonica di cui la statua costituiva il coronamento¹¹. Alla fine dell'Ottocento l'*Ercole di Kassel* era considerato, tanto dalla gente del luogo quanto dagli stranieri, una delle meraviglie della città. Il 23 giugno del 2013 l'UNESCO ha dichiarato il Bergpark Wilhelmshöhe, con la sua gigantesca scultura e i giochi d'acqua, patrimonio dell'umanità¹².

Nel 2017 Kassel ha festeggiato i trecento anni dalla nascita dell'Ercole, organizzando tra l'altro una grande mostra presso il castello di Wilhelmshöhe. Attualmente è il Museumslandschaft Hessen Kassel (MHK) a occuparsi dello studio, della conservazione e della "commercializzazione" della celebre statua. Nessuno stupore: gastronomia e accessibilità senza barriere rientrano tra le funzioni di un'istituzione culturale del terzo millennio, tanto quanto la ricerca scientifica e una tutela qualificata delle opere d'arte. A prescindere da tutto ciò, l'Ercole è presente ovunque a Kassel, a volte anche nei contesti più inattesi¹³.

¹ F. Franke e A. Schlegel, *Welterbe Bergpark Wilhelmshöhe – Der Herkules*, Regensburg 2017 (Opuscoli del Museumslandschaft Hessen Kassel [MHK], vol. 4).

² Museumslandschaft Hessen Kassel (a cura di), "Groß gedacht! Groß gemacht?": *Landgraf Carl in Hessen und Europa*, catalogo della mostra, Kassel-Petersberg 2018 (Catalogo del Museumslandschaft Hessen Kassel, vol. 65).

³ Landesamt für Denkmalpflege Hessen (a cura di), *Hortus ex machina: der Bergpark Wilhelmshöhe im Dreiklang von Kunst, Natur und Technik*, Wiesbaden 2010 (Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalpflege Hessen, vol. 16).

⁴ G.F. Guerniero, *Delineatio montis. A Metropoli Hasso-Casselana*, ristampa dell'edizione del 1706, a cura di H. Scharf, Stuttgart-Leipzig 1988.

⁵ P. Gercke, *Modellhaus, Architekturmodelle und Modellisten in Kassel*, in P. Gercke (a cura di), *Antike Bauten in Modell und Zeichnung*, Kassel 1986, pp. 25-32. (Catalogo delle Staatlichen Kunstsammlungen Kassel, vol. 14).

⁶ Landesamt für Denkmalpflege Hessen (a cura di), *Das Herkulesbauwerk im Bergpark Wilhelmshöhe. Berichte zur Restaurierung*, Wiesbaden 2011 (Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalpflege Hessen, vol. 18).

⁷ J.B. Klaute, *Diarium Italicum Oder Beschreibung derjenigen Reyse, Welche... Herr Carl, Landgraff zu*

Hessen..., Kassel 1722; C. Weinberger (a cura di), *Diarium Italicum: die Reise Landgraf Karls von Hessen-Kassel nach Italien*, Kassel 2006.

⁸ R. Splitter, *Herkules Farnese – Kasseler Herkules: Spurensuche in den Sammlungen der Museumslandschaft Hessen Kassel*, in J. Schröder (a cura di), *Der Herkules 300 Jahre in Kassel: vom Wahrzeichen zum Welterbe*, Kassel 2017, pp. 95-99.

⁹ R. Splitter, *Rome beyond the Alps. Collecting and Exhibiting Antiques in Kassel*, in S. Settis (a cura di), *Serial/portable classic: the Greek canon and its mutations*, catalogo della mostra, Milano 2015, pp. 187-192; F. Franke, *Schloss Wilhelmshöhe. Die Antikensammlung*, Regensburg 2018 (Opuscoli del MHK, vol. 5).

¹⁰ A. Schlegel, *Errichtung und Restaurierung des Kasseler Herkules*, in F. Franke, *Welterbe Bergpark Wilhelmshöhe – Der Herkules*, Regensburg 2017, pp. 34-53 (Opuscoli del MHK, vol. 4).
S. Hoß, *Park Wilhelmshöhe – Größter Bergpark Europas*, Regensburg 2013 (Opuscoli del MHK, vol. 1); S. Hoß, *Welterbe Bergpark Wilhelmshöhe – Die Wasserkünste*, Regensburg 2014 (Opuscoli del MHK, vol. 2); G. Bungarten e L. Pralle, *Anerkennung des Bergparkes Wilhelmshöhe als UNESCO-Welterbestätte*, in *Jahrbuch der Museumslandschaft Hessen Kassel* 2013, Petersberg 2014, pp. 14-17; <https://museum-kassel.de/de/welterbe> (26.6.2018); Schröder 2017.

I Savoia: i loro Stati, le loro regge



1. G. Tasniere
L'Ercole colosso
 Incisione, in A. di Castellamonte,
La Venaria Reale palazzo di piacere e di caccia,
 Torino 1674

I Savoia sono stati una delle più antiche e prestigiose dinastie europee¹. A lungo si è discusso sulle loro origini, ogni volta cercando di piegare la risposta alle esigenze politiche del momento. Ciò che si può dire con certezza è che nell’XI secolo i primi principi sabaudi storicamente attestati esercitavano poteri politici per conto dell’imperatore del Sacro Romano Impero nei territori di quello che era stato il Regno di Borgogna dei Welfen. Quando i sovrani di questo Stato – che nulla aveva allora a che fare con la Francia – si erano estinti, infatti, i primi conti di Savoia ne avevano raccolto parte dell’eredità, in stretta alleanza con l’imperatore. Da allora e sino alla fine del Settecento essi esercitarono il loro potere in stretto rapporto con l’Impero, anche se in più occasioni furono alleati (spesso, anche se non sempre, contro voglia) del Regno di Francia. Il Ducato di Savoia, in effetti, faceva parte – unico stato italiano – del corpo germanico dell’Impero e nel 1501 fu inserito nel Circolo dell’Alto Reno (Oberrheinischer Reichskreis), insieme al Ducato di Lorena. Dalla metà del XIII secolo, inoltre, erano vicari dell’Impero: un titolo le cui implicazioni politiche erano più importanti di quanto di solito si ritenga. Non stupisce, quindi, che ambasciatori sabaudi fossero soliti partecipare alle diete dell’Impero, tranne che in quei periodi in cui le condizioni politiche lo rendevano loro impossibile. I Savoia, inoltre, si presentavano come un ramo cadetto degli imperatori sassoni: una storia che gli storici e gli artisti di corte raccontarono sino alla fine del Settecento. Non deve stupire quindi che all’inizio del Seicento, il duca Carlo Emanuele I consigliasse al suo erede Vittorio Amedeo I di restare sempre alleato dell’Impero, “vero appoggio” della dinastia².

È vero, infatti, che tutte le fasi di consolidamento ed espansione del potere dei Savoia coincisero con quelle in cui erano alleati dell’Impero. Così fu per Amedeo VIII all’inizio del Quattrocento, per Emanuele Filiberto nella seconda metà del Cinquecento, e, soprattutto, per Vittorio Amedeo II fra Sei e Settecento. Senza l’alleanza con Vienna e il rapporto strettissimo che il principe Eugenio di Savoia seppe stringere fra le due corone, il duca di Savoia non avrebbe avuto la forza di liberare i suoi Stati dalla sudditanza alla Francia, di ampliarli notevolmente verso l’Italia e di giungere al titolo regio, prima con la Sicilia (1713), poi con la Sardegna (1720). E fu sempre grazie all’appoggio dell’Impero (ormai quello

d’Austria) che nel 1814 Vittorio Emanuele I poté recuperare i suoi Stati, occupati per oltre quindici anni dalla Francia di Napoleone.

Fu solo nel 1831, con l’ascesa al trono di Carlo Alberto di Savoia-Carignano, esponente di un ramo cadetto, che le origini tedesche della dinastia furono rimosse. La politica del nuovo sovrano avrebbe portato di lì a poco al Risorgimento e all’unità nazionale e richiedeva, quindi, che i Savoia fossero italiani, cosa che gli storici di corte si incaricarono subito di raccontare. Sino ad allora, gli Stati sabaudi non erano stati una monarchia unitaria, uno stato nazione come, per esempio, il vicino Regno di Francia. Si trattava, al contrario, di una monarchia composita: un insieme di *patrie* e *pays* posti sui due versanti delle Alpi, che trovavano la loro unità unicamente nell’esser soggetti allo stesso sovrano. Nonostante l’indubbio processo di razionalizzazione amministrativa posto in essere, con via via maggior intensità, dai Savoia, il carattere composito dei loro Stati non fu mai messo in discussione. Alla fine del Cinquecento Emanuele Filiberto riconobbe il plurilinguismo, stabilendo che francese e italiano fossero entrambe lingue ufficiali. I suoi successori ammisero anche l’uso di spagnolo e tedesco in quelle parti degli Stati dove esse erano state presenti per secoli (la Sardegna per il primo e le valli dell’Alto Novarese, con le comunità Walser, per il secondo). Sempre Emanuele Filiberto concesse l’esistenza di comunità protestanti (valdesi) nelle valli del Pinerolese. In seguito vi furono dure persecuzioni, che misero in serio pericolo l’esistenza di tali comunità, ma esse cessarono alla fine del Seicento quando Vittorio Amedeo II, dopo averli cacciati (peraltro costretto dal re di Francia, che nel 1685 aveva revocato l’Editto di Nantes), richiamò i valdesi in Piemonte. Gli esempi potrebbero continuare. Sul piano dei simboli basterà ricordare che alla Restaurazione la bandiera degli Stati sabaudi era composta da quattro croci, che esprimevano le quattro principali parti del paese: Savoia, Piemonte, Sardegna e Liguria. Questo carattere composito della monarchia sabauda venne meno solo negli anni di Carlo Alberto, che nel 1848 promulgò lo Statuto (legge costituzionale). Allora – e solo allora – gli Stati sabaudi divennero lo Stato sabauda, una realtà unitaria e tendenzialmente nazionale, come non era mai stato negli otto secoli precedenti.

Fra le più importanti testimonianze lasciate dai Savoia nella loro storia millenaria vanno certamente annoverate le “residenze sabaude”³. Con



2. Bernardo Falconi
Statua del *Hercole Colosso*, 1670
Marmo di Frabosa
Torino, Reggia di Venaria

questo termine si definisce l'insieme di regge e palazzi di cui la dinastia si dotò nei propri domini. In realtà si possono distinguere almeno tre sistemi di residenze sabaude. Il primo era quello che essi approntarono fra Savoia e Svizzera durante il Medioevo. Questo fu dismesso quasi interamente dopo che Emanuele Filiberto, nel 1563, fissò a Torino la sede della corte. Il secondo fu quello che da allora i Savoia – pur mantenendo palazzi reali nelle città capitali dei loro principali domini (Chambery, Nizza, Cagliari dal 1720 e Genova dal 1815) – svilupparono intorno alla capitale piemontese, un sistema di residenze in cui si spostavano nei vari momenti dell'anno. Il terzo, infine, fu quello che approntarono lungo l'intera Penisola, dopo che nel 1861 Vittorio Emanuele II divenne re d'Italia.

In questa sede quello che interessa è il secondo di tali sistemi. Fra Cinque e Seicento Torino fu circondata da un insieme di castelli, palazzi e residenze fluviali lungo il Po e la Dora. Esso fu definito “corona di delizie” dal conte Amedeo di Castellamonte⁴, uno dei principali architetti dei duchi di Savoia, autore, insieme al padre Carlo, di diverse di esse. Tale “corona” era costituita dal Palazzo del Valentino (lungo il Po) e dal Regio Parco (lungo la Dora), dai castelli di Rivoli, Moncalieri e Mirafiori, dalla Vigna del cardinal Maurizio (oggi Villa della regina), e dalla Reggia di Venaria. A queste si aggiunsero nel Settecento la Palazzina di Caccia di Stupinigi e i castelli di Agliè e Govone. A realizzare tali castelli fu una lunga serie di architetti quali l'umbro Ascanio Vitozzi nel Cinquecento, i già citati Carlo e Amedeo di Castellamonte nel Seicento, il luganese Michelangelo Garove⁵ fra Sei e Settecento, il messinese Filippo Juvarra⁶ e il torinese Benedetto Alfieri⁷ nel Settecento. A essi, poi, va aggiunto il modenese Guarino Guarini che nel Seicento fu attivo per il ramo cadetto dei Savoia-Carignano, per cui realizzò l'imponente palazzo torinese, ammodernando inoltre il castello di Racconigi.

Di questo ampio e variegato complesso, la Reggia di Venaria costituisce uno degli esiti più alti. Essa fu costruita fra 1658 e 1663 dal duca Carlo Emanuele II e dal citato conte Amedeo di Castellamonte. In questa sua fase iniziale, essa era una residenza venatoria⁸, detta “Reggia di Diana” per il programma decorativo delle sue sale, interamente dedicato alla dea della caccia⁹. Il duca teneva particolarmente alla sua nuova reggia e volle che Castellamonte scrivesse un libro su di essa, diffondendolo poi nelle

corti d'Europa. Suo figlio Vittorio Amedeo II volle trasformare Venaria in una reggia ancora più grande e diede tale compito prima a Garove e poi a Juvarra¹⁰. Il grande architetto messinese vi realizzò allora alcuni dei suoi capolavori: la Galleria grande, la Regia cappella (detta Cappella di Sant'Uberto), la Grande scuderia e la Citroneria. Grazie a tali opere, la Venaria divenne così uno dei principali luoghi dell'architettura barocca italiana. Anche per questo sino a fine Settecento da tutta Europa, e non solo, furono numerosi i viaggiatori accorsi a visitarla, lasciandone descrizioni ammirate e cariche di stupore. L'occupazione francese degli Stati sabaudi, fra 1798 e 1814, causò la fine del complesso come residenza reale. Alla Restaurazione i Savoia avrebbero voluto rimetterla in funzione, ma il costo si rivelò eccessivo, tanto più che dal 1815 essi dovettero destinare ingenti fondi alla costruzione di un palazzo reale a Genova. Fra Otto e Novecento la Reggia di Venaria divenne così una caserma per l'esercito del Regno di Sardegna prima, d'Italia poi. Dopo la Seconda Guerra Mondiale essa conobbe un declino via via più drammatico. Solo nel 2007, dopo un lungo e attento restauro, la Venaria ha ritrovato il suo antico splendore. Essa è così divenuta un museo e una sede espositiva per grandi mostre. E nel suo percorso il visitatore può scoprire la storia dei Savoia e degli Stati sabaudi, che da parte del “corpo germanico” del Sacro Romano Impero si trasformarono nel motore del Risorgimento e dell'unificazione d'Italia.

¹ W. Barberis (a cura di), *I Savoia. I secoli d'oro d'una dinastia europea*, Torino 2007; P. Bianchi, A. Merlotti, *Storia degli Stati sabaudi 1416-1848*, Brescia 2018;

² M. Bellabarba, A. Merlotti (a cura di), *Stato sabaudo e Sacro Romano Impero*, Bologna 2014.

³ C. Roggero, M.G. Vinardi, V. Defabiani, *Ville sabaude*, Milano 1990; C. Roggero, M. Turetta, A. Vanelli (a cura di), *Le residenze sabaude*, Torino 2018.

⁴ A. Merlotti, C. Roggero (a cura di), *Carlo e Amedeo di Castellamonte. 1571-1683, ingegneri e architetti per i duchi di Savoia*, Roma 2016.

⁵ P. Cornaglia (a cura di), *Michelangelo Garove. 1648-1713, un architetto per Vittorio Amedeo II*, Roma 2010; C. Castiglioni, *Michelangelo Garove 1648-1713: ingegnere militare nella capitale sabauda*, Torino 2010.

⁶ P. Cornaglia, A. Merlotti, C. Roggero (a cura di), *Filippo Juvarra. 1678-1736, architetto dei Savoia*, Roma 2014.

⁷ P. Cornaglia, E. Kieven, C. Roggero (a cura di), *Benedetto Alfieri. 1699-1767. Architetto di Carlo Emanuele III*, Roma 2012.

⁸ P. Bianchi, P. Passerin d'Entrèves (a cura di), *La caccia nello Stato sabaudo*, Torino 2010-

2011, 2 voll.; A. Merlotti (a cura di), *Le cacce reali nell'Europa dei principi*, Firenze 2017.

⁹ G. Barberi Squarotti, A. Colturato, C. Gorla (a cura di), *Il mito di Diana nella cultura delle corti. Arte, letteratura, musica*, Firenze 2018.

¹⁰ P. Cornaglia, *Giardini di marmo ritrovati. La geografia del gusto in un secolo di cantiere a Venaria Reale (1699-1798)*, Torino 2006; E. Castelnovo e altri (a cura di), *La Reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, 12 ottobre 2007 - 30 marzo 2008), Torino 2007.

Ercole, un ideale per i sovrani



1. Hans Holbein il Giovane
Lutero come Ercole germanico, 1523

Già considerata un modello dai filosofi greci, la figura di Eracle/Ercole lo divenne anche per i sovrani. Nel suo decimo discorso, Isocrate (V secolo a.C.) si rivolge a Filippo di Macedonia esortandolo a imitare il carattere esemplare dell'eroe. Il figlio di Filippo, Alessandro Magno, che unificò la Grecia e conquistò l'Asia, ascoltò questo appello e fece risalire il suo albero genealogico proprio a Ercole. Le monete coniate sotto il suo governo mostrano sul *recto* il busto del semidio, e dopo la morte del sovrano Ercole venne spesso raffigurato con i lineamenti di Alessandro.

I successivi sovrani ellenistici seguirono l'esempio di Alessandro, proclamandosi discendenti di Ercole, e anche nella cultura romana ci sono imperatori che si fecero raffigurare insieme a Ercole o sotto le sue sembianze. Un esempio eclatante è quello dell'imperatore romano Commodo, che regnò dal 180 al 192 d.C. e portò agli estremi l'imitazione dell'eroe. Per la prima volta un imperatore romano fu raffigurato con la pelle del leone di Nemea, come testimonia anche un cammeo della collezione di antichità di Kassel (cat. IV.5). Fonti più tarde descrivono Commodo come un pazzo che si faceva chiamare Ercole e amava essere rappresentato con la *leonté* e la clava. Inoltre sappiamo per certo che il suo soprannome ufficiale era *Hercules Romanus*.

Con il passaggio al cristianesimo e nel Medioevo Ercole non perse nulla della sua natura esemplare, e fu una delle poche figure mitologiche dell'antichità a sopravvivere. Ideale di virtù, Ercole continuò a essere un modello di moralità, arrivando a venire equiparato ad alcune figure bibliche e a Cristo, senza tuttavia diventare il simbolo dell'arte di governare. Solo nel XVI secolo Ercole diventa una figura simbolica che viene di volta in volta adattata alle gesta e al carattere del personaggio raffigurato. Così, non solo i riformatori Lutero (fig. 1) e Zwingli furono ritratti come Ercole, ma anche i sostenitori della Controriforma. Conseguenza logica di questa evoluzione, Ercole diventerà l'immagine del sovrano moderno ideale.

Così, a partire dal XVI secolo, gli Asburgo, i Medici, i Borboni e altre case regnanti presero a modello l'eroe. Nella sua *Iconologia* (1603) Cesare Ripa delinea i tratti positivi del carattere dell'eroe e propone Ercole come modello di virtù eroica e simbolo del sovrano ideale.

Anche nell'arte barocca dell'architettura di giardini, la figura di Ercole godette di grande popolarità. Nel parco del castello di Vaux-le-Vicomte a



3. Abel Faivre
Caricatura del maresciallo
di campo Hindenburg come Ercole,
1917 circa

Maincy, costruito per iniziativa del ministro delle finanze Nicolas Fouquet tra il 1656 e il 1661 e ammirato con una punta d'invidia perfino dal Re Sole, una copia dell'*Ercole Farnese* era probabilmente posta in alto su una collina e abbelliva il punto finale dell'asse che partiva dal castello, come illustrato da un'incisione del tempo. L'impianto di Vaux-le-Vicomte costituisce il primo giardino barocco di Francia e trova eco anche in Germania. Le forme barocche in stile francese, insieme a una statua di Ercole compaiono ad esempio nel parco di Schönhausen – vicino a Stendal – fatto costruire nel 1711 da August II von Bismarck e dalla moglie Dorothea Sophie von Katte. La cerchia di persone che utilizzava la figura dell'eroe greco per i propri scopi si andò man mano ampliando: non più soltanto il sovrano, ma anche altre personalità influenti e agiate la utilizzarono nei propri giardini con finalità decorative e di rappresentanza.

Dall'Ottocento, con la nascita della caricatura, furono soprattutto i politici a essere rappresentati nei panni di Ercole (fig. 2). Accanto alle raffigurazioni comiche e caricaturali, vi sono anche opere d'arte che accomunano i grandi del nostro tempo all'eroe greco. Proprio come accadeva nell'antichità e durante il periodo barocco, la figura di Ercole viene adattata agli individui e alle loro azioni, tra il serio e il faceto.

2018
Cartepeste Blu di Prussia,
Modena
Cartapesta, rete metallica,
legno, gesso, polistirene
Busti rispettivamente
90 × 70 × 60 cm
e 98 × 70 × 40 cm;
cornici 130 × 105 cm

Benché i due principi siano vissuti a quasi un secolo di distanza, i loro busti, realizzati appositamente per questa mostra, si fronteggiano in un impossibile confronto. Esiste infatti una connessione nella visione originale del paesaggio antropizzato che circonda le rispettive regge di Venaria e di Kassel: i giardini, impiantati su vasti terreni sfruttandone la naturale conformazione, sottostanno a precisi progetti tesi a una grandiosa interpretazione del potere. Grandi masse d'acqua si muovono in getti e zampilli o scrosciano tumultuose in cascate sotto l'occhio vigile di colossali statue d'Ercole, l'eroe scelto da Carlo Emanuele e confermato da Guglielmo per rappresentare saggezza e virtù nonché forza e onnipotenza dell'autorità sovrana. La fontana spettacolare progettata da Castellamonte per Venaria precede di poco l'altissima cuspide del Wilhelmshöhe il cui Ercole, copia della famosa statua Farnese, fu voluto dal langravio Karl von Hessen-Kassel a rappresentazione dell'idea del potere condivisa da entrambi i principi. Alla figura stravagante del langravio Guglielmo I spetta invece la modifica del parco in chiave romantica che, se

possibile, esaltò ancora di più il progetto originario. Il termine cartapesta comprende svariate tecniche scultoree, che sono tuttavia accomunate dall'utilizzo di fogli o fibre di carta ammolati in acqua e colle; gli impasti di cellulosa o le stratificazioni di fogli, pur nell'estrema duttilità, necessitano di una matrice entro cui solidificarsi oppure di una struttura di sostegno. Più che alla modellazione diretta, la cartapesta dunque si presta a essere formata entro stampi o a ricoprire sagome e forme. Nelle più antiche opere conosciute, come i rilievi quattrocenteschi, è talvolta difficile classificare precisamente i materiali, poiché la carta si trova spesso costretta tra una "pelle" in gesso policromato e un retro rinforzato con tela e stucco; il tutt'insieme si avvalevano di strutture in paglia, stracci, stoppa, terra cruda su cui si modellava una finitura in carta, oppure di forme ottenute da stampi, chiuse a guscio e sostenute da armature in legno e ferro. Va da sé che lo stampo ottenuto da un originale può essere utilizzato per la produzione di molti esemplari e che il ruolo dell'artista possa essere circoscritto al solo prototipo. Tale caratteristica, unitamente all'utilizzo di materiali a basso costo, ha dato un deciso contributo a far sì che la cartapesta venisse catalogata come una forma di artigianato; inoltre, l'estrema leggerezza, la straordinaria capacità di simulare bronzo, metalli preziosi, legno, pietra, marmi, stoffe e di confondersi con essi, ne hanno fatto il materiale

principale dell'effimero, dal Cinquecento ai giorni nostri, passando per l'età d'oro del Barocco. Tale tradizione, che sfocia direttamente nella scenografia e continua a tutt'oggi nella costruzione dei carri carnevaleschi, ha pure un secondo feudo, quello della devozione. Fiorentine botteghe diffuse in tutta la penisola, da Lecce a Venezia passando per la Toscana e l'Umbria, Bologna e la Romagna fino a Genova, hanno sfornato per secoli santi in deliquio, Madonne con volti lividi e rigati di lacrime oppure dolcemente rivolte ai fedeli cui porgono paffuti Bambini; figure che hanno popolato le nicchie sugli altari, animato processioni e pellegrinaggi fino a Novecento inoltrato. Proposte anche in dimensioni minori,

magari protette da campane di vetro, si assemblano ancora sui cassettoni, assieme alle statue dei presepi, alla frutta di cera e ai fiori di seta. È possibile che proprio i prestigiosi prototipi di Donatello, Rossellino, Sansovino, via via "sviliti" in repliche e varianti sempre meno ricercate, abbiano dato sostanza a questa produzione più popolare, a un universo di immagini veneratissime, stucchevoli forse ma benevolenti a occhi più ingenui, proprio perché lontanissime dalle marmoree speculazioni della scultura "alta". Eppure Bernini e Algardi utilizzavano la cartapesta proponendo ai committenti bozzetti in questo materiale, ne ricavano leggeri manufatti



per simulazioni e modelli da affidare a fonditori e artigiani. Come alcuni grandi nomi che li precedettero e molti altri in seguito, progettavano carri trionfali, macchine teatrali, grandiosi apparati architettonici volti a trasformare edifici, strade e piazze in fantasmagoriche scenografie destinate a festeggiare ospiti illustri, matrimoni, nascite e funerali. Impalcature lignee rivestite di fragili assiti, gesso, tela dipinta e cartapesta simulavano monumenti ed edifici che sfidavano le leggi della logica e della statica poiché nulla era quello che sembrava e, soprattutto, nulla era destinato a durare nel tempo. Ogni cosa veniva distrutta subito dopo, quando non erano la pioggia o il sole a sciogliere questi mondi effimeri e fittizi. La transitorietà,

il contingente, la fugacità, temi prediletti dalla cultura barocca, caratterizzavano tali costruzioni, impossibili da conservare per loro stessa natura. Un destino che si estendeva ovviamente a tutto l'ornato, pensato in maniera solidale con la struttura; e così cornici, volute, festoni, cassettonati, imprese, cartigli e statue sparivano assieme alle colonne di tela e agli archi di legno lasciando soltanto, nella migliore delle ipotesi, una descrizione accompagnata da un'incisione. *Cartepeste Blu di Prussia* ha fatto tesoro di questo ricchissimo substrato e, affondando le radici nella tradizione, ha ripreso le istanze dell'effimero, della sorpresa; pur giocando sull'impatto immediato e sull'apparenza,

non dissimula mai la materia e la tecnica, la carta resta tale, nessuna stuccatura a celare le giunture e a nascondere il commesso delle strisce rigorosamente strappate. Come nei manufatti barocchi, i panneggi svolazzano tra gli arti delle figure, si gonfiano nell'impeto di una folata di vento inesistente o si scompongono nella foga di un gesto. Eppure la carta, la colla e il fil di ferro non aspirano all'inganno e, in linea con gli apparati trionfali dei secoli scorsi, attendono il naturale e inevitabile degrado. Il lavoro di *Cartepeste Blu di Prussia* si inserisce entro un limite pienamente e orgogliosamente artigianale, dato dalla consapevolezza della fugacità del suo operato. Altro era l'uso della cartapesta da parte degli artisti i quali, se ne apprezzavano il carattere di leggerezza e il basso costo, ricorrevano a ricette e tecniche per conferire durezza alle loro opere. Senza entrare nel merito del mancato riconoscimento artistico di questa tecnica, va sottolineato che il laboratorio modenese produce oggetti unici, la cui velleità semmai è quella di essere assimilati a un mobile di falegnameria, a un abito sartoriale, a una porcellana di qualità. Le forme auliche dei busti imparrucati e paludati, la magniloquenza dei gesti e i riferimenti per lo più filologicamente corretti ai dati di costume non bastano a occultare la vena ironica del materiale usato. Nulla di serio, è soltanto carta.

Lorenzo Lorenzini

Bibliografia essenziale
La scultura in cartapesta. Sansovino, Bernini e i Maestri leccesi tra tecnica e artificio, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo (Milano) 2008; A. Fogli, *La cartapesta nell'arte. Ovvero le statue da l'arie pietose. I maestri, le tecniche e i materiali delle botteghe di Bologna e di Faenza dal 1700 al 1970, nei modi tardobarocco, neoclassico e purista*, Ravenna 2014.

Ercole nella architettura



Ercole è la figura polisemica per antonomasia del mito greco in età umanistica. Si nota infatti come il semidio, che il mito greco consacra in una serie di episodi registrati in modo quasi normativo nei testi considerati canonici come le *Metamorfosi* di Ovidio, divenga nella letteratura e nell'arte rinascimentale il protagonista di una sorta di "serial" che lo vede di volta in volta protagonista di fatti eccezionali e sbalorditivi, di avventure connesse con l'origine di innumerevoli città e di nobili casate, simbolo di concezioni etiche ed estetiche elaborate appunto dalla stessa civiltà rinascimentale e raccontate sovente attraverso la sua figura.

Come accade nella narrativa moderna, a partire dal XIX secolo, in cui un personaggio inventato in connessione con un ben preciso racconto o serie di racconti letterari, cinematografici o televisivi (come potrebbe essere uno Sherlock Holmes di Sir Arthur Conan Doyle, un Philip Marlowe di Raymond Chandler, un Indiana Jones di George Lucas e Steven Spielberg) continua a vivere al di là delle imprese originariamente descritte dal suo autore acquistando una sorta di identità propria che lo abilita ad affrontare sempre nuove avventure ma naturalmente sempre connesse con la quintessenza caratteriale ed emotiva del personaggio nella sua definizione originaria. Ercole è connotato dalla forza possente, dalla sua natura di semidio che lo rende particolarmente vulnerabile sia a umanissime tentazioni sia a rischi tremendi e patetiche balordaggini.

E quindi, nell'immaginario umanistico, si rende disponibile a incarnare molteplici episodi in cui ovviamente risulga il suo carattere di base ma esprimendosi in una miriade di azioni che il mito antico sovente non contempla minimamente.

Ercole, insomma, è un personaggio che caratterizza tanto la cultura antica quanto quella rinascimentale mantenendo fissi alcuni aspetti tipici ma poi assumendo di volta in volta facce diverse tutte unificate da alcuni elementi strutturali: il dominio sul territorio, la fondazione di città e castelli, gli incontri e gli scontri che determinano inevitabilmente l'evoluzione di ogni civiltà fino ad assurgere a simbolo supremo di regolatore dei rapporti umani, di modello emblematico rispetto alla capacità di scelta quale supremo fattore di moralità della vita di ciascuno di noi.

Ercole, peraltro, è strettamente connesso, e qui alle origini stesse del mito, col tema del viaggio dell'esistenza, col fatale andare che Dante

Alighieri nel canto di Ulisse (*Inferno* XXVI) assimila all'ansia della conoscenza in sé e per sé insita nell'essere umano. E proprio il testo della *Commedia*, nell'accostamento di Ercole e Ulisse, pone le basi per la lettura in chiave umanistica della figura di Ercole.

In effetti il canto di Ulisse si conclude con la tempesta marina sollevata dall'Eterno all'approssimarsi della nave alla Montagna del Purgatorio, per confermare l'obbligo posto da Ercole sulla terra, consistente nel non superare i limiti prescritti dal mito. In quel punto l'interpretazione cristiana sia della figura di Ercole sia della figura di Ulisse trova la sua consacrazione e funge da modello per la civiltà rinascimentale.

Nel testo dantesco infatti Ulisse e i suoi periscono proprio per aver disobbedito a un ordine divino, ma di una divinità del tutto peculiare in quanto incaricata e non determinata dal suo stesso volere. Le colonne d'Ercole sono il limite che l'Ulisse dantesco ritiene superabile in quanto non coincidente con la condanna del peccato originale per cui è la violazione dell'ordine divino a perdere l'Uomo, già collocato in un "paradeisos", un giardino da cui non avrebbe potuto né soprattutto voluto uscire. Le colonne d'Ercole potrebbero dunque essere paragonate al giardino dell'Eden.

La Bibbia prevede uno spazio di contenimento alla vita terrena, mentre il mito delle colonne d'Ercole, noto a Esiodo, a Omero, a Platone, prevede una concezione cosmologica in cui non è possibile superare una porta, una soglia marcata da colonne al di là della quale qualcosa c'è al contrario niente ci sarebbe al di fuori del Paradiso Terrestre della Genesi se non l'inattuabile, cioè la conoscenza della distinzione tra il bene e il male, che si configura quindi come non luogo.

Ma è rimarchevole notare come già nel mito antico Ercole violi il giardino delle Esperidi che è un equivalente quasi testuale, almeno in certe versioni, del modello del Paradiso terrestre biblico, provvisto dell'albero dei pomi d'oro che in qualche modo hanno la stessa sacralità e intangibilità del frutto dell'albero edenico. Ed Ercole infatti ruba i pomi e li nasconde dietro la schiena come uno scolarotto sorpreso per aver commesso una marachella, nella statua dell'*Ercole Farnese*, oggi al Museo Archeologico di Napoli. Nondimeno questa violazione pertiene alla natura complessa dell'eroe che è inevitabilmente connotato anche

del negativo, nella versione originaria del mito, posto che si possa parlare veramente di una versione originaria del mito.

Fatto sta che l'eroe ingannatore e subdolo, che ruba i pomi delle Esperidi, pone il confine dell'umano tragitto e quindi prescrive un divieto che la civiltà umanistica, smentendo la versione dantesca, supererà. Ma, in effetti, permane nell'Umanesimo rinascimentale proprio l'idea della violazione che non ammette riscatto e infatti già durante il pontificato di Alessandro VI (eletto nel 1492 proprio in contemporanea con l'impresa di Cristoforo Colombo) esplose lo scandalo delle conseguenze della scoperta del Nuovo Mondo. Conseguenze funeste sia gli occhi dei teologi più avveduti, sia agli occhi dei politici, persino dei più aperti e progressisti.

La persecuzione sistematica, infatti, delle popolazioni autoctone si configura progressivamente come l'introduzione da parte della civiltà occidentale nelle terre scoperte al di là delle colonne d'Ercole di quell'inferno che Dante, nel discorso di Ulisse ai suoi uomini, preconizza come destino di chi abbia osato violare il divieto. Tranne che, nell'esperienza rinascimentale susseguente alla conquista del Nuovo Mondo, l'inferno non è il luogo cui si arriva superando le colonne d'Ercole ma è la condizione che la civiltà occidentale esporta nella terra scoperta, come se, sovrapponendo appunto dantescamente il mito greco alla fede cristiana, la condizione umana, violato un ordine che sembra assimilare la Bibbia al culto di Ercole e all'affidamento in Cristo, fosse connotata ancora e sempre delle conseguenze del peccato originale e, superate le colonne d'Ercole, si manifestasse chiaro il rischio che la conquista del Nuovo Mondo avrebbe potuto portare l'umanità al disastro irreversibile.

Dunque nel corso del Rinascimento il personaggio Ercole dilaga in una sequenza di storie, leggende, racconti che tendono a spostare sempre di più l'interpretazione della figura erculea verso una chiave salvifica, benevola, volta alla protezione di popoli e di singoli individui, come si vede nella memorabile narrazione delle origini del lago di Vico raffigurata da Federico Zuccari e Jacopo Zanguidi detto il Bertoja nel Palazzo Farnese di Caprarola, emblema del mito di fondazione, in questo caso del dominio di una casata illustre all'interno del Patrimonio di San Pietro. Un *exemplum*, quello della Villa-Palazzo Farnese di Caprarola, destinato ad

assurgere a modello universale nella roccaforte più formidabile concepita nel corso del Cinquecento nell'Europa intera.

Da quella casata verranno ulteriori e determinanti indicazioni a proposito della interpretazione umanistica del mito di Ercole, come nell'immagine, in questo caso commissionata dal cardinale Odoardo Farnese, dell'Ercole al bivio nell'immortale quadro di Annibale Carracci, dove il mito della cognizione della scelta viene clamorosamente fissato in immagine dal sommo pittore bolognese caricando sulla figura erculea tutta l'ambiguità e l'incertezza che attraversa l'intero corpo dell'arte rinascimentale accentuando, nel mito della decisione fatale dell'essere umano sempre oscillante tra vizio e virtù, una sorta di sbalorditiva ed enigmatica inerzia caratterizzante la figura dell'eroe, che nel quadro non solo non opera alcuna scelta ma sembra manifestare perplessità, ironia, forse derisione rispetto al tema trattato, rimarcandosi qui quella sublime ambiguità di cui il semidio è connotato, in eterna sospensione tra fisica e metafisica.

ix.1 | La volta nella Sala dello Zodiaco in Palazzo Farnese a Caprarola

La figura di Ercole compare in modo sorprendente sulla volta della Sala dello Zodiaco nel Palazzo Farnese di Caprarola, all'interno di un affresco che ha segnato una tappa fondamentale nella storia della pittura italiana. La grande Sala di Caprarola, decorata nella prima metà dell'ottavo decennio del XVI secolo, contiene una rappresentazione pressoché totale delle conoscenze geografiche del Cinquecento, dando conto persino delle più recenti scoperte. Dai documenti dell'epoca non sappiamo con assoluta precisione chi furono i pittori autori di tale gigantesca decorazione, anche se sembra probabile che coordinatore di tutta l'impresa e in parte esecutore fu uno specialista, Giovanni Antonio da Varese detto il Vanosino; egli naturalmente lavorò con la collaborazione di eminenti pittori di figura i cui nomi, tuttavia, non ci sono stati tramandati, anche se una tradizione piuttosto consolidata ricorda Giovanni de' Vecchi – uno dei protagonisti dell'intero cantiere di

Caprarola – e di Raffaellino da Reggio. Sulle pareti laterali della Sala irrompono come sipari teatrali le enormi carte geografiche in cui la descrizione delle Americhe, a neanche un secolo dalle scoperte di Colombo e Vespucci, è già molto analitica e circostanziata. Si tratta di una specie di monito rivolto al visitatore in base a cui il mondo moderno non solo è potuto andare ben oltre i confini delle Colonne d'Ercole ma ha compreso che il mito antico del "limite insuperabile" è riferito soltanto alle capacità conoscitive dell'uomo. Non è un fattore fisico ma mentale. Ercole, dunque, nella rilettura umanistica del mito è un liberatore e non un costrittore. E infatti qui a Caprarola è raffigurato nella volta tra le costellazioni, in sintonia col momento finale della sua storia, quello in cui viene assunto in cielo e abita tra gli Dei. Nella volta di Caprarola sono rappresentate ben cinquanta costellazioni, in parte basandosi sulla tradizione antica dell'*Almagesto*

di Claudio Tolomeo Alessandrino, in parte sulle più recenti ricognizioni astronomiche che sono però antecedenti alla grande svolta di Galilei e Keplero (che arriverà dopo pochi anni da questo affresco, anche se il mondo umanistico già aveva fatto tesoro delle scoperte di Copernico). Qui sulla volta di Caprarola Ercole fluttua nell'aria brandendo la clava come se si precipitasse verso l'immagine del Pastore Bootes che attraversa lo spazio seguito dai cani, predominanti sulla volta nelle figurazioni del Cane maggiore, del Cane minore e dei Cani da caccia. In questa straordinaria battaglia celeste, dove sfilano tutte le costellazioni astrologiche e innumerevoli altre compresa la Via Lattea, tra l'immagine in alto a destra di Zeus tonante e quella in basso a sinistra di Fetonte che precipita, Ercole campeggia in una posizione come sbilanciata e precaria, a testimonianza di una lettura generale del mito in chiave sottilmente ironica e disincantata.

Tommaso Strinati



Ercole nel cinema



Ercole nella cinematografia del Novecento

L'ultima sezione della mostra vuole concludere il percorso dedicato al mito di Ercole con un momento di alleggerimento, ludico-ricreativo, dopo un viaggio colto attraverso i secoli. Abbiamo anche cercato di fornire una declinazione diversa dell'eroe greco.

Ci siamo domandati in che modo nel Novecento gli artisti, soprattutto gli sceneggiatori e i registi, abbiano declinato al loro servizio la figura del semidio, figlio di Zeus. Non è in fondo Ercole sempre stato presente in ogni epoca nell'immaginario globale? Lo troviamo in Omero, in Sofocle, in Euripide ma anche nell'*Antonio e Cleopatra* di Shakespeare; declinazioni della sua forza sovraumana ritornano in opere più recenti, come il *Frankenstein* di Mary Shelley o il *King Kong* creato dallo sceneggiatore Edgar Wallace, archetipi di forza muscolare e sovraumana che riportano alla memoria l'*Hercules Furens* di Seneca.

Con l'utilizzo delle due parole ludico e ricreativo si è desiderato anche fare preciso riferimento ai concetti di disimpegno e svago, che proprio nel filone cinematografico dedicato a Ercole trovano piena espressione.

Cominciamo innanzitutto col dire che il cinema di genere, che ha riportato nell'immaginario popolare, verso la fine degli anni cinquanta, il mito degli uomini forti, ha un nome, un anno d'inizio e uno di conclusione. È possibile riconoscere anche le ragioni della fine del fenomeno e con esse dare un nome al – ci si passi il termine – killer del filone del cinema mitologico, quel Clint Eastwood che con uno sparo di rivoltella ha tolto di mezzo Ercole (cat. X.20).

Per i meno eruditi, la nutrita sfilza di titoli che hanno visto come protagonista Ercole e con lui i suoi colleghi forzutissimi Maciste, Ursus, Sansone, Marte, Filippide, per citarne alcuni, è racchiusa nel concetto produttivo, più che artistico, di “spada e sandalo”.

Protagonista di quel cinema è soprattutto il corpo nudo e (super) lucido di attori muscolosi, ai quali bastano una calzatura essenziale, il sandalo per l'appunto, e un'arma per difendersi e il gioco è fatto. Un altro termine che racchiude questo periodo di produzione forsennata è *peplum*, ovvero la tunica greca, facile per i costumisti da realizzare e riprodurre in serie, utilizzata per vestire gli attori e le comparse che popolano improvvisamente i set degli studi cinematografici romani. In quegli anni e per quel

cinema si prediligeva nettamente la ripresa in un comodo teatro di posa: i De Paolis e gli Elios di via Tiburtina a Roma costituivano le location per antonomasia predilette da registi e produttori; sono gli stessi studi che oggi ospitano i programmi televisivi dai grandi ascolti come *Amici*, a testimonianza dell'inesorabile passaggio del tempo e dei mutamenti di gusti e costumi.

Il termine *peplum* evoca anche l'aspetto commerciale del genere, una sorta di marchio di fabbrica di un cinema prodotto a basso costo, con elementi di sceneggiatura, attori e oggetti di scena che si succedono come in una catena di montaggio, passando da un film all'altro. Molto divertente è pensare come in alcuni casi le scene più costose, ad esempio le scene di massa di guerra, vengano riproposte dal medesimo produttore in più film: arte dell'arrangiarsi o del reinventarsi. Quando nel 1958 cominciano le riprese del primo film che lancia il mito del genere *peplum*, *Le fatiche di Ercole* (X.10) nessuno può immaginare che stia nascendo una macchina del divertimento e del guadagno pari a pochi altri fenomeni nella storia del cinema italiano. L'idea va attribuita a un produttore sagace, Federico Teti, a un regista già molto rispettato, Pietro Francisci, e a uno sceneggiatore del calibro di Ennio De Concini.

La nascita del cinema *peplum*, che favorisce un incremento di arrivi in Italia dei nuovi volti di attori importati dagli Stati Uniti, si afferma in un momento molto importante per l'industria cinematografica italiana, fungendo da volano per i nostri film e i nostri attori. La politica già dall'inizio degli anni cinquanta aveva favorito l'insediamento a Roma delle grandi produzioni americane, che usufruivano di importanti agevolazioni fiscali, come la detassazione offerta dal governo statunitense ai propri attori e registi che lavorano o risiedono in Europa. Nei primi anni sessanta i ricavi di Hollywood dipendono al 40% dall'estero, e l'Italia ha in questa speciale classifica una posizione di grande rilievo. Secondo i dati dell'Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive (ANICA), le spese del cinema americano per acquistare, co-produrre e produrre film in Italia tra il 1957 e il 1967 corrisposero a circa 350 milioni di dollari.

A favorire questo boom rivitalizzante contribuisce anche lo straordinario potere della macchina organizzativa di Cinecittà e con essa la grande qualità, a basso costo se paragonata agli Stati Uniti, dei lavoratori

dello spettacolo italiani. In nessun paese come nel nostro si trovano tanta fantasia, cura e attenzione per il dettaglio, nelle scenografie, nei costumi, nelle decorazioni degli oggetti di scena; qualità che sono figlie di una tradizione artistica secolare, che affonda le proprie radici in epoche di gran lunga precedenti alla nascita del cinema.

Queste sono le ragioni per le quali esplode il fenomeno della cosiddetta “Hollywood sul Tevere”, ovvero quella magica decade in cui star come Kirk Douglas, Anthony Quinn, Elizabeth Taylor, Richard Burton, Gregory Peck, Audrey Hepburn, per citarne alcune, frequentano le città italiane attirando l’attenzione della stampa di tutto il mondo. La notte per le strade di Roma si osserva il brulichio di un mondo affascinante ed estremo, fatto di glamour, amori, gelosie, raccontato con quotidiana insistenza sulle pagine dei rotocalchi e immortalato dalle fotografie dei paparazzi. Il genio di Federico Fellini scruta, vive in prima persona e immortala per sempre, nel suo capolavoro premio Oscar per i costumi *La dolce vita*, la meraviglia fatta di luci e ombre di quel periodo irripetibile. È questo il momento in cui nasce la trasposizione cinematografica dei film dedicati a Ercole, collocati in una decade in cui la moda impone al gusto popolare kolossal americani come *Sansone e Dalila*, *Quo vadis*, *I dieci comandamenti* e *Ben Hur*.

Nel 1958 entra in produzione con un film dedicato a Ercole il regista Pietro Francisci, un nome importante da ricordare. Francisci è un autodidatta, si dedica al documentario dopo una laurea in giurisprudenza, è dotato di grande inventiva, padronanza tecnica e visione larga nella messinscena; comprende le necessità produttive di ridurre i tempi delle riprese, comprimendo le giornate di lavorazione al fine di ottimizzare le scene legate alle varie location, perlopiù in interni. Per gli esterni si pensa a luoghi vicino a Roma, pochi chilometri da coprire per le troupe, in modo che non scattino costi aggiuntivi dovuti all’indennizzo per la trasferta, e che al tempo stesso offrano un panorama scenografico quanto più vario, come Manziana e Tor Caldara.

Quest’ultima location in particolare, vicina alla località balneare di Anzio, è già presente nell’immaginario americano poiché scenario di scontri cruenti seguiti allo sbarco alleato, durante la Seconda Guerra Mondiale. Il paesaggio è variegato, termina con le onde del mare che si infrangono al cospetto di una falesia alta più di 15 metri. Nella zona

sono presenti sorgenti sulfuree, tanta sabbia, fenomeni vulcanici, laghetti, foreste e ruderi. In pochi metri i visitatori hanno la sensazione di viaggiare nel tempo, attraverso i secoli. Testimonianze degli anni cinquanta ci informano che in un fazzoletto di terra di circa 44 ettari convivono lavorazioni di vari film contemporaneamente. Il bisogno di comparse è incessante, e la disponibilità certo non manca, anche perché la paga di quindicimila lire al giorno non è paragonabile a nessun altro lavoro offerto da bar e ristoranti della zona.

Fra i segreti del successo del genere *peplum*, crediamo di dover anche riconoscere la sagacia degli sceneggiatori: come non sottolineare che *Le fatiche di Ercole*, il primo della serie, è firmato dal futuro premio Oscar Ennio De Concini?

L’impianto della narrazione è piuttosto ripetitivo, al centro dello sguardo della macchina da presa si trova il corpo svestito dell’eroe greco, interpretato da una nuova tipologia di attore, preferibilmente non parlante, il culturista. Il pubblico come sotto ipnosi s’immedesima nelle gesta armoniche del protagonista, che vince il Male dopo aver portato a termine prove sovraumane e consegna sempre, a noi spettatori, un lieto fine. È estremamente confortevole rifugiarsi nel mondo protetto e sicuro di Ercole.

Il primo a giungere in Italia è Steve Reeves (X.4), che si distingue dalla messe di body builder americani per la grazia del volto, particolarmente cinematografico. Scelto, pare, dal direttore della fotografia Mario Bava per il film *Le fatiche di Ercole*, Reeves ha raramente calcato i set cinematografici. I produttori italiani non cercavano un grande attore, che fosse particolarmente espressivo o capace di recitare con maestria; serviva loro solamente un uomo forte, dal fisico più possente e scultoreo della norma. Egli deve farsi ritrarre in piedi, mostrando i muscoli, e muovere continuamente le labbra; la voce sarebbe stata poi doppiata da qualche attore italiano. Ercole deve alzare il peso, reale, del corpo femminile dell’eroina di turno (Sylva Koscina nel caso del primo episodio) e quello finto delle pietre di polistirolo, delle catene di gomma, delle colonne in poliuretano espanso, dei finti carri trainati da cavalli; il tutto serve a suscitare nello sguardo dello spettatore lo stupore e l’ammirazione che si tributano a un vero eroe (X.9).

Notevole, va sottolineato, è il numero di attori che negli anni seguiti al trionfo commerciale del primo Ercole succedono a Steve Reeves nei panni del protagonista.

Tra tutti Reeves resta però l'Ercole più amato, non solo perché il primo, l'originale, ma anche perché è quello dal viso più angelico e dall'animo più gentile. Egli è forse anche il più modesto, descritto da tutti i suoi colleghi come un uomo estremamente alla mano, nonostante il successo di fama ed economico. Quando nelle sale americane viene proiettato *Le fatiche di Ercole*, l'ingaggio di Reeves ammonta a quindicimila dollari. In poco tempo salirà al primo posto nella classifica delle star di Hollywood più pagate, precedendo John Wayne e James Stewart.

I numeri del primo Ercole sono impressionanti e da soli basterebbero a giustificare la produzione massiccia del genere "sandalo e spada", che durerà sino a tutto il 1965 compreso. Gli incassi accertati per il film diretto da Pietro Francisci ammontano a quasi 900 milioni di lire, contro un costo di produzione inferiore ai 100 milioni. I film sono avvantaggiati in quel periodo dalla possibilità per chi produce di avere prime, seconde e terze visioni, una vita in sala quindi molto più lunga di quel che accade oggi. Si pensi che *Le fatiche di Ercole* a giugno 1959 è quinto nella classifica degli incassi, dopo sei mesi è secondo. Dopo un anno dalla sua prima uscita incassa in poco tempo altri 40 milioni di lire. Il cinema negli anni cinquanta è un fenomeno sociale di gran lunga più sentito di quanto non sia oggi; in sala si recano le famiglie, i film riscuotono grande successo in provincia e d'estate nelle località balneari: si va al mare, si balla, si gioca nei locali e ci si svaga al cinema (X.1). Funzionano gli uomini forti, ma anche le commedie, primo per incasso in quel periodo è *Poveri ma belli* di Dino Risi.

Gli addetti ai lavori hanno la certezza che a calamitare l'interesse del pubblico sia proprio Ercole e non un attore o regista in particolare. Infatti con la terza pellicola, dove protagonista per la prima volta è Mark Forest (X.5, X.12), gli incassi tengono bene nonostante l'assenza di Steve Reeves. Il pubblico vuole proprio le azioni sovraumane dell'eroe greco, le così dette ercolate, e non è interessato alle sue vicende amoroze; infatti il quarto capitolo della serie, *Gli amori di Ercole* (1960) (X.8, X.13), non ha lo stesso successo dei precedenti, nonostante la popolare Jayne Mansfield.

A lanciare il grido di allarme sull'esagerato sfruttamento del *peplum* è Alessandro Ferraù, già sceneggiatore di *Ercole e la Regina di Lidia* (X.11), che avverte sul "Giornale dello spettacolo", verso la fine del 1960, che nonostante il genere attiri ancora molti spettatori, i produttori devono sapere fermarsi per tempo, poiché stanno saturando il mercato e danneggiando la produzione interna. Rimarrà inascoltato, l'ingordigia è troppa: si assisterà presto allo sfiorire dell'industria delle ercolate, che propone titoli improbabili come *Zorro contro Maciste*, *Ercole sfida Sansone*, *Ercole contro Ulisse*. Nel 1964 uscirà poi *Per un pugno di dollari* di Sergio Leone (X.17). Clint Eastwood, l'uomo senza nome, rappresenta un genere di eroe del tutto nuovo, e il pubblico vi si affeziona immediatamente. Il gusto per le imprese erculee viene sostituito da quello per i duelli nella sabbia del deserto e nei saloon. Il futuro ispettore Callaghan, pluripremiato all'Oscar, è ritratto a conclusione del percorso della mostra, a suggerire il simbolico passaggio a miglior vita dell'Ercole cinematografico, il suo colpo di rivoltella tutto porterà via. A noi resta il ricordo di un cinema apparentemente ingenuo, che, noncurante della verosimiglianza letteraria, ha fatto sognare generazioni di adolescenti, ponendosi come fenomeno produttivamente inimitabile.

x.1 | Slot Machine LOTTOMAT, meccanica, da parete

1958

Germania, costruttore

Gunther Wulff

46 × 71 × 18 cm

Roma, Collezione privata

Questa slot machine meccanica, perfettamente funzionante è stata costruita dall'ingegnere tedesco Gunter Wulff nel 1958, anno di uscita nelle sale cinematografiche del primo film del genere *peplum* dedicato a Ercole, *Le fatiche di Ercole*. Prima della Seconda Guerra Mondiale Wulff possedeva una fabbrica nel settore chimico-tecnico, che costruiva involucri per accendini. Dopo la guerra, appena trentenne, decise di dedicarsi a oggetti per il gioco. Nel 1949 progettò una macchinetta a gettoni sperimentale che posizionò nel Jewish Club di Berlino. Il successo fu tale che nel 1950 decise di fondare la Wulff Apparatebau GmbH. Il secondo prototipo da lui creato, la Rotomat, vendette circa 6000 esemplari, favorendo una rapida espansione della sua azienda. Una curiosa legge tedesca del tempo imponeva che una singola slot machine avesse una vita di massimo tre anni. Le

macchine non erano costruite per durare, per le componenti interne venivano impiegati metalli di bassa qualità rendendo lecita una rottura del meccanismo dopo un periodo relativamente breve. Wulff era però molto abile e le sue slot machine non si rompevano. In alcuni casi egli rinnovava l'involucro esterno ma utilizzava le stesse meccaniche per i nuovi modelli entrati in produzione. Nella maggior parte dei casi i modelli che non si rompevano dovevano essere esportati per legge, cosa che favorì una notevole circolazione delle slot machine negli altri paesi europei tra cui l'Italia. Soprattutto nei periodi estivi, nelle località balneari, durante le seconde o terze programmazioni dei film dedicati a Ercole, le arene all'aperto venivano frequentate da appassionati dei giochi con l'utilizzo di monete, come le slot machine e i flipper. Questo esemplare di Lottomat è sopravvissuto alle leggi tedesche, ai locali italiani ed è giunto sino a noi perfettamente funzionante.
Angelo Bozzolini



x.2 | Flipper Genco Commander

1933
Stati Uniti, costruttore Genco
Manufacturing Co. Chicago
48 × 18 cm
Roma, Collezione privata

Molte sono state le attrazioni, le novità, i giochi che nell'ultimo secolo e mezzo hanno caratterizzato la vita delle sale giochi: dal peep show ai juke-box, dai giochi di mira ai più moderni video games; tra questi solo uno ha resistito dagli albori del settore sino ai giorni nostri, il flipper. Sebbene le macchine più moderne assomiglino davvero poco ai primi pionieristici tavoli con buca e ostacoli – quel gioco della *bagatella* già noto nella Francia di Luigi XIV – la forma d'intrattenimento offerta dal gioco del flipper resta la più longeva. Il tribolato percorso della sfera di metallo tra griglie di aghi per arrivare a toccare piccoli vani che fanno segnare punteggi sempre diversi, ha affascinato generazioni di persone. Steve Reeves, il primo e inimitabile Ercole cinematografico, americano del Montana, nacque nel 1928.

Gli anni trenta videro l'esplosione del fenomeno del flipper e l'azienda americana Genco Manufacturing Company di Chicago è stata una delle fabbriche produttrici di alcuni tra i flipper di maggior successo, come questo modello Commander nato nel 1933 e in voga per tutto il periodo dell'infanzia dell'attore americano. Reeves possedeva nella sua residenza romana molti oggetti originali della cultura americana; questo flipper è ancora oggi perfettamente funzionante. L'esperienza italiana di Steve Reeves è durata circa dieci anni. Dopo il successo dei primi due film dedicati a Ercole viene annunciato il terzo, con lo stesso Reeves come protagonista, provvisoriamente intitolato *Ercole contro gli dei* (uscirà con titolo definitivo *La vendetta di Ercole*). Qualcosa va però storta e Reeves rinuncia, forse su consiglio di sua moglie Alina che lo induce a credere erroneamente che il filone, dopo la leggera flessione di incassi del secondo film *Ercole e la regina di Lidia*, abbia esaurito la sua spinta. Angelo Bozzolini



x.3 | Flipper modello Rotoball

1953
Stati Uniti, costruttore Mills
Novelty Co.
Roma, Collezione privata

Dall'antenato di tutte le macchine, il biliardino – una sorta di ibrido tra un flipper e un tavolo da biliardo – un passo importante verso la moderna macchina detta flipper è avvenuto alla fine del XIX secolo, quando l'inventore Montague Redgrave ha brevettato un dispositivo chiamato *ball shooter*. Questi giochi, popolari in bar e caffetterie in America e in Europa, non erano a gettoni e permettevano delle vincite. I giocatori compravano le palline da giocare e quando avessero ottenuto un punteggio abbastanza elevato, sarebbero stati premiati con bevande gratuite, pasti o sigarette. Subito dopo è stato introdotto il primo gettone per giocare alle macchine denominate "Bagatelle" e "Bingo". La tecnologia del flipper a gettoni risale all'inizio degli anni trenta.

Negli Stati Uniti le sale cinematografiche vedevano la massiccia presenza, nei bar attigui, di giochi per l'intrattenimento. Il Rotoball, di cui quello esposto è un esemplare perfettamente funzionante, è un esemplare che ebbe particolare successo dagli inizi degli anni cinquanta. È importante ricordare come i faraonici incassi delle sale cinematografiche, negli anni di produzione del filone dedicato al *peplum*, siano stati un fenomeno oggi impensabile. Anche i guadagni raggiunti dalla proiezione dei film di Ercole all'estero, che permise di arricchire anche i distributori cinematografici internazionali, restano un esemplare unico nella storia del cinema. Angelo Bozzolini



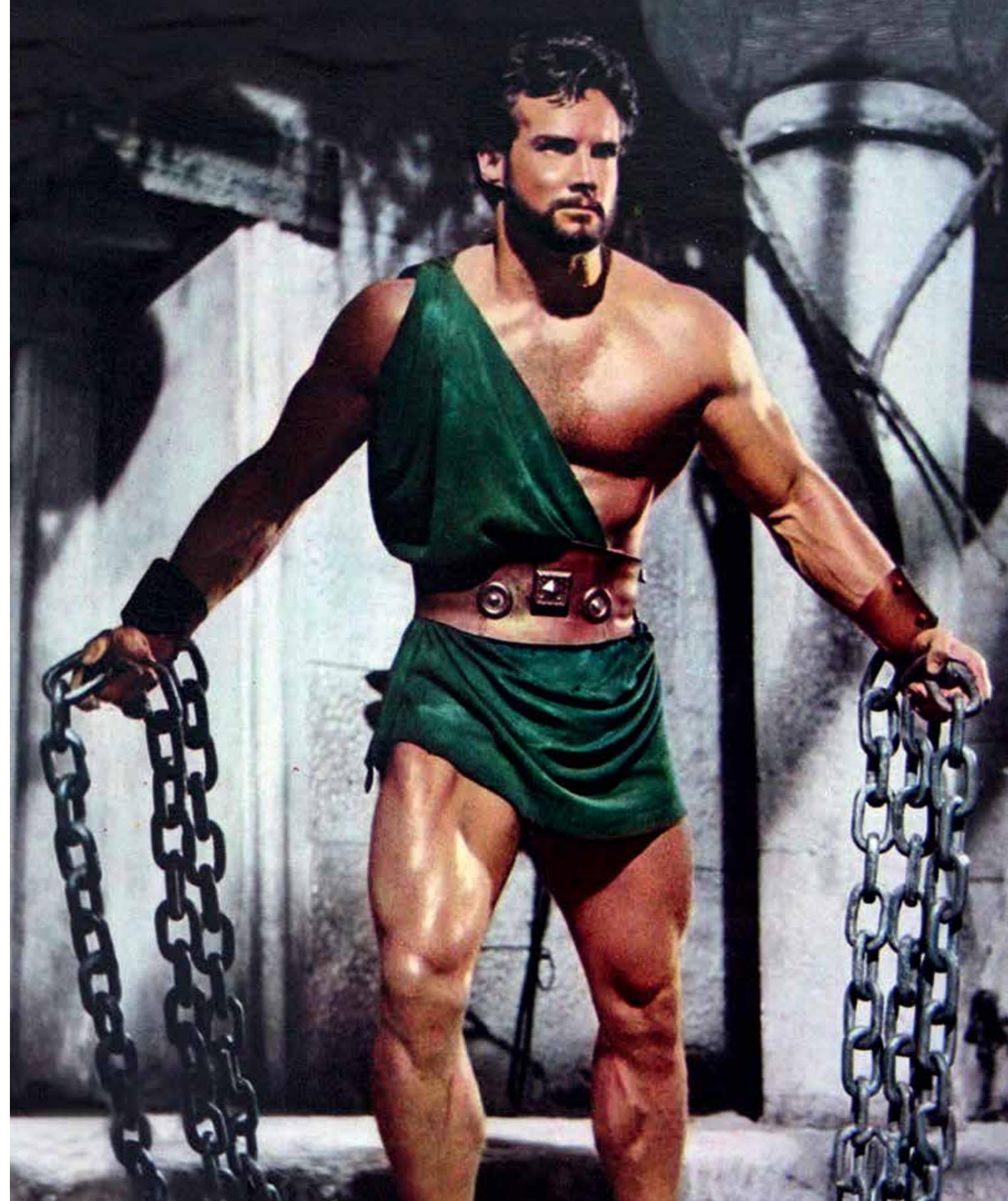
1959

Fornito da Webphoto & Services

Il primo e più iconico attore a vestire i (pochi) panni di Ercole è Steve Reeves. Quando arriva in Italia ha trent'anni e una scarsa esperienza di recitazione. Viene scelto nel ruolo di Ercole per il successo ottenuto nel campo del body-building, il culturismo, ovvero la moda esplosa nel dopo guerra di fare esercizi con i pesi col fine di aumentare la massa muscolare e la definizione corporea. Reeves dimostra un'ammirabile disciplina nell'attività fisica, associando ad essa un'alimentazione molto specifica, che gli permette di primeggiare sulle passerelle dove sfilano i semi-atleti muscolosi, nelle gare di Mr. America (vinta nel 1947), di Mr. World (vinta nel 1948) e di Mr. Universo (vinta nel 1950). Gli attori che hanno lavorato con lui raccontano come nel suo pasto, consumato nelle pause sui set, ci fosse qualche foglia di insalata e una varietà di alimenti liquidi, come proteine diluite nel latte.

Prima di arrivare in Italia viene scelto per un ruolo nella pellicola americana *Sansone e Dalila* del 1948. Il regista Cecile B. De Mille domanda all'attore di perdere una decina di chili per essere più credibile davanti alla macchina da presa. Steve non accetta di gettare al vento il suo duro lavoro in palestra e rischiare di perdere tutte le future gare di culturismo, e declina pertanto l'offerta. Quando otto anni più tardi arriva dall'Italia la chiamata per recitare nel ruolo di Ercole, dove a essere protagonisti sono prima di tutto proprio i suoi muscoli, Reeves non esita a prendere il primo aereo per Roma e intraprendere l'esperienza cinematografica più rilevante della sua vita. La sceneggiatura di *Ercole e la regina di Lidia* è liberamente ispirata a *I sette contro Tebe* di Eschilo, all'*Edipo a Colono* di Sofocle e al mito di Ercole e Onfale. Nonostante il successo internazionale di questa seconda pellicola dedicata all'eroe greco, Reeves si ferma qui e non accetterà in futuro altri ruoli nei panni di Ercole.

Angelo Bozzolini



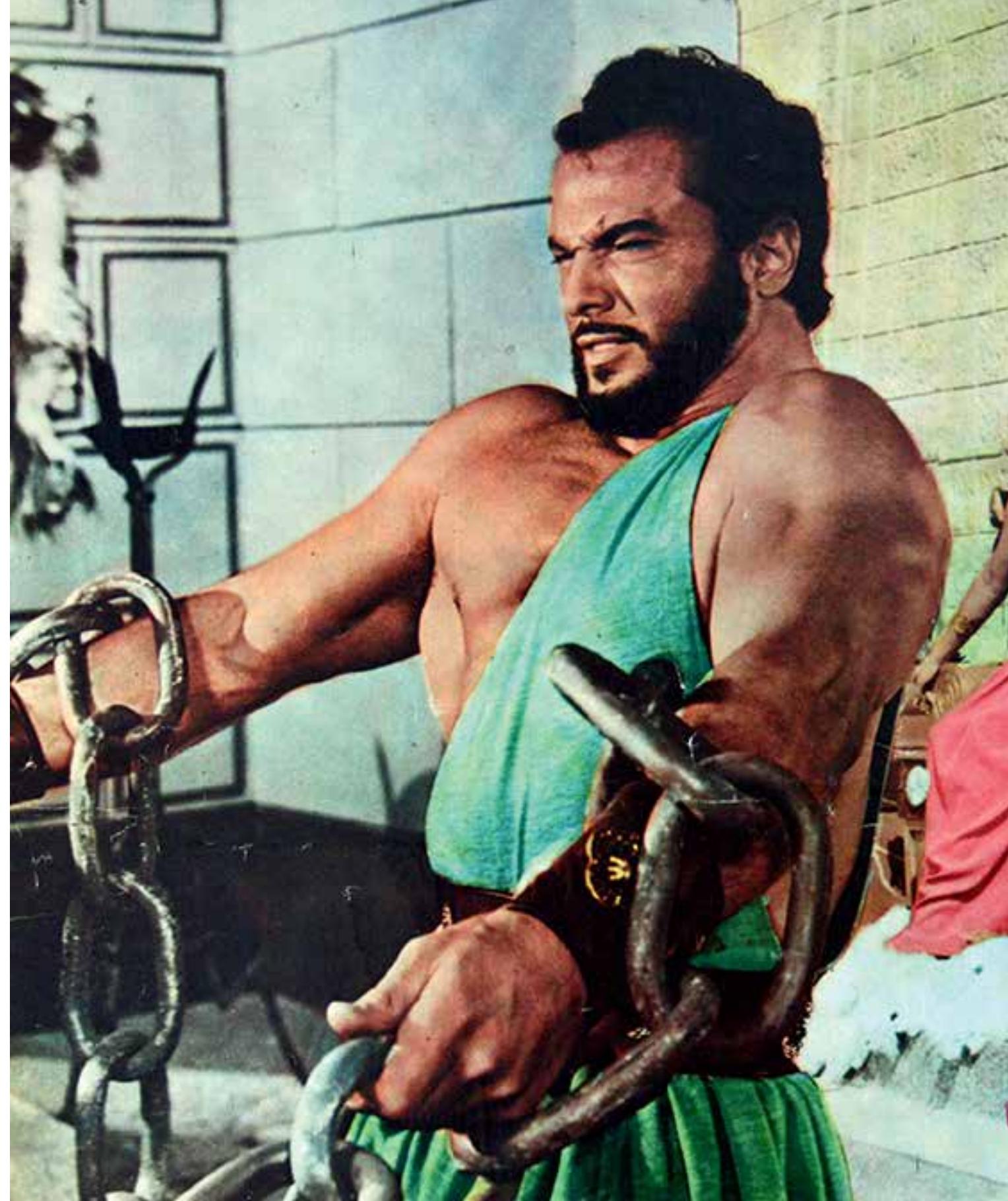
1960

Fornito da Webphoto & Services

L'onere e l'onore di sostituire col proprio volto quello di Steve Reeves nei panni di Ercole, sia nell'immaginario popolare che davanti alla macchina da presa, spetta a un ragazzone oriundo italiano di nome Lou Degni. I produttori gli chiedono un nome d'arte e lui sceglie il più evocativo Mark Forest. I cinegiornali del tempo testimoniano l'entusiasmo che gli viene tributato al suo arrivo a Roma; al bel volto liscio di ventisettenne viene subito richiesto di lasciar crescere una bella barba per somigliare il più possibile al suo predecessore. L'esperienza italiana non comincia nel migliore dei modi per Forest, che durante le riprese di *La vendetta di Ercole* cade da cavallo e viene ricoverato all'ospedale Salvator Mundi di Roma. Terminato l'impegno del suo primo *Ercole*, terzo della serie, Forest alza il tiro delle richieste economiche, col risultato di venire a sua volta

sostituito per il capitolo successivo della saga dedicata all'eroe greco. Proseguirà negli anni successivi a recitare in Italia, il più volte nei panni di Maciste; tornerà solo una volta a vestire nuovamente i panni di Ercole, nel 1964 in *Ercole contro i figli del Sole*. È importante sottolineare come nel terzo episodio del filone *peplum* dedicato a Ercole firmino gli effetti speciali il futuro premio Oscar Carlo Rambaldi, la coreografia delle lotte il maestro d'armi Enzo Musumeci Greco e la sceneggiatura il futuro regista Duccio Tessari. Questi nomi importanti, che sono solo un parziale esempio della qualità artistica che girava attorno al *peplum*, dimostrano come il genere sia stato un'importante palestra per molti autori e tecnici dello spettacolo (Greco era attivo da due decenni e aveva già lavorato sui set dei primi due *Ercole*) che proprio da questo genere sono partiti, ponendo le basi per illustri carriere.

Angelo Bozzolini



1965

Fornito da Webphoto & Services

Con Reg Park entriamo in un mondo di primati. Nato a Leeds in Inghilterra, è il primo europeo a interrompere il dominio incontrastato dei culturisti americani (vince più volte il concorso di Mr. Universo), il primo attore europeo a vestire nel *peplum* i panni di Ercole, il primo body builder che oltre alla massa muscolare possiede una reale forza fisica, il primo a ispirare concretamente e su larga scala generazioni di nuovi body builder. In varie occasioni Arnold Schwarzenegger ha dichiarato di considerare Reg Park non solo il suo esempio ma anche il suo mentore, allenatore e modello di attore. Quando nel 1970 Arnold interpreta il suo primo film di rilievo, proprio nel ruolo di Ercole, viene spinto ad accettare la parte proprio da Reg. Reg Park ha interpretato vari film del *peplum* girati in Italia, è l'unico interprete di Ercole a cui i "Cahiers du Cinéma" attribuiscono un viso

intelligente e una discreta dote attoriale. Park è stato Ercole per la prima volta in *Ercole al centro della terra*, un film importante non solo perché vede il passaggio alla regia del maestro Mario Bava (che dei primi due Ercole aveva curato la fotografia), ma anche perché introduce una maggiore articolazione nella scrittura del personaggio dell'eroe greco. Le abilità di Bava nella fotografia e negli effetti speciali immergono con successo la narrazione in un'atmosfera cupa, che si contrappone alla tradizione delle riprese del *peplum* in esterni, con luce diurna e scenari misti tra campagna e lande sabbiose. Lo stesso Ercole, a differenza dei precedenti sempre dotati di leggerezza e grande ironia, sembra tormentato da sentimenti generati da un destino vessato da sventura e dolore. In *La sfida dei Giganti* viene elaborata una miscela di scene tratte da *Ercole al centro della terra* e da *Ercole alla conquista di Atlantide* (prodotti dallo stesso Achille Piazzi).
Angelo Bozzolini



1970

Fornito da Webphoto & Services

Inutile dire che a differenza di tutti gli attori che hanno interpretato il ruolo di Ercole e che ad esso sono rimasti indissolubilmente legati per tutta la carriera, l'esperienza di Schwarzenegger parte da Ercole per continuare nei successivi cinquant'anni ai più alti livelli della Hollywood che conta. La fama di Arnold supera le barriere del cinema e, alimentata da una filmografia in molti casi di alto livello, gli permette di ottenere abbastanza consenso da vincere le elezioni e ricoprire l'importante incarico di Governatore della California. Mentre per Steve Reeves e soci oltre a Ercole c'è stato ben poco, per Schwarzenegger c'è stato talmente tanto che non tutti ricordano, o hanno visto, questo suo primo film, talmente bizzarro da divenire una sorta di cult movie del kitsch.

Ercole a New York porta la narrazione nella capitale americana, dove l'eroe si ritrova vestito con i jeans e camicia attillate dopo aver chiesto al padre di poter abbandonare l'Olimpo, dove

si annoia. Già dalla prima scena si notano l'interpretazione legnosa del culturista di origini austriache e il suo forte accento tedesco. In questa scena girata a Central Park (l'Olimpo nella finzione), mentre Ercole parla al padre Zeus possiamo sentire nella presa diretta cinematografica il rumore del traffico della città che il fonico non è riuscito a escludere. I tanti errori tecnici lasciano intuire che la produzione fosse a basso costo, con location improvvisate e impostazioni fotografiche amatoriali. Sorprendenti in questo senso i riflessi dei proiettori nella sfera di cristallo di Zeus, l'ombra dell'operatore di macchina su Ercole/Arnold che guida la biga in città e il rumore dei passi del cameraman che si muove con la cinepresa nella scena dell'appartamento. In molti però considerano la scena in cui Ercole lotta con l'orso grizzly (un attore che indossa un costume di Halloween con ai piedi dei normali mocassini) come una delle più improbabili ma nel contempo comiche e grottesche mai interpretate dal mitico Arnold.

Angelo Bozzolini



1960

Fornito da Webphoto & Services

In questa immagine Ercole appare con la donna che ama, Deianira. Gli attori che interpretano la coppia mitologica, nella vita sono marito e moglie e fanno parlare molto di sé per le loro gesta glamour, a Hollywood e nella Roma della *dolce vita*. Lei è Jayne Mansfield, americana della Pennsylvania che arriva in Italia all'apice di un successo, alimentato dalla fama di sex symbol, paragonabile solo a quello di Marilyn Monroe. Lui è Mickey Hargitay, nato a Budapest e trasferitosi nel 1947 negli Stati Uniti, dove diviene Mr. Universo nel 1955. Hanno già lavorato assieme sul set del film *Una bionda esplosiva* (1957), per il quale la Mansfield impone l'atletico attore, suo compagno, alla produzione. La loro collaborazione successiva riguarda proprio il film *Gli amori di Ercole*, girato in Italia, principalmente negli studi di Cinecittà e negli esterni di Tor Caldara, vicino ad Anzio. Questo Ercole dalla sceneggiatura poco accattivante incassa meno dei precedenti film del genere *peplum*, ma nonostante una trama forse manierata e povera di trovate geniali, trova una forte eco mediatica proprio

nella presenza contemporanea dei due attori. Dal set romano i tecnici che lavorano alla pellicola raccontano di una coppia molto gentile, sempre disponibile sul lavoro ma in cui i due sono completamente concentrati ognuno su di sé. In particolare Hargitay passa tutto il tempo libero ad allenarsi in palestra, passione nata al suo arrivo in America proprio guardando una rivista di culturismo con in copertina Steve Reeves, il primo Ercole. La Mansfield vive di eccessi, paga cara una strategia pubblicitaria basata su casuali, ma che casuali non sono affatto, esibizioni di parti del suo corpo nudo. Resta memorabile la fotografia in cui, nel 1957, a una cena in onore di Sophia Loren si sporge talmente verso un paparazzo da mostrare un seno scoperto, sotto lo sguardo sprezzante della Loren. Nonostante l'atteggiamento sopra le righe la Mansfield è dotata di un quoziente intellettuale di 162, parla correttamente cinque lingue, suona il violino e il pianoforte. Nel 1967, a soli 34 anni, muore in un tragico incidente stradale, già dimenticata da registi e produttori, costretta a modeste esibizioni nei night club della provincia americana.
Angelo Bozzolini



1964

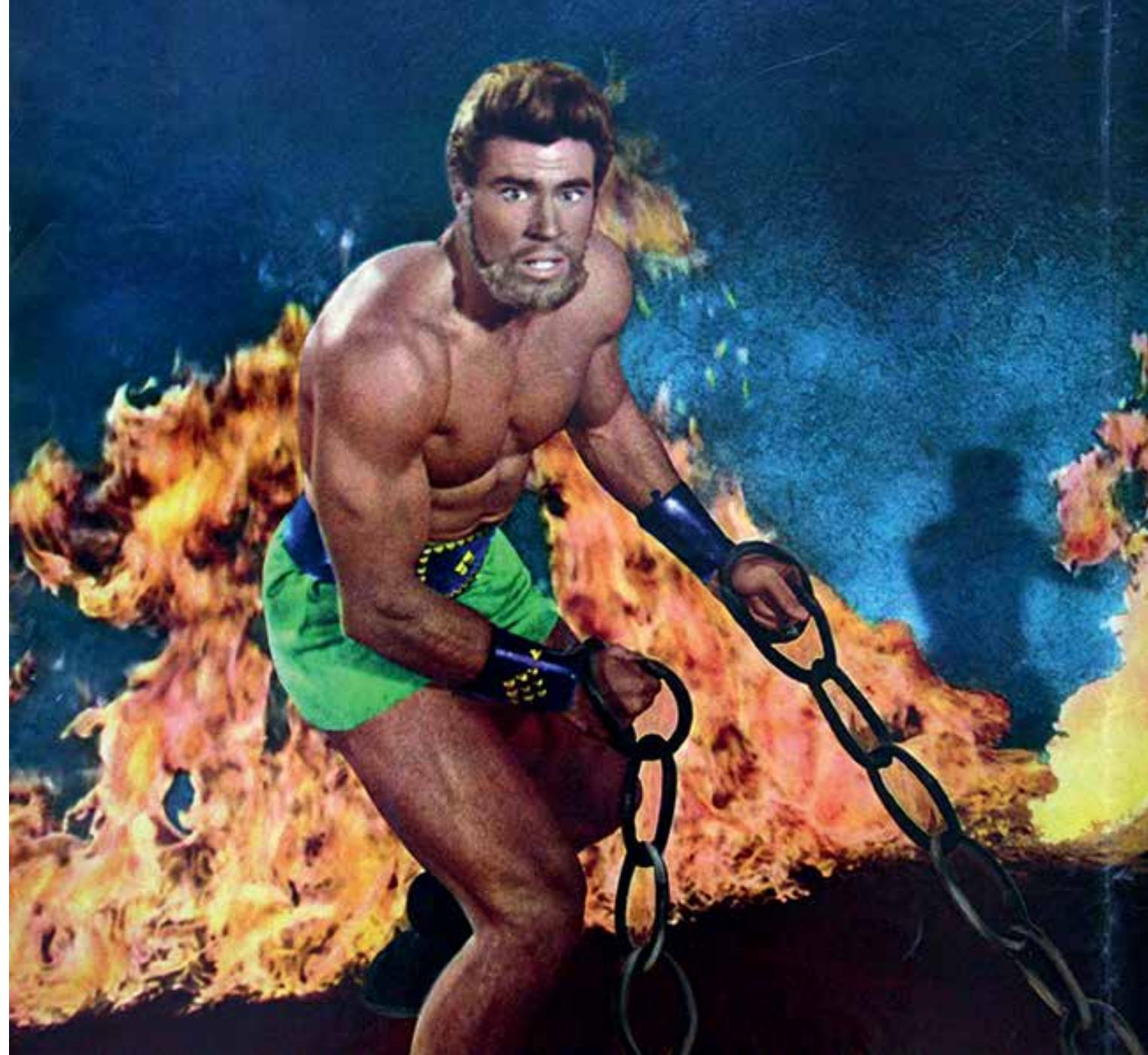
Fornito da Webphoto & Services

Constantine Daniel Vafiadis, in arte Dan Vadis, arriva in Italia verso la fine del periodo d'oro della produzione del genere *peplum*. Veste i panni di Ercole in due occasioni, in *Ercole l'invincibile* e in *Il trionfo di Ercole* (1964). Da molti è stimato per la sua simpatia e il suo atletismo, che non tutti i culturisti potevano vantare. Le scene di lotta in cui recita Vadis sono considerate le più credibili, proprio per l'agilità, destrezza e velocità dell'attore di origini greche. Come accade nei film prodotti con la star Reg Park, anche nel caso di quelli con protagonista Dan Vadis riscontriamo il fenomeno della rielaborazione di materiali (scene

di film) che appartengono a produzioni precedenti. In particolare nella scena della lotta di Ercole (l'invincibile) contro il drago si nota l'utilizzo di estratti dal primo Ercole (*Le fatiche di Ercole*).

Dan Vadis riuscirà poi, soprattutto grazie alla sua amicizia con Clint Eastwood, a evitare l'oblio al quale dalla metà degli anni sessanta è destinato il genere mitologico "spada e sandalo" e a riciclarsi con successo nel filone western. Torna negli Stati Uniti e ottiene piccoli ruoli anche nei primi film diretti negli Stati Uniti da Eastwood. Ma Vadis è un eroe sfortunato, nel 1987 viene trovato morto nella sua macchina parcheggiata nel bel mezzo del deserto californiano per un'overdose accidentale.

Angelo Bozzolini



1958

Fornito da Webphoto & Services

Tutto ha inizio con questo film, liberamente tratto da *Le Argonautiche* di Apollonio Rodio. Con *Le fatiche di Ercole* nasce il genere mitologico dedicato a Ercole, un filone, lo “spada e sandalo” altrimenti detto *peplum*, che ha il merito di cambiare la storia del cinema italiano. Il valore del cinema dell’abilissimo regista Pietro Francisci e dei suoi colleghi Mario Bava, Vittorio Cottafavi, Michele Lupo, per citare solo alcuni nomi che hanno contribuito alla fortuna di questo genere cinematografico, sta soprattutto nella capacità di creare delle squadre di collaboratori (sceneggiatori, scenografi, location manager, attori, costumisti, maestri d’armi, effetti speciali) orchestrate alla perfezione, col fine di produrre a basso costo, in tempi brevi, intercettando il gusto e l’immaginario popolare, al fine di realizzare incassi record.

Il primo Ercole al cinema – interpretato dal culturista statunitense Steve Reeves, che con questo film inaugura la sua carriera italiana – è un eroe tormentato e ribelle, che desidera determinare per sé un destino diverso da quello che il fato e gli dei hanno stabilito per lui. La trama è semplice e l’impianto ruota attorno alla storia d’amore con Iole, interpretata dalla giovane e bellissima Sylva Coscina. L’inquadratura principe del film prevede la presenza di Ercole a figura intera, con i muscoli tirati, intento a lottare con qualche mostro di cartapesta. In un’intervista alla rivista “The Perfect Vision Magazine”, uscita il 22 luglio 1994, Reeves rivela di aver guadagnato per il film un cachet di diecimila dollari. La pellicola costa nel complesso mezzo milione di dollari e con la sola distribuzione americana ne incassa quaranta. In Italia esce nelle sale cinematografiche nel febbraio del 1958 incassando oltre 700 milioni di lire, con una tenuta nelle sale di due anni.
Angelo Bozzolini

1964

Fornito da Webphoto & Services

Il soggetto di questo secondo episodio del cinema mitologico dedicato a Ercole è liberamente tratto dall’*Edipo a Colono* di Sofocle e *I sette contro Tebe* di Eschilo. Di ritorno dalle fatiche che avevano caratterizzato la sceneggiatura del primo film con Steve Reeves, Ercole, la moglie Iole e l’aiutante Ulisse trovano la strada per Tebe interrotta dalla minacciosa presenza del gigante Anteo, interpretato dal mitico pugile ed eroe sportivo del ventennio fascista Primo Carnera. Il combattimento tra Reeves e Carnera è una gustosa trovata della sceneggiatura, architettata dal nume tutelare del *peplum* e futuro premio Oscar Ennio De Concini. Sono queste le astuzie che, più che un vero e cristallino interesse per la trama, calamitano il pubblico del *peplum*. Anche la scelta della bellissima

e sfortunata Sylvia Lopez, nei panni di Onfale, la regina di Lidia che con l’inganno attira a sé l’eroe greco, stimola l’attenzione del pubblico. Grande curiosità ha suscitato negli spettatori la scena della lotta di Ercole con la tigre, filmata prima in condizioni normali in uno spazio del circo Togni e poi narcotizzata per la scena in cui entra in azione Steve Reeves per sconfiggerla. Questo secondo episodio di Ercole è da molti considerato uno dei più riusciti, anche grazie alla capacità degli sceneggiatori di ricreare il mito con intelligenza. Nelle sale italiane incassa quasi seicento milioni nel corso della prima stagione, ma arriva a 774 alla fine del 1961. Un successo straordinario, pari a quello ottenuto per la distribuzione inglese e americana, dove il furbo distributore Joseph Levine arriva a stampare rispettivamente cinquecento e mille copie del film.
Angelo Bozzolini

1960

Fornito da Webphoto & Services

Prima produzione del genere *peplum* dedicato a Ercole senza il mitico Steve Reeves. A sostituirlo viene chiamato Mark Forest, il cui fisico e look sono molto simili a quelli del suo predecessore. La regia passa a Vittorio Cottafavi, che conferisce al prodotto finito una qualità forse superiore rispetto ai precedenti episodi e tra le più apprezzate di tutto il genere dedicato all'eroe greco. Il nuovo Ercole è un burlone e in varie interviste Cottafavi ricorda come si siano divertiti tutti molto, attori e troupe, nelle prove di forza di Ercole in campagna. Per le scene della discesa di Ercole agli inferi i tanti effetti speciali sono curati dal futuro premio Oscar Carlo Rambaldi, ancora giovane e inesperto, che non restituisce una prova esaltante. Questo terzo episodio viene prodotto da Achille Piazzi, Gianni Fuchs e dal francese Robert de Nesle, che raccolgono l'importante testimone della LUX, che pensa erroneamente che la spinta degli Ercole sia esaurita. In realtà non solo anche il terzo Ercole incassa ottime cifre al botteghino, ma anche i successivi si difenderanno molto bene. È indubbio che sino alla metà degli anni sessanta il genere prosperi, fino a quando un certo Sergio Leone arriva nelle sale con i suoi "spaghetti western".

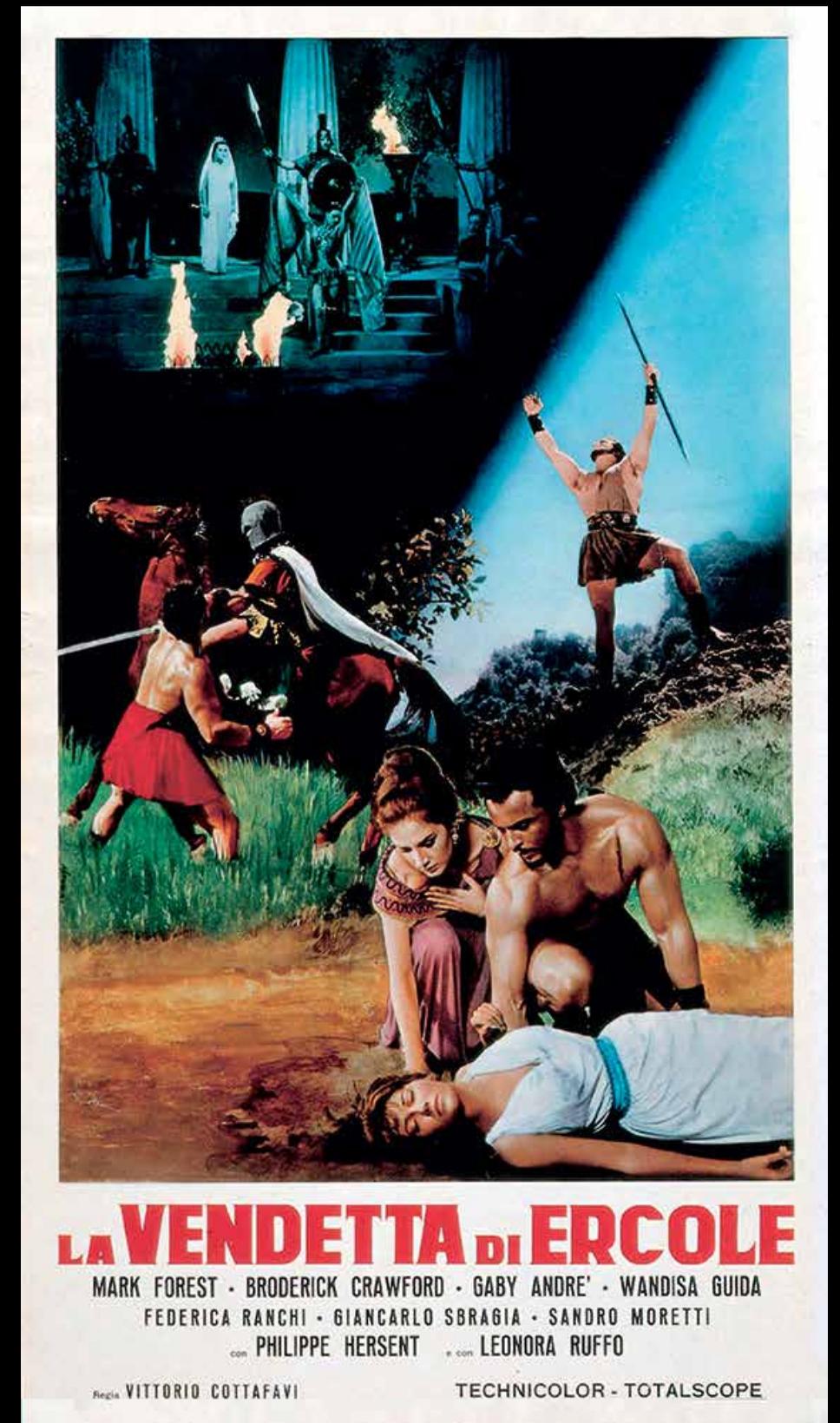
Angelo Bozzolini

1960

Fornito da Webphoto & Services

Girato quasi interamente a Cinecittà, si avvale della presenza di Mickey Hargitay e Jayne Mansfield, coppia glam sullo schermo e nella vita. Il film comincia con l'indovina che comunica a Ercole l'ira degli dei, che non hanno gradito la sua uccisione dell'idra di Lerna, in una delle precedenti fatiche. Sono numerose le scene in cui Hargitay dà prova della sua agilità e prestanza fisica, anche perché il suo Ercole è vittima degli dei che si prendono gioco di lui sottoponendolo a un numero notevole di scontri e prove pericolose. Le scenografie sono particolarmente riuscite sebbene alcune prove tecniche, come quella del giovane Carlo Rambaldi agli effetti speciali, lascino molto a desiderare. Da notare che con *Gli amori di Ercole* fa il suo ingresso al cinema la circense Moira Orfei, della cui insofferenza e competitività nei confronti di Jayne Mansfield le cronache narrano abbondantemente. Con la Orfei si avvicina all'industria delle immagini in movimento, per la prima volta in maniera massiccia, il mondo del circo, che sarà una importante chiave di realizzazione per i film del genere mitologico a venire.

Angelo Bozzolini



1961

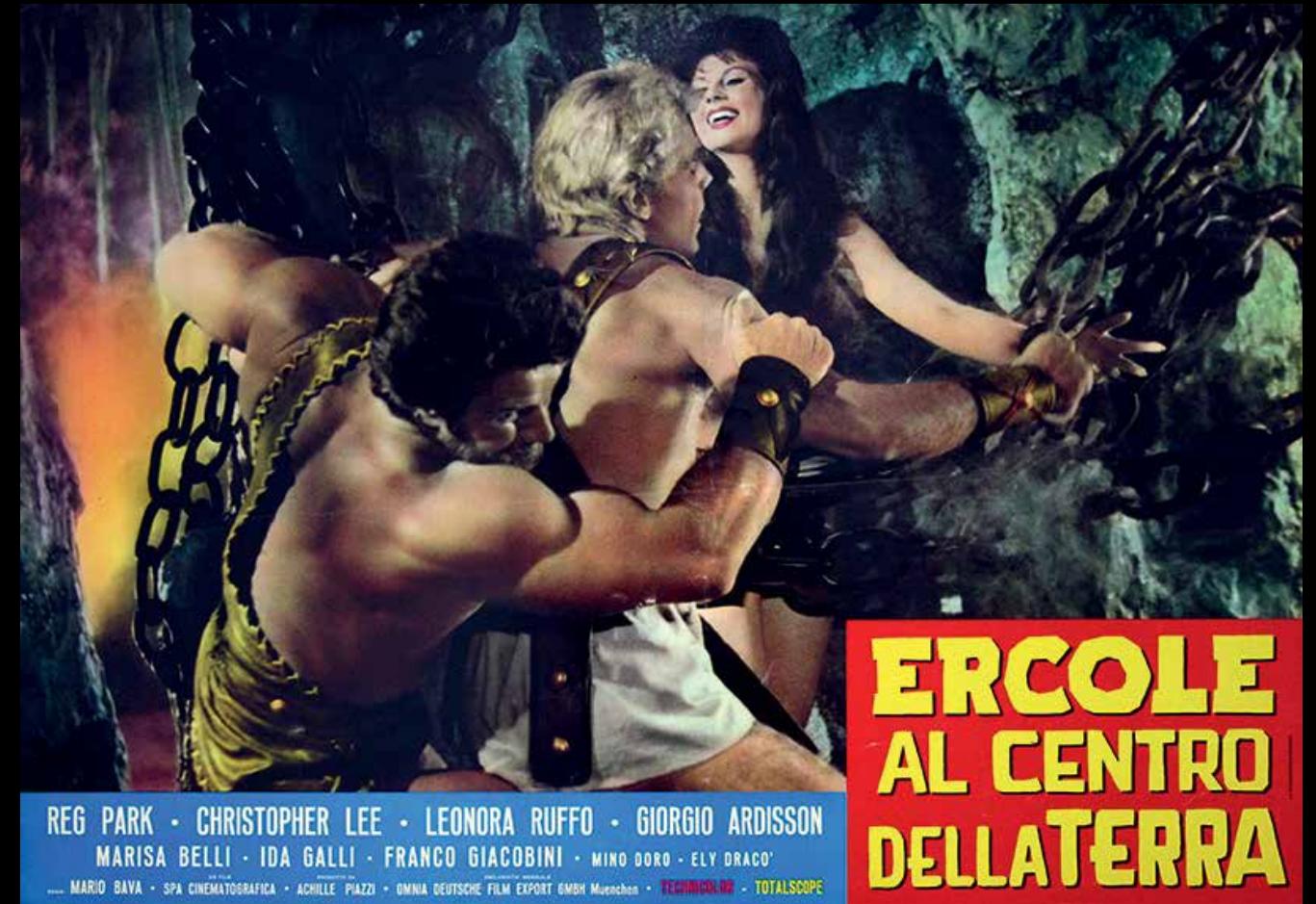
Fornito da Webphoto & Services

Seconda regia nella carriera di Mario Bava, questo *Ercole al centro della terra*, ricco di sfumature horror, trovate fotografiche estremamente pop ed evocative, effetti speciali artigianali ma finalmente convincenti, è da molti considerato uno tra i più riusciti del genere *peplum*. Prima di allora Bava si è già cimentato nella regia affiancando maestri del calibro di Jacques Tourneur e Raoul Walsh (pioniere della regia cinematografica e fondatore della Academy of Motion Pictures Arts and Science) e l'anno precedente al suo primo Ercole da regista ha firmato il bel film *La maschera del demone* (1960), con la futura icona del cinema horror Barbara Steele. Nel 1961 Reg Park, l'attore britannico chiamato a recitare nel ruolo di Ercole, gira anche un altro

episodio del genere mitologico, *Ercole alla conquista di Atlantide*, per la regia di Vittorio Cottafavi. Oltre al muscoloso protagonista le due produzioni curate da Achille Piazzi condividono alcune scenografie realizzate nel famoso Teatro 5 di Cinecittà, per intenderci il teatro di posa d'elezione di Federico Fellini.

Il film diretto da Bava incassa 400 milioni di lire, confermando il successo internazionale del genere *peplum* italiano. La decade degli anni sessanta permette inoltre al regista sanremese di affermarsi per la genialità delle sue trovate (doveroso citare il film del 1968 *Diabolik*, tratto dal fumetto delle sorelle Giussani), che formeranno il gusto di futuri maestri del cinema quali Roger Corman, Martin Scorsese, David Lynch e Quentin Tarantino, per citare solo alcuni nomi.

Angelo Bozzolini



1964

Fornito da Webphoto & Services

Ercole contro Roma è uno degli ultimi episodi del filone dedicato all'eroe greco. Il 1964 è l'anno della consacrazione dello "spaghetti western", nuovo genere cinematografico che spazzerà via nei cuori del pubblico l'interesse per il genere mitologico. Nei panni del protagonista arriva Sergio Ciani, un ragazzo romano, che conosce bene il mondo del *peplum* essendosi prestato a lavorare, già dai primi capitoli della serie, nel ruolo di controfigura di Steve Reeves. Il suo nome sui manifesti del film è Alan Steel, ma è solo la moda del tempo di americanizzare i nomi dei nostri artisti e tecnici dello spettacolo a imporre a Ciani di inventarsi un nome nuovo e non firmare con quello di famiglia. Questo Ercole non ha nessuna valenza mitica, pratica il

mestiere di fabbro in Pannonia, una regione che si estendeva anticamente tra l'Ungheria occidentale, l'Austria, la Croazia del nord e la Slovenia. Gli scenari della paludosa regione sono ricostruiti comodamente nella campagna romana, che di acquitrini ne offriva in abbondanza. La città di Ravenna, dove si svolgono i fatti principali, viene invece ricostruita agli studi cinematografici della De Paolis. La sceneggiatura prevede per Ercole il ruolo di un uomo straordinariamente forte, non di un semidio. L'assistente alla regia di questo film è Sergio Martino, ne parliamo a dimostrazione del fatto che il *peplum* funge sempre da fucina di talenti, che qui si fanno le ossa per poi dimostrare la loro abilità come futuri registi. Martino è considerato uno dei maggiori registi italiani nella storia del cinema di genere.
Angelo Bozzolini



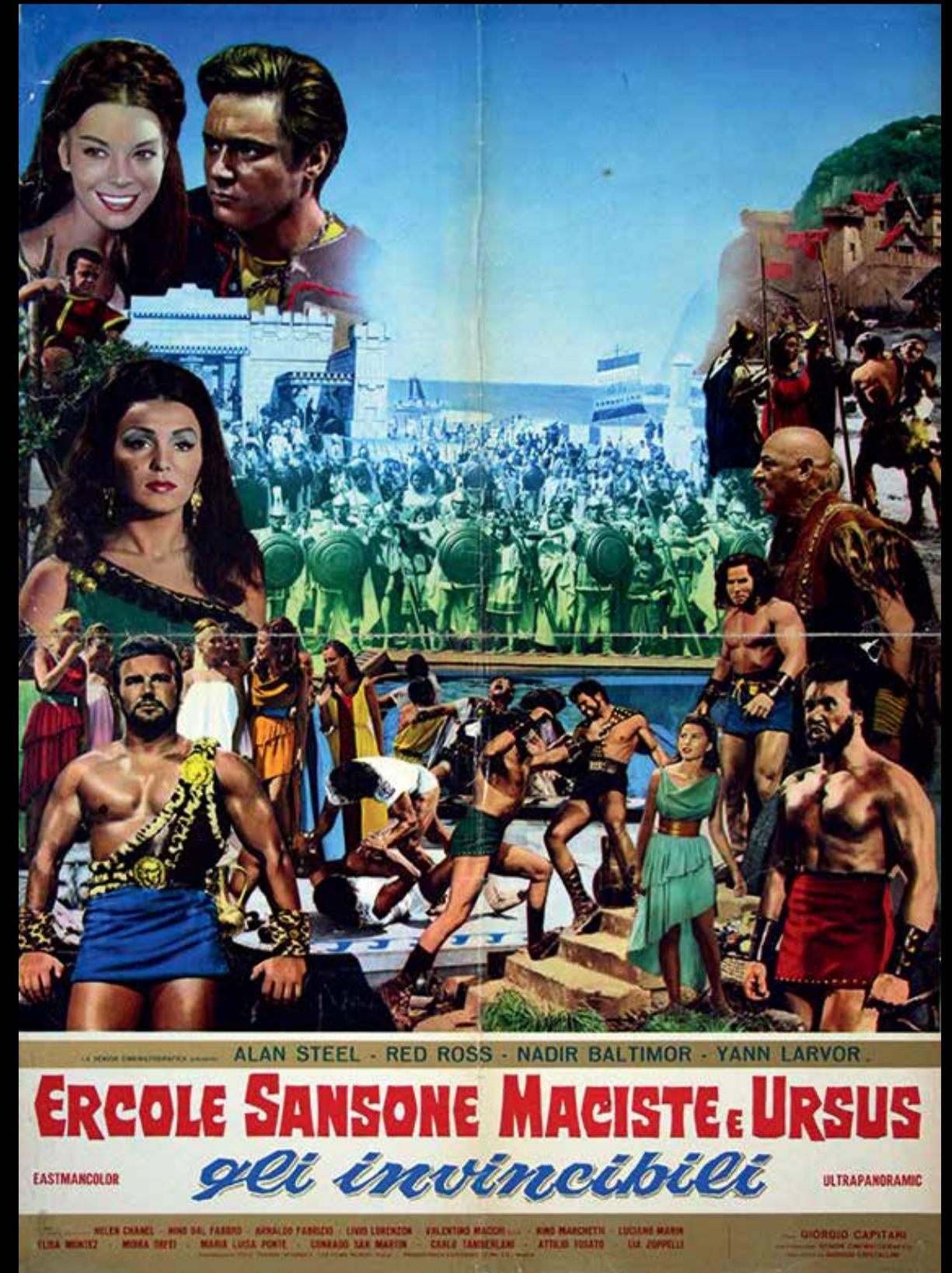
1964

Fornito da Webphoto & Services

In questo film, uno di quelli che segnano il tramonto del genere “spada e sandalo”, ritroviamo tanti elementi narrativi, personaggi e caratteristi che ne hanno fatto la fortuna. Torna Moira Orfei, questa volta nei panni della moglie di Sansone. La pellicola, diretta dall'allora sconosciuto ma poi celebrato Giorgio Capitani, segna marcatamente il passaggio di Ercole attraverso il territorio della commedia. La prima scena del film mostra un dialogo tra Ercole e il padre Zeus, che domanda al figlio quale strada voglia scegliere, se quella del piacere o quella della virtù. Alan Steel/Ercole, per l'occasione biondo platino, risponde che non ha dubbi e che dopo tante gesta esempio di virtù vuole concedersi un po' di meritato piacere. Andrà a cercare le donne di Lidia, rinomate per la loro bellezza e suddite di Nemea. Giunto in Lidia, Ercole salva la vita a Onfale, che avevamo visto sei anni prima in *Ercole e la regina di Lidia*, sebbene quel personaggio avesse allora

un carattere dalle tinte completamente diverse. La giovane figlia della regina Nemea è qui una donna più adulta e ingannatrice. Diffidando Nemea del fatto che l'eroe sia davvero Ercole (momento cult quello in cui la regina gli domanda: “Sei tu Ercole, quello vero?”) gli chiede una dimostrazione di forza, ovvero di recuperare una nave affondata con dentro un tesoro. Se riuscirà nell'impresa avrà in sposa Onfale, di cui l'eroe si è innamorato. I produttori italiani, francesi e spagnoli di questo *peplum* fracassone e volutamente comico mettono nel film una schiera di uomini forti, per invogliare il pubblico a pagare il biglietto. Li vediamo combattere a mani nude, l'uno contro l'altro, in una delle scene finali. La ripresa, con la sua colonna sonora che evoca le giocose partiture per banda, viene girata come fosse una *slapstick comedy*. Nella conclusiva del film, i quattro personaggi del titolo se ne vanno dalla Lidia insieme a cavallo, al tramonto, lasciando presumere un imminente “e vissero felici e contenti”.

Angelo Bozzolini



1964

Fornito da Webphoto & Services

Sarebbe riduttivo affermare che con questo film, diretto da Sergio Leone nel 1964, nasca una stella. *Per un pugno di dollari* va considerato il primo lavoro di un trittico, la trilogia del dollaro, ed è una pietra miliare del cinema western, una stella nel firmamento del cinema internazionale e un fiore all'occhiello della cinematografia italiana. Sergio Leone si accredita come uno dei grandi registi del suo tempo, amato, rispettato e studiato successivamente anche a Hollywood. Con la colonna sonora di *Per un pugno di dollari* si afferma il compositore Ennio Morricone, allievo di Goffredo Petrassi e futuro premio Oscar. Nasce infine il mito di Clint Eastwood, nel ruolo dell'uomo senza nome. Dopo aver considerato per la parte Henry Fonda, Leone offre il ruolo a James Coburn, a Charles Bronson, a Richard Harrison e a Eric Fleming, che declinano tutti l'offerta. Bronson

ha l'ardire di giudicare la sceneggiatura "la peggiore mai letta". Crede invece in quest'impresa il giovane Clint, che fino ad allora non ha mai recitato in grandi produzioni e tantomeno ricoperto il ruolo di protagonista. Per l'interpretazione del carattere principale ottiene una paga di quindicimila dollari; al solo box office negli Stati Uniti il film ne incassa quasi quindici milioni. La sceneggiatura è ispirata a quella del film giapponese diretto da Akira Kurosawa *La sfida del Samurai* (1961). Quando Kurosawa e il suo sceneggiatore Ryuzo Kikushima vincono la causa per plagio, intentata ai produttori del western italiano, si ritrovano proprietari in esclusiva della distribuzione del film in oriente; ottengono anche il diritto al 15% degli incassi nel mondo del film. Hanno in seguito dichiarato di aver guadagnato più da *Per un pugno di dollari* che dal loro *La Sfida del Samurai*.
Angelo Bozzolini



1965

Fornito da Webphoto & Services

Per qualche dollaro in più è il secondo episodio della trilogia del dollaro. Buona parte della squadra vincente di *Per un pugno di dollari* viene qui confermata, compreso il direttore della fotografia Massimo Dallamano, che da giovane cineoperatore aveva documentato momenti drammatici come l'esposizione del cadavere di Benito Mussolini a Piazzale Loreto. Il film dimostra tutte le doti di Sergio Leone, che impone uno stile di regia innovativo, le cui caratteristiche cominciano a essere estremamente riconoscibili. Ha fatto scuola la tecnica di montaggio del dettaglio occhi/bocca del protagonista, alternato allo stacco con le riprese in campo lungo. La scena iniziale del film mostra un cowboy a cavallo in campo lunghissimo, che viene ucciso dalla precisione di uno sparo a grande distanza. La colonna sonora di Ennio Morricone per i titoli di testa è scandita dall'esplosione di colpi d'arma da fuoco, che fanno saltare le scritte dei credits.

Il 1965 è l'anno al quale gli studiosi di cinema fanno risalire la fine del

genere *peplum*, le cui ultime produzioni riscuotevano sempre meno successo. Molti autori di quei film, comprese maestranze e tecnici dello spettacolo, si riciclano nel nuovo genere in voga in Italia, lo "spaghetti western". La trilogia del dollaro sancisce il nuovo successo internazionale della cinematografia italiana e apre un nuovo filone produttivo dedicato al western, genere che si era imposto nella Hollywood degli anni quaranta e cinquanta, con maestri del calibro di Howard Hawks e John Ford.

Angelo Bozzolini

1966

Fornito da Webphoto & Services

Alla sua terza regia con protagonista Clint Eastwood, Sergio Leone conferma la collaborazione anche con Luciano Vincenzoni, lo sceneggiatore di *Per qualche dollaro in più*. Vincenzoni gode di ottimi rapporti nella Hollywood che conta e a lui si attribuisce una buona parte del merito di aver saputo vendere il prodotto italiano, lo "spaghetti western", al mercato statunitense.

A Vincenzoni si devono anche le sceneggiature dei capolavori di Mario Monicelli *La grande guerra* (1959) e di Pietro Germi *Signore e Signori* (1968), Palma d'oro a Cannes. Non risulta abbia firmato lavori dedicati al genere *peplum*, sebbene abbia collaborato con Ennio De Concini, nome tutelare delle sceneggiature dedicate a Ercole, avendo scritto il soggetto da cui è tratto il film *Oriazi e Curiazi* (1961). Quando nelle sale italiane esce *Il buono, il brutto e il cattivo*, terzo episodio della trilogia del dollaro, si calcola un budget di circa un milione e mezzo di dollari, per un incasso di quasi sette milioni nel solo mercato americano.

Angelo Bozzolini



Fornito da Webphoto & Services

Con questa foto che ritrae Clint Eastwood nell'atto di sparare, si è scelto di restituire il simbolo dell'atto conclusivo delle gesta di Ercole al cinema. Abituato a lottare a mani nude e superare prove incredibili, a un certo punto, esattamente a metà degli anni sessanta, l'eroe greco trova davanti a sé l'uomo senza nome, il cowboy dallo sguardo inespressivo e dalla velocità di esecuzione impareggiabile. Lo sparo di questa foto sancisce quindi quasi un rito di passaggio, dal genere "spada e sandalo" allo "spaghetti western". Nel 1964, quando esce il primo film con Clint Eastwood in Italia, le pellicole

dedicate a Ercole sono entrate già da qualche tempo in una fase di stanca. Sono passati solo sei anni dall'uscita del primo film con Steve Reeves, ma i produttori hanno sfruttato il fenomeno a tal punto da esaurirlo, sfornando titoli sempre nuovi, non sempre degni di nota. A differenza di Steve Reeves, che non prosegue la sua carriera di attore dopo i successi delle sue esperienze in Italia, Clint Eastwood fa tesoro della lezione dei nostri maestri e si afferma come attore e regista. Oggi, a 88 anni, può essere considerato a buon diritto uno dei maggiori registi viventi.

Angelo Bozzolini



Copertina

Elaborazione grafica dello Studio Fionda S.n.c. di Roberto Maria Clemente & C.

Pagina 7

Bernardo Falconi, *Statua del Ercole Colosso*, marmo di Frabosa, 1670. Collocazione provvisoria, progettata da Gianfranco Gritella. La statua, concessa in comodato alla Reggia di Venaria da parte della Fondazione Torino Musei Museo Civico d'Arte Antica-Palazzo Madama, è stata restaurata da Galileo Persano e Thierry Radelet grazie al supporto della Consulta per la Valorizzazione dei Beni Artistici e Culturali di Torino. Foto Costantino Sergi

Progetto grafico

Marcello Francone

Coordinamento redazionale

Emma Cavazzini

Redazione

Maria Conconi

Impaginazione

Barbara Galotta

Ricerca iconografica

Lidia Carrion

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore

© 2018 Swiss Lab for Culture Projects SA per i testi e per le immagini

© 2018 Skira editore, Milano
Tutti i diritti riservati

ISBN: 978-88-572-3935-4

Finito di stampare nel mese di agosto 2018
a cura di Skira editore, Milano
Printed in Italy

www.skira.net

Crediti fotografici

Immagini degli oggetti esposti

Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig
Andreas F. Voegelin, Ruedi Habegger, Claire Niggli, Jean-Pierre Kuhn, cat. I.1-7 e II-3, 4, 6, 8
Museo Archeologico Nazionale di Napoli (MANN) - su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, cat. II-1, 2, 7, 9
Fondazione Dino ed Ernesta Santarelli, cat. II-5, IV.7-10, VI.3
Fondazione Gianmaria Buccellati, cat. II.10
Gianmaria and Rosa Maria Buccellati Foundation, cat. II.11
Polo museale del Friuli Venezia Giulia - Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli - su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, cat. III.1
Museumslandschaft Hessen Kassel, cat. IV.1-5
Foto Pugnaghi di Paolo Pugnaghi, cat. IV.6, IV.11-23
Museo Civico Gaetano Filangieri principe di Satriano, p. 98, cat. V.1-2; VI.1-2
Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Thomas Goldschmidt, cat. V.3
Polo museale della Toscana, Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo (Collezione Fraternita dei Laici)
Foto Tavanti - su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, cat. V.4-5
Musei Civici Fiorentini - Museo Stefano Bardini, cat. V.6
Fondazione Torino Musei Studio Gonella 2008, cat. V.7
Fototeca del Polo museale della Campania, cat. V.8-9
MBA Musei Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa, cat. VI.4-5

Art Collection 3/Alamy Stock Photo, cat. VI.6
Genova, Galleria Nazionale della Liguria a Palazzo Spinola - su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, cat. VII.1-5
Foto Paolo Terzi, Modena, pp. 214-215
Gary Wyn Williams/ Alamy stock Photo, cat. IX.1
Antonio Gangemi, cat. X.1-3
Web Photo & Services, cat. X.4-9, X.12, X.14-17; X.19-20

Minimali dei saggi

Friedrich-Wilhelm von Hase
akg-images/jh-Lightbox Ltd./John Hios
akg-images/André Held
akg-images/Nimatallah
Eric Babnik/Alamy stock Photo
Kleon3

Andrea Bignasca
Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, Ruedi Habegger

Laura Pasquini
Riccardo Sala/Alamy stock Photo
Realy Easy Star/Toni Spagone/
Alamy stock Photo

Paola Venturelli - Minima mirabilia
age fotostock/Alamy stock Photo
© 2018. Foto Scala, Firenze - su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo
© bpk - Bildagentur | Staatliche Kunstsammlungen Dresden | Jürgen Karpinski

Paola Venturelli - Arti decorative
© 2018. De Agostini Picture Library/Scala, Firenze
© bpk - Bildagentur | Staatliche Kunstsammlungen Dresden | Jürgen Karpinski
© bpk - Bildagentur | Staatliche Kunstsammlungen Dresden | Estel/Klut
KHM - Museumsverband, Wien
Artokololo Quint Lox Limited/
Alamy Stock Photo

Christina Snopko

Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, Andreas F. Voegelin
Heritages Images/Fine Art Images/
akg-images

Paolo Jorio

Museo Civico Gaetano Filangieri principe di Satriano

Farida Simonetti

Genova, Galleria Nazionale della Liguria a Palazzo Spinola

Darko Pandakovic

REDA & CO srl/Alamy stock Photo
Jozef Sedmak/Alamy stock Photo
Darko Pandakovic
Jerónimo Alba/Alamy Stock Photo
Alfio Scisetti/Alamy Stock Photo
Adam Eastland/Alamy stock Photo
Sklifas Steven/Alamy stock Photo
Alex Ramsay/Alamy stock Photo
Kaprik/Alamy stock Photo
Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo/Raffaello Bencini, Archivio Alinari, Firenze

Rüdiger Splitter

MHK - Museumslandschaft Hessen Kassel

Franziska Franke

akg-images
INTERFOTO/Alamy stock Photo
Rolf Michael Schneider

Andrea Merlotti

Consorzio delle Residenze Reali Sabaude, Reggia di Venaria