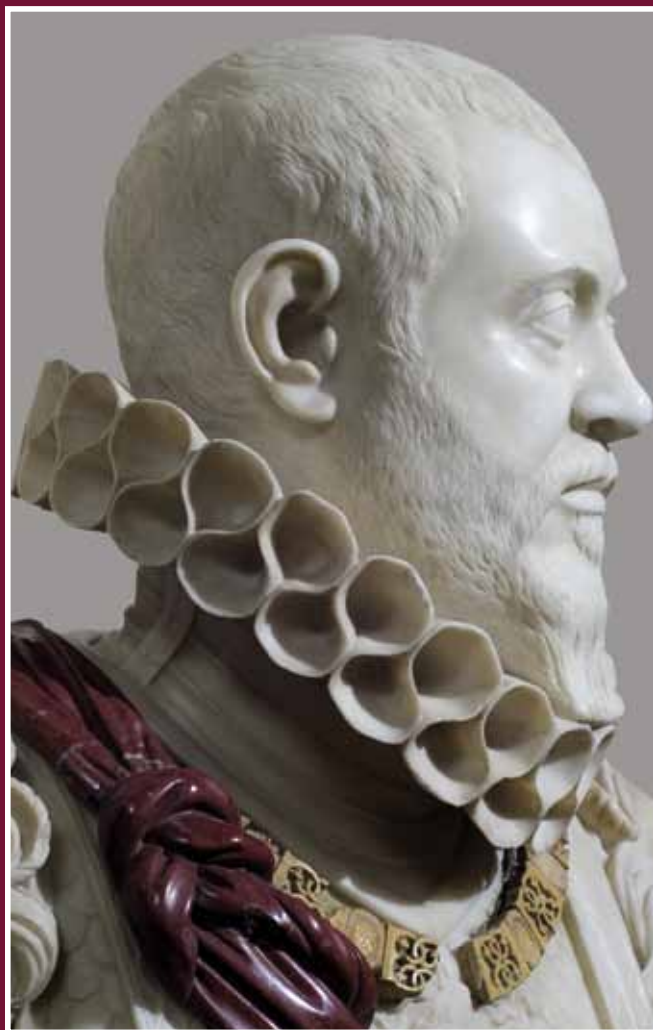


PERCORSI DI RICERCA 4



Scultura a Roma nella seconda metà del Cinquecento protagonisti e problemi



Senza titolo (1992) di Marco Tirelli

Percorsi di ricerca 4

Collana del Dipartimento di Studi Storico-artistici, Archeologici e sulla Conservazione
Università Roma Tre

Percorsi di ricerca:

Progetto di Giovanna Saponi e Bruno Toscano

Comitato scientifico:

Liliana Barroero, Barbara Cinelli, Daniele Manacorda, Danilo Mazzoleni,
Serenella Rolfi, Giovanna Saponi



Dipartimento di Studi Storico-artistici, Archeologici e sulla Conservazione
Università Roma Tre

Scultura a Roma
nella seconda metà del Cinquecento
protagonisti e problemi

a cura di

Walter Cupperi, Grégoire Extermann, Giovanna Ioele

LIBRO CO. ITALIA

Progetto e coordinamento scientifico: Walter Cupperi, Grégoire Extermann, Giovanna Ioele

Si ringraziano Giovanna Saporì per aver contribuito in maniera sostanziale al progetto editoriale e Liliana Barroero per averlo sostenuto con convinzione sino al suo compimento. Barbara Agosti, Silvia Ginzburg, Christina Riebesell e Andrea Bacchi sono stati a loro volta prodighi di incoraggiamenti e suggerimenti.

Fabrizio Musetti ha collaborato con professionalità e pazienza all'impaginazione del libro, composto in gran parte (e intenzionalmente) di contributi di giovani studiosi.

A Bruno Toscano e Mauro Natale, che hanno accolto l'iniziativa con vivo interesse e partecipato alla giornata di studio preparatoria del 17 dicembre 2008 nella quale sono stati discussi i risultati di alcune delle ricerche confluite in questo volume, va la riconoscenza particolare dei curatori.

Progettazione implementazione grafica: Fabrizio Musetti
Laboratorio Informatico – Dipartimento di Studi Storico-artistici, Archeologici e sulla Conservazione

© 2012 LIBROCO. ITALIA
via Borromeo, 48
50026 San Casciano V.P. (FI) – Italia

P.O. Box 23
Tel. +39-55-8228461 – Fax +39-55-8228462
E-mail: libroco@libroco.it - www.libroco.it
ISBN: 978-88-976840-2-2

Sommario

L. BARROERO, <i>Presentazione</i>	9
G. SAPORI, <i>Introduzione</i>	11
R. SCHALLERT, <i>Il monumento funebre di Henri Clutin d'Oisel de Villeparisis (†1566) a San Luigi dei Francesi</i>	17
G. EXTERMANN, <i>Il Ciclo della Passione di Cristo di Guglielmo Della Porta</i>	59
W. CUPPERI, <i>Tra glittica e antiquaria: Giovannantonio de' Rossi, Domenico Compagni e le vicende della medaglia fusa a Roma (1561-1575)</i>	113
G. IOELE, <i>Profilo biografico e stilistico del Cavaliere Giovanni Battista Della Porta</i>	151
E. LAMOUCHE, <i>Bastiano Torrigiani et les fondeurs de bronze de Sixte Quint: entre collaboration et création personnelle</i>	203
P. DI GIAMMARIA, <i>L'attività di Giovanni Antonio Paracca, detto il Valsoldo, nella chiesa di Santa Susanna alle Terme, ed alcuni documenti inediti sul Valsoldo e sul Valsoldino</i>	225
L. GORI, <i>La cappella Caetani in Santa Pudenziana: scultura e gusto antiquario in un cantiere di fine Cinquecento</i>	263
E. NERI, <i>Uno sguardo alle fonti: presenze e assenze nel giudizio critico seicentesco</i>	299
BIBLIOGRAFIA RAGIONATA	323
INDICE	339

*Tra glittica e antiquaria: Giovannantonio de' Rossi, Domenico Compagni
e le vicende della medaglia fusa a Roma (1561-1575)*

Durante i pontificati di Clemente VII (1523-1534) e Paolo III (1534-1549) l'arte della medaglia si offrì come terreno d'incontro e sperimentazione non solo per orafi del calibro di Benvenuto Cellini (1500-1571) e Leone Leoni (1509-1590), di lì a poco affermatasi come scultori monumentali, ma anche per intagliatori di pietre dure come Alessandro Cesati (1516 - *post* 1564) e Giovannantonio de' Rossi (1513 - *post* 1575) – due artisti le cui date di nascita possono finalmente essere fissate sulla base del *Tractatus astrologicus* di Luca Gaurico (1552)¹. Tale vivace temperie è ancora ben presente nelle *Vite* vasariane del 1550, a giudizio delle quali sono due coni per medaglia incisi da Cesati intorno al 1546-1547 a rappresentare il traguardo ultimo della «maniera moderna» in una tecnica, l'«intaglio di cavo», che comprendeva anche manufatti illustri come le gemme:

«Ma molto più ha l'uno e l'altro passato [*scil.* gli intagliatori Domenico di Polo e Francesco Anichini] di disegno, di grazia e di bontà, per essere universale, Alessandro Cesati cognominato il Greco. Il quale ne' cammei e nelle ruote ha fatto intagli di cavo e di rilievo con somma grazia e divinità; e ne' conî d'acciaio lavorati in cavo e coi bulini ha condotto le minutezze di tale arte con tanta estrema diligenza che il valor d'esso non può meno di lode accompagnarsi ch'egli di grazia e di gentilezza accompagnato si sia. E chi vuole finire di stupire ne' miracoli suoi, miri una medaglia fatta a papa Paulo III [fig. 1], la quale di bontà e di similitudine è perfettissima, come ancora il meraviglioso rovescio di quella vedrà condotto. La quale da Michele Agnolo, presente me, veduta, fu detto essere venuto l'ora della morte nell'arte, non pensando poter veder meglio»².

La «diligenza» di Cesati e il «maraviglioso rovescio» della sua medaglia, basato su di un disegno salviatesco, documentavano il rinnovato dialogo tra le arti maggiori e la medagliistica, che durante il secondo quarto del XVI secolo andava abbandonando gli stilemi anticheggianti, d'origine monetale, già caratteristici dell'opera di Valerio Belli (ca. 1468-1546) e di Giovanni Bernardi (1496-1553)³.

Il delicato equilibrio tra «disegno» e «bontà» esecutiva non era però destinato a sopravvivere a lungo. Già nelle *Vite* del 1568, l'encomio di Giovannantonio de' Rossi, successore di Cesati alla Zecca pontificia così come nel diagramma evolutivo vasariano, puntava solo sulla perizia tecnica del maestro e sulle dimensioni eccezionali del suo capolavoro, identificato non in una medaglia, bensì in un cammeo (fig. 4):

«Si adopera ancora oggi ne' cammei Giovanantonio de' Rossi milanese, bonissimo maestro, il quale, oltre alle belle opere che à fatto di rilievo e di cavo in varii intagli, ha per lo illustrissimo duca Cosimo de' Medici condotto un cammeo grandissimo [...], che non è possibile vedere la più stupenda opera di cammeo né la maggior di quella e perch'ella supera tutti i cammei et opere piccole che egli ha fatti, non ne farò altra menzione, potendosi veder l'opere»⁴.

La reticenza di Vasari, che investiva proprio le numerose medaglie realizzate da Giovannantonio a Roma e a Firenze, trovava riscontro nella preferenza per le opere glittiche del milanese espressa da Luca Gaurico nel 1552⁵.

In effetti, con la definitiva partenza di Cesati per la corte di Savoia nel 1562, la stagione eroica della medaglia romana volgeva al termine⁶. Non solo i medaglisti «universali» come Cellini e Leoni, capaci di invenzioni tecniche e figurative sensazionali, ma anche quelli virtuosi come Cesati, più specializzato sul versante della lavorazione di coni, castoni e gemme, avevano ceduto il passo a una generazione dal far meno tormentato e dai referenti culturali più circoscritti⁷.

Il breve passaggio per Roma di Leone Leoni, tornato in veste di scultore nel 1560-1561, non valse certo a invertire il corso degli eventi. Egli realizzò infatti solo due medaglie a titolo di omaggio, l'una intesa a ingraziarsi Pio IV (fig. 2), l'altra a esprimere la propria riconoscenza per Michelangelo (fig. 3), che lo aveva favorito nell'allogazione della tomba per i fratelli del Papa, Gabriele e Giangiacomo (Milano, Duomo, 1561-1563)⁸. E sebbene della seconda medaglia venissero realizzati più esemplari originali, presto replicati e ibridati in gran numero anche a Roma, la sostenuta sostanza linguistica di quell'opera, che conciliava l'intensità di un ricordo fiorentino (le pieghe paraboliche della sopravveste) con una scansione ritmica tutta lombarda e campestre (misurabile nei panneggi del rovescio, pur basato forse su di una perduta invenzione michelangelolesca), era destinata a rimanere senza seguito in ambito romano⁹.

I nuovi protagonisti della Zecca pontificia si rivelarono estranei a quell'ampia ricerca formale, capace di guardare alla scultura contemporanea senza sensi di inferiorità, che in altri centri italiani allignava ancora nel terzo quarto del secolo (per esempio, nell'opera di Andrea Cambi in Emilia e di Annibale Fontana a Milano). In un contesto come quello romano, in cui il radicarsi

di una dinastia di incisori specializzati, quella dei parmensi Giovangiaco Bonzagni, Giovanfederico Bonzagni e Lorenzo Fragni, perpetuava una produzione coniata assai uniforme e un ossequio senza sussulti verso i modelli forniti da Cesati e – in misura minore – da Giovanni Bernardi e Leone Leoni, furono gli intagliatori di cammei attivi nel campo della medaglistica, come il milanese Giovannantonio de' Rossi, a rappresentare per più di un decennio il principale fattore di innovazione e il tramite più qualificato rispetto ad esperienze figurative diverse. Tale apertura si misura soprattutto nell'ambito della medaglia fusa di modulo grande, mentre dopo il 1560 quella coniata segnò il passo, come profetizzato dal Michelangelo vasariano¹⁰.

In questo scenario, che è stato indagato assai poco dal punto di vista della storia dello stile, importa metter in luce sin d'ora la graduale reintroduzione di tradizioni figurative di provenienza diversa – milanese, veneta e toscana –, nonché l'affluire di apporti che non sempre coincisero, per tempi e linguaggio, con quelli occasionati dalla scultura monumentale romana¹¹.

Il presente intervento esaminerà il contributo di Giovannantonio de' Rossi al rinnovamento della medaglia romana fusa tra il 1561 ed il 1575, cioè tra la partenza di Leone Leoni e l'emergere di nuove opzioni formali sotto il regno, ben più variegato e aperto ad apporti esterni, del bolognese Gregorio XIII Boncompagni (1575-1585). Proporrò in particolare correzioni biografiche e giunte al catalogo di de' Rossi, personalità sulla quale manca ancora una trattazione monografica, e a quello del suo allievo Domenico Compagni (ca. 1543 - *ante* 1586), la cui produzione medaglistica, nonostante un'importante apertura sul tema dovuta a Martha Ann McCrory (1987), è ancora poco considerata¹².

I problemi affrontati riguardano più in generale la periodizzazione, la fortuna e gli orizzonti culturali della medaglistica fusa romana; la sua posizione all'interno della geografia artistica del terzo quarto del XVI secolo; ed i rapporti tra questo genere di medaglia, la glittica e la scultura di grande formato, tre settori ancora erroneamente considerati come compartimenti stagni.

I. PROFILO BIOGRAFICO DI «GIOVANNANTONIO DE' CAMMEI»

La personalità di Giovannantonio de' Rossi è nota alla storia dell'arte soprattutto per l'eccezionale calcedonio nel quale ritrasse *La famiglia di Cosimo I de' Medici incoronata dalla Fama* (Firenze, Museo degli Argenti, 1559-ca. 1562, fig. 4)¹³. Collocato dal 1589 nella Tribuna della Galleria degli Uffizi a paragone con il cammeo antico raffigurante *Antonino Pio sacrifica alla Speranza* (Firenze, Museo Archeologico Nazionale, fig. 5)¹⁴, il Gran Cammeo mediceo è ricordato per tutto l'arco dell'età moderna – da Giorgio Vasari (1568) a Leopoldo Cicognara (1800) – come riprova dei risultati raggiunti dalla glittica

rinascimentale in fatto di virtuosismo tecnico ed emulazione delle convenzioni figurative antiche¹⁵. D'altro canto, la discernibilità delle medaglie di de' Rossi, molte delle quali firmate, ha garantito ai suoi ritratti in metallo una fortuna storiografica precoce e ha reso possibile associare al suo nome una delle prime attribuzioni su base formale che si ricordino in questo ambito¹⁶.

A dispetto di ciò, la biografia di Giovannantonio de' Rossi presenta a tutt'oggi ampie lacune. Delle origini milanesi dell'artista sappiamo ad esempio solo attraverso i carteggi medicei e le 'firme' apposte dall'artista in alcune medaglie, mentre le sue origini non sembrano avere lasciato tracce documentali in patria¹⁷. Le prime notizie che abbiamo su de' Rossi provengono infatti da Venezia, dove Marcantonio Michiel, visitando nell'agosto 1543 la «casa de messer Michiel Contarini alla Misericordia», ammirò una «testa in maestà d'un vecchio in una ametista di mezzo rilievo», «il ritratto de messer Francesco Zen in un cammeo» e «una corniola intagliata [...] de mano de Zuanantonio Milanese, che *ora vive in Venezia*»¹⁸.

Il 27 agosto 1544 Giovannantonio («Iohannesantonijs de Rubeis ser Dominici») risiedeva invece «nella contrada detta Borgo Rogati» a Padova, dove era in procinto di partire per Roma «ed altre località, se necessario», accompagnato da Domenico di Giovanni da Cavino. In un contratto depositato i due si impegnavano, «una volta rientrati a Padova», a spartire in parti uguali i proventi di una vendita di perle, medaglie e monete antiche da compiere nella capitale pontificia¹⁹. L'importanza di questo documento è sinora sfuggita alla bibliografia per almeno due motivi.

In primo luogo, dichiarando Giovannantonio figlio di un Domenico de' Rossi, l'atto chiarisce il senso della testimonianza di Paolo Morigia (1595), per il quale «Domenico e Giovannantonio Rossi furono nel suo tempo i primi e più rari milanesi nel lavorare et intagliare camaini ch'avesse la nostra Italia e più oltre»: il Domenico ricordato dal gesuato milanese, già identificato con lo sfuggente Domenico dei Cammei ricordato da Vasari, era verosimilmente il padre e il maestro di Giovannantonio²⁰.

In secondo luogo, il contratto del 1544, presupponendo che Giovannantonio rientrasse a Padova, dove in effetti è documentato ancora nel 1549²¹, non consente di stabilire la data in cui l'artista si trasferì definitivamente a Roma, come pure si è voluto credere²². Nella bibliografia su de' Rossi sussiste infatti una certa confusione tra la sua frequentazione dell'Urbe per scopi commerciali (a partire dal 1544)²³, l'inizio della sua attività come ritrattista di pontefici (collocabile intorno al 1555, ma non necessariamente stanziale, né retribuita dalla Camera Apostolica)²⁴ e la sua immigrazione nella città laziale, collegata verosimilmente all'assunzione come incisore di conii presso la Zecca pontificia (il 2 ottobre 1560)²⁵. Non esiste però alcuna prova di una permanenza di

Giovannantonio a Roma in data anteriore: al contrario, prima che la provvisione medicea e l'impiego presso la Camera Apostolica gli consentissero di avviare un'attività salariata, è più ragionevole pensare che egli si spostasse regolarmente tra l'Urbe e le città del Veneto per vendere gemme e monete antiche.

La prima medaglia firmata da Giovannantonio de' Rossi, un ritratto originale di Marcello II Cervini (fig. 9), prelado dai notevoli interessi antiquari e numismatici, consentirebbe di collocare uno o più nuovi soggiorni romani dell'artista durante quel breve papato, durato dal 10 aprile al 1 maggio del 1555²⁶, o forse più latamente tra la fine del regno di Giulio III (1555) e l'elezione di Paolo IV (15 maggio 1555), pontefici che pure furono effigiati dal nostro²⁷.

È verosimile che con queste prime medaglie pontificie de' Rossi intendesse candidarsi ad un impiego stabile presso la Zecca. Tale aspettativa dovette però attendere almeno un lustro prima di essere soddisfatta, giacché nel 1557 ad offrire una pensione di cinquanta scudi trimestrali al nostro fu Cosimo I (1519-1574). In tutta verosimiglianza Giovannantonio risiedette a Firenze fino al 1560, intagliando cammei e sigilli per i Medici e fondendo medaglie per due figure legate alla corte, il letterato Giovambattista Gelli (1498-1563, fig. 13) ed Enrico II di Valois (1519-1559, fig. 6), marito di Caterina de' Medici²⁸. A questa parentesi fiorentina potrebbe risalire la facezia su «Gio(vanni) Antonio de' Rossi milanese, intagliator di camei eccellentissimo e, ardisco dire, hoggi di senza pari», riportata da Ludovico Domenichi nel suo *Facetie, motti et burle di diversi signori e persone private* (1548); a meno che i due non si conoscessero già dai tempi del loro soggiorno in Veneto²⁹.

Dal 2 ottobre 1560 fino al 1572 de' Rossi fu infine retribuito come incisore dei conii alla Zecca pontificia³⁰. Oltre alle precedenti prove romane, per la sua assunzione a fianco di Alessandro Cesati, suo conterraneo, dovettero contare l'appoggio di un papa milanese come Pio IV e le specifiche competenze di Giovannantonio come intagliatore di pietre dure. Del suo periodo romano rimangono infatti un cammeo di Pio IV (Firenze, Museo degli Argenti, fig. 18), un turchese con il ritratto del medesimo Papa e la sua arme sul castone (San Pietroburgo, Museo Statale dell'Ermitage) ed un cammeo di Pio V in calcedonio, firmato (Parigi, Musée du Louvre)³¹.

Fino al 1560 le medaglie di de' Rossi che conosciamo sono opere fuse di modulo molto grande. L'impiego alla Zecca prevedeva però anche la coniazione di medaglie da distribuire e replicare nel corso degli anni, produzione che a partire da tale data si affiancò a quella precedente senza sostituirla, e che proseguì fino al 1575. Le due tecniche diedero così luogo a una sensibile differenziazione stilistica anche nell'opera dello stesso autore: i conii mantennero un rapporto più interlocutorio con la produzione dei Bonzagni e di Alessandro Cesati, che pure era coniata, limitandosi talora a variarne i tipi; le medaglie

fuse svilupparono invece, come vedremo, un dialogo più avanzato con le arti maggiori. Tale circostanza è ragione non ultima delle riserve con cui una parte della bibliografia, rifiutando le possibilità di verifica offerte dalle opere glittiche certe, ha accolto l'attribuzione a de' Rossi di alcune medaglie fuse non firmate³².

Un secondo elemento di differenziazione tra i due filoni è costituito dal fatto che le medaglie coniate di de' Rossi sono in buona parte riconducibili ad appositi pagamenti della Camera Apostolica, cioè ad una committenza statale e a specifici circuiti fruitivi, precisati negli stessi mandati. Sulla base di questi documenti Modesti ha proposto di riconoscere nel catalogo di de' Rossi undici medaglie annuali (1560-1561, 1566-1572 e 1574-1575), una di incoronazione (1566) e una di fondazione (1562)³³. Lo *status* delle medaglie fuse dal de' Rossi, per lo più rarissime, è invece assai più incerto: non si conosce infatti alcun documento che permetta di collegarle alla committenza pontificia o precisarne le forme di circolazione – a parte una lettera del 25 agosto 1555 con cui Cosimo I si fece inviare da Roma esemplari delle medaglie di Marcello II e Paolo IV (figg. 7, 9, 11) allo scopo di poter valutare le capacità dell'artista³⁴. Non è dunque da escludersi l'ipotesi, senz'altro meritevole di ulteriori verifiche, che molte delle medaglie papali fuse da de' Rossi fossero concepite *ab origine* come omaggio rivolto sì al Pontefice, ma anche a principi e prelati disposti a farne richiesta o a ripagarne l'esecuzione attraverso mercedi in denaro o favori³⁵.

È opportuno infine osservare che Giovannantonio non cessò mai di guardare al mercato come fonte di guadagno, neppure a fine carriera. Il 18 novembre 1560 lo ritroviamo ad esempio a Firenze come intermediario tra Pirro Ligorio (1500-1583) e Cosimo de' Medici per il pagamento di «medaglie 51 di metallo», cioè monete – verosimilmente greche o romane –, vendute al Duca dall'antiquario napoletano³⁶. L'attività di mercante d'anticaglie era quasi la norma tra gli intagliatori di pietre dure e de' Rossi la trasmise, come vedremo, a diversi suoi allievi. Essa comportava una consuetudine particolare con il repertorio formale e tipologico delle gemme antiche: il cortocircuito tra l'imitazione dei manufatti glittici e l'esecuzione di medaglie e gemme moderne condizionò così l'evoluzione della medaglia romana fusa. Se nel secondo quarto del XVI secolo la fortuna della monetazione greco-romana aveva facilitato l'elaborazione di un linguaggio medaglistico arcaizzante, basato su rovesci ad alto rilievo e su tipi proto-imperiali, nel terzo quarto il modello della glittica antica legittimò l'introduzione nella medaglia fusa di bassorilievi densamente popolati, panneggi magniloquenti e figure dalla corporatura eroica.

2. PER UN PROFILO DI GIOVANNANTONIO DE' ROSSI MEDAGLISTA

Non è questa la sede idonea per discutere analiticamente il catalogo di

de' Rossi, per molte voci del quale manca tuttora accordo tra gli studiosi. Ai fini della nostra riflessione è più importante mettere a fuoco le componenti figurative da lui introdotte nel contesto romano e delineare un tracciato che consenta l'identificazione di alcuni suoi lavori finora sconosciuti.

Si consideri innanzitutto la medaglia di Giulio III (fig. 14), una delle più antiche tra quelle universalmente riconosciute³⁷. Il brusco innesto dei rilievi sul campo, la cruda modellazione delle orbite e la stilizzazione ritmica della barba, trattata come una massa compatta e animata solo in superficie, mostrano che il linguaggio dell'intagliatore discende da quello di scultori come Cristoforo Solari (1468/70-1524), e non dai rilievi sottilmente staccati e articolati dei medaglisti milanesi di età asburgica. Anche in ragione del fatto che de' Rossi lasciò precocemente la sua terra natale, il punto in cui la sua opera si raccorda alla cultura artistica lombarda si colloca a monte dell'arrivo a Milano di Leone Leoni (1542) – evento che forse contribuì in misura non marginale a dirigere altrove la carriera del nostro.

Di conseguenza, i contatti tra de' Rossi e la medaglistica lombarda degli anni cinquanta interessarono più gli aspetti tipologici (per esempio, nei rovesci a sfondo paesistico) che non quelli stilistici delle sue opere. A tale proposito vanno qui segnalati due rovesci che Giovannantonio trasse, con minimi interventi di rimodellazione, da medaglie del milanese Iacopo Nizolla da Trezzo destinate a tirature assai limitate. Nella medaglia derossiana di Paolo IV (fig. 11, 1556) la *Fede*, riadattata solo negli attributi e nell'ampiezza del piano prospettico di appoggio, è infatti un calco esatto dell'allegoria «CONSOCIATIO RERVM DOMINA» creata da Iacopo da Trezzo per Maria di Boemia (ca. 1551, fig. 12), mentre nella medaglia di papa Marcello II (fig. 9, 1555) la personificazione della *Provvidenza* è un'impronta più diffusamente ritoccata del rovescio per il ritratto di Giovanna d'Austria (1554, fig. 10)³⁸. Il fenomeno merita qualche commento, perché questi calchi combinati a recti con firma «IO. ANT. RVB. MEDIOL.» non sono i soliti ibridi arbitrari, bensì gli unici rovesci d'epoca che soddisfino criteri di pertinenza materiale e iconografica con il recto, e costituiscono in tutta probabilità i tipi derossiani originari. Non sappiamo in quali circostanze e per quali motivi de' Rossi eseguì queste combinazioni, ma alle sue ragioni non dovette essere estranea quella dell'apprezzamento per queste grandiose figure estese per tutta l'ampiezza del campo e avvolte in panneggi aggraziatamente plissettati. De' Rossi fece così conoscere nell'Urbe alcuni dei risultati più maturi della plastica milanese, e una delle sue voci meno interessate dal confronto diretto con la cultura figurativa centro-italiana, che tanta parte aveva avuto invece nella formazione di un Guglielmo o di un Giovanni Battista Della Porta³⁹.

Veniamo così ad un nodo centrale della nostra ricostruzione della personalità

di Giovannantonio de' Rossi: la sua sensibilità ai diversi ambienti in cui si trovò ad operare ed il suo rapporto con le arti maggiori. Se infatti le opere più celebri del de' Rossi, quelle del periodo fiorentino (1556-1559, figg. 4, 6, 13, 16), restituiscono il profilo di una figura condizionata dalla scultura di Domenico Poggini (p.e. nel rovescio della medaglia di Giovambattista Gelli, fig. 13, o nel Gran Cammeo Mediceo, fig. 4), tale indirizzo stilistico non si riscontra nelle opere precedenti (fig. 14), né in quelle successive (fig. 8). Tali osservazioni mettono in evidenza i limiti dei ragionamenti attributivi che appiattiscono il quarantennale percorso derossiano sugli esiti maturi del Gran Cammeo (opera la cui realizzazione fu fortemente condizionata dai modelli scelti dal committente) o su quelli più corsivi delle medaglie romane firmate (valutati peraltro senza riconoscerne i numerosi rovesci ibridi)⁴⁰. A monte ed a valle dell'esperienza fiorentina, lo stile di de' Rossi si sviluppò con coerenza da premesse lombarde, anche se merita considerazione la possibilità che il suo precoce incontro con i medaglisti veneti gli abbia suggerito non solo l'adozione di moduli molto grandi, ma anche quella maniera esibitamente cerea di movimentare e sfrangiare la massa della barba e l'ossatura occipitale che emerge in alcuni ritratti conati da Giovanni da Cavino (per esempio quello di Gerolamo Cornaro, del ca. 1540) e che si ritrova nell'opera di de' Rossi ancora all'altezza cronologica della medaglia del protonotario apostolico Vincenzo Bovio (fig. 6), fusa nel corso del sesto decennio⁴¹.

Può essere utile considerare in questo contesto una medaglia unilaterale che ritrae Girolamo Grimani (1495-1570, fig. 19) come «EQVES» e «PROCVRATOR S(ancti) M(arci)», titoli che il patrizio veneziano ottenne nel 1560⁴². Realizzata nello stesso 1560 (anno in cui l'effigiato visitò Roma) o eventualmente nel 1566 (quando egli compì un nuovo viaggio nell'Urbe), la medaglia costituisce un episodio anomalo ed isolato se mantenuta tra le opere venete di quegli anni, come propongono Toderi e Vannel; una volta accostata al cammeo derossiano di Pio IV (fig. 18), invece, l'effigie del Grimani offre confronti anatomici stringenti – si notino in particolare il taglio brusco e triangolare dell'orbita, l'esecuzione delle pieghe attorno alle nari e la forma delle ciocche che compongono la barba – e si iscrive senza problemi nella traiettoria stilistica degli anni romani di Giovannantonio de' Rossi. Una traiettoria che, a giudicare dai panneggi del *San Giovanni* ricamato sul piviale di Pio IV (fig. 22) o da quelli della *Fede* modellata sul rovescio della medaglia di Vincenzo Bovio (fig. 8), non esclude una conoscenza per sigle dell'opera di Guglielmo Della Porta.

Alla luce di queste considerazioni, se vogliamo chiederci quale possa essere stato lo stile di de' Rossi prima della metà degli anni cinquanta, gli unici appigli attributivi saldi possono essere forniti dalla sua medaglistica. Una candidatura da valutare in questa direzione riguarda un cammeo del Museo Nazionale

dell'Ermitage raffigurante un pontefice romano (fig. 15)⁴³. L'identificazione dell'effigiato con Giulio II ha indotto i suoi schedatori a collocare la lavorazione del cammeo di San Pietroburgo «verso il 1511», ma gli indizi di fisionomia e di stile suggeriscono una datazione alquanto più tarda. Il ritratto è quasi sovrapponibile a quello della medaglia di Giulio III (fig. 14), alla quale è apparentato anche da elementi di stile come la partitura della barba, l'intaglio crudo delle orbite, l'articolazione dei volumi tra naso e gote. Le ciocche a filo di spago, l'ansa descritta della guancia cadente e la forma angolare delle palpebre ritornano inoltre nella medaglia derossiana firmata di Giovambattista Gelli (fig. 13), risalente probabilmente alla seconda metà degli anni cinquanta. A dispetto delle differenze dovute all'impiego di un *medium* plasmabile, i confronti lasciano pochi dubbi sull'autografia derossiana del cammeo russo.

Una volta messo a fuoco il percorso artistico di de' Rossi dal sesto all'ottavo decennio, diviene invece impossibile includere nel suo catalogo opere come una medaglia di Gregorio XIII fusa nel 1575 (fig. 28), come pure è stato proposto da Alteri e Modesti⁴⁴. D'altro canto, l'alta qualità di questo piccolo capolavoro non è nemmeno sufficiente, in assenza di solidi argomenti formali, a giustificare le attribuzioni ad Alessandro Menganti (1525-1594) o a Leone Leoni proposte rispettivamente da Martinori e Toderi-Vannel. Estranea a qualsiasi vicenda milanese, e a maggior ragione alla cultura ormai poco aggiornata dell'anziano Giovannantonio e alle sue limitate possibilità di plastificatore, la concitata composizione del rovescio trova confronti non nella produzione medagliistica nota, bensì nell'oreficeria prodotta a Roma «in the wake of Guglielmo della Porta» (per impiegare una felice etichettatura di Middeldorf) e si lascia accostare soprattutto ai piccoli rilievi metallici di Cesare Targone (documentato nell'Urbe a partire dall'ottavo decennio del XVI secolo)⁴⁵, pur essendo di altra mano.

Senz'altro, quest'opera segna nella medagliistica papale un punto di svolta paragonabile a quello del 1561, e prelude agli aggiornamenti sulla scultura coeva introdotti da due altri orafi, Bernardino Passeri e Bartolomeo Argentieri (1535-1590), a partire dal 1582 (fig. 23)⁴⁶. E non sarà un caso che quest'ultimo sia l'unico medagliista attivo nella seconda metà del Cinquecento che gli *Elogia* di Pierleone Casella (1606) ricordino tra i maestri dell'*expressio* – la resa efficace di elementi figurativi complessi come volti, capelli, dettagli anatomici, ma anche degli affetti⁴⁷ – assieme a Giovannantonio de' Rossi, capace dal canto suo di raffigurare il gigantesco Atlante «iaspide in tantillula»⁴⁸. Il criterio dell'*expressio*, che nei versi sull'Argentieri recupera anche la sua accezione tecnico-esecutiva («mira in excudendo industria aerave caerave»), mette in luce esemplarmente quanto nella prospettiva di Casella (nato nel 1540) l'apprezzamento delle immagini fosse strettamente legato a quello del

loro virtuosismo tecnico. Ne consegue che negli *Elogia* lo spazio dedicato ai manufatti di piccolo formato in cera, metallo e pietra dura risulti maggiore di quello riservato alla scultura monumentale, e gli epigrammi dell'aquilano traggono felicemente spunto da minuti oggetti visibili nelle botteghe e nelle collezioni romane dell'ultimo quarto del Cinquecento, ma quasi mai dalla statuaria coeva⁴⁹.

3. «UN GIOVINE DI MAESTRO GIOVANNANTONIO»: GIUNTE SU DOMENICO COMPAGNI

Una testimonianza sul credito di cui godette la bottega romana di de' Rossi è offerta nel 1565 da una lettera dell'antiquario Girolamo Garimberti: nel consigliare Cesare Gonzaga sulla decorazione di una «cassetta» per la quale mancavano alcuni cammei, Garimberti gli sconsiglia di rivolgersi a «Milano, la quale ha carenza di buoni artefici, per molti che n'abbia in quest'arte», e gli segnala invece

«un giovine di maestro Giovannantonio de' Camei, singolarissimo in questa sua professione per l'età sua, non passando deciotto anni et tuttavia migliorando tanto in quest'arte, che le cose sue concorrono con quelle del maestro» (7 luglio)⁵⁰.

Possono sussistere pochi dubbi sul fatto che l'abile allievo di de' Rossi sia da identificare con Domenico Compagni (*ante* 1543 - *ante* 1586), detto a sua volta «de' Camei» e attivo a Roma come intagliatore di pietre dure, medagliasta e imitatore di monete antiche; la segnalazione di Garimberti ci consente anzi di fissare approssimativamente la data di nascita dell'artista⁵¹. Ecco inoltre spiegato perché, quando l'anziano de' Rossi cessò la propria attività come medagliasta papale nel 1575, Compagni poté ereditare alcuni dei suoi conii per rovesci e riutilizzarli in combinazione con propri recti firmati⁵². Era stata del resto una mallevadoria di de' Rossi, nel 1573, a permettere a Domenico di aprire la sua bottega di «medagliaro» in Banchi Vecchi⁵³.

Già nel 1581 Stefano degli Alli, impegnato nella ricerca di «qualche medaglione» o «altra cosa meritevole» per Francesco I de' Medici, descriveva in questi termini la posizione di Domenico nel mercato monopolistico dell'antiquaria romana:

«Questi tali che sagiavano queste medaglie e altre anticaglie [...] sono congiurati di tal sorte insieme che l'è cosa difficile a poterne avere se non dalle mani loro, e fanno conserto con questi frugatori, che così li chiamo costoro che stanno tutto il giorno nelle piazze a li comperarle da li contadini che le trovano. E subito li àute le portano a li loro corrispondenti, che una compagnia si è del [Cesare] Targone e lo Stampa [Vincenzo], l'altra è de Ercole Basso e de Domenico de' Cammei

[Compagni], e l'altra è de Cesare pure detto de' Cammei, e un altro tale che non mi ricordo il nome»⁵⁴.

A dispetto di questo suo ruolo non secondario nella cerchia dei conoscitori e restauratori di monete e gemme antiche, Domenico Compagni – assente dal repertorio delle medaglie italiane del Cinquecento di Toderi e Vannel (2000) nonostante che tra il 1579 ed il 1581 egli ne abbia firmato ben quattro con l'effigie di Gregorio XIII – è un medaglista il cui catalogo offre ancora margini d'ampliamento⁵⁵.

L'unica medaglia fusa sinora associata ad un'invenzione di Domenico Compagni (1567, fig. 24) è un ritratto unilaterale del cardinal Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1586), già presidente del Consiglio di Stato delle Fiandre (1559-1564) e all'epoca rappresentante diplomatico di Filippo II a Roma (1565-1570), nonché mecenate artistico di primo rango⁵⁶. A documentare la duplice partenità dell'opera è una lettera con la quale il prelado inviò a Maximilien Morillon, amministratore dei suoi beni a Bruxelles e fratello del medaglista e antiquario Antoine,

«une médaille que Domenico de Compagnis ha fait à Rome, afin qu'il [*scil.* Morillon] en face par Jongling sortir cinq grandes et XII petites d'argent» (16 agosto 1567)⁵⁷.

Come chiarito da Smolderen, a Bruxelles fu spedito un modello in cera del ritratto di Granvelle, corredato di iscrizione; a partire da questa cera l'orafo Jacques Jonghelinck (1530-1606) fuse cinque esemplari dello stesso formato del prototipo e dodici riduzioni con legenda differente e busto modificato⁵⁸. L'anomala procedura ha indotto Smolderen a sospettare che Domenico Compagni non fosse un fonditore provetto e il Granvelle preferisse servirsi di un orafo più esperto; chi scrive ritiene piuttosto che essa mirasse a far prevenire a Bruxelles un modello stilisticamente e fisionomicamente aggiornato del volto del prelado, a partire dal quale Jonghelinck potesse realizzare, come fece, medaglie affatto nuove.

Ai nostri fini importa notare che negli esemplari di modulo grande, come in altre sue repliche di medaglie italiane, Jonghelinck non aggiunse di proprio che la cesellatura a freddo che ridefinisce in maniera così riconoscibile le sopracciglia e i minuti riccioli della barba. Sono infatti affatto estranei alla sua maniera sia i panneggi lungo le spalle, il cappuccio e l'abbottonatura della mozzetta, sia il troncamento ondulato del busto a campana, che ritroviamo invece in una delle medaglie di Gregorio XIII firmate da Compagni, pur coniate e di modulo assai inferiore (fig. 26)⁵⁹.

Sulla base di questi tratti figurativi è possibile riconoscere la mano di

Domenico Compagni anche in altre opere rimaste anonime, e in particolare nella medaglia del cardinale Zaccaria Dolfin (1527-1584, fig. 25). Un confronto tra quest'effigie e quella di Cosimo I de' Medici ed Eleonora da Toledo intagliata da Compagni su di un cammeo al Museo degli Argenti (ca. 1574, fig. 27)⁶⁰ rivela inoltre affinità decisive nella resa delle ciocche uncinata, nella forma tesa delle palpebre e nelle inarcature dei panneggi sotto la nuca. Commissionato senz'altro dopo che il prelado ricevette la porpora cardinalizia nel 1565, dato che il titolo è ricordato nella didascalia, il ritratto fu realizzato tra il 1566 (quando il veneziano, esiliato dalla Serenissima nel 1563, fece ritorno a Roma) e il 1583 (anno della sua morte nell'Urbe), cioè nel momento in cui Compagni era nel pieno della propria attività⁶¹.

4. NUOVI ARRIVI (1572-1575)

Nel 1573 il ritiro dell'anziano de' Rossi dal suo posto alla Zecca, dove già nel 1572 era stato affiancato dal più giovane Lorenzo Fragni, aprì i giochi per la sua successione. Dal 21 luglio 1574 fu così il pittore e orafo padovano Ludovico Leoni (1536/37-1612), autore di straordinarie medaglie fuse memorie dei ritratti di Iacopo Sansovino e Alessandro Vittoria, a venire associato al Fragni in quella carica⁶².

La partita in gioco attirò tuttavia anche altre voci di rilievo della medaglistica peninsulare, rinnovando in pochi mesi i contatti tra la microplastica romana e altre tradizioni figurative lungamente assenti dal panorama culturale di quella. Tra gli artisti giunti per tastare il terreno in occasione dell'anno giubilare (1575) c'era probabilmente Domenico Poggini (1520-1590), scultore mediceo e incisore alla Zecca fiorentina⁶³. Noto a Roma sin dal 1574 attraverso la medaglia del cardinal Ferdinando de' Medici (fig. 29), nel 1575 egli vi fuse – significativamente firmandola – anche una medaglia del nuovo papa Gregorio XIII; l'opera era forse destinata a segnalare l'artista come candidato per l'impiego vacante alla Zecca (fig. 30)⁶⁴.

Anche il maggiore concorrente di Poggini a Firenze, l'orafo Pietro Paolo Galeotti (ca. 1520-1584), a sua volta incisore della Zecca granducale, si trovava a Roma nel 1575⁶⁵. La sua maggiore esperienza nella coniazione, una tecnica fondamentale per l'emissione delle medaglie pontificie, dovette favorirlo inizialmente, giacché il 10 maggio di quell'anno egli ottenne la carica di incisore camerale; Leoni e Fragni la spuntarono però su di lui, definitivamente, il 12 dicembre⁶⁶.

Fu dunque a partire dal fatidico 1575, nel contesto di un rinnovato clima di concorrenza e di influenza medicea, che nella Zecca pontificia si allacciarono quei contatti con la cultura artistica granducale che non si erano sviluppati

prima al ritorno da Firenze di Giovannantonio de' Rossi – sensibile come si è visto ad altri richiami. Di lì a dieci anni, nel 1585, un artista di cultura bronzinesca e celliniana come lo stesso Domenico Poggini sarebbe stato assunto alla Zecca papale, dove la sua ritrattistica sarebbe stata influenzata dagli svolgimenti della scultura lombarda nell'Urbe (fig. 32).

L'affermazione di medaglisti di provenienza fiorentina fu del resto solo uno dei fattori che segnarono la diffusione a Roma di linguaggi figurativi di matrice toscana, giacché alla prima attività di uno scultore come Flaminio Vacca (1538-1605), allievo del fiesolano Vincenzo de' Rossi (1525-1587) e presente a Roma già alla fine del settimo decennio, seguì la comparsa nell'Urbe di sculture problematiche per datazione e attribuzione, ma indubbiamente legate a quella cultura, come i busti funerari di Virginia Pucci Ridolfi (†1568, Santa Maria sopra Minerva) e Stefano Spada (†1572, San Lorenzo in Damaso)⁶⁷.

Se si aggiungono infine a questo quadro l'attività romana (1571-*post* 1608) del medaglista Giovanni V(incenzo?) Melon(e) – ritenuto arbitrariamente cremonese, ma quanto mai brabantino nelle forme (fig. 31) e non a caso legato a un *franc-comtois* come il cardinal Granvelle⁶⁸ – e la durevole presenza del fuoriclasse veneto Ludovico Leoni, salariato dalla Zecca pontificia almeno fino al 1586 ed attivo anche come ceroplasta, apparirà chiaro che nel corso dell'ottavo decennio del XVI secolo la medaglistica fusa, così come la scultura monumentale, si sottrasse definitivamente all'eventualità di uno svolgimento univoco in chiave lombarda. Da questo punto di vista, una più ampia riconsiderazione della microplastica negli studi sulla scultura romana tardocinquecentesca potrà forse contribuire in maniera interessante a sottrarre la valutazione di questa produzione artistica da letture troppo monocordi.

Walter Cupperi

Ringrazio Marco Collareta e Christina Riebesell per la disponibilità con cui hanno discusso con me la paternità della medaglia riprodotta alla fig. 28. Per le ricerche d'archivio ho potuto contare sul prezioso aiuto di Elisabetta Mori e Orietta Filippini; nel reperimento delle fotografie sono stato cortesemente facilitato da Pierfabio Panazza e Philip Attwood. Per motivi di spazio la bibliografia sarà limitata alle sole voci fondamentali e nella citazione dei repertori ricorrerò alle seguenti abbreviazioni: A = A. Armand, *Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles*, Paris 1883-1887; V = P. Voltolina, *La storia di Venezia attraverso le medaglie*, Venezia Mestre 1998; TV = G. Toderi, F. Vannel, *Medaglie italiane del XVI secolo*, Firenze 2000; M = A. Modesti, *Corpus numismatum omnium Romanorum Pontificum*, Roma 2002-.

¹ Sulla produzione medaglistica dei due scultori, attivi alla Zecca pontificia risp. nel 1529-1535 (con un'interruzione nel 1533-1534) e nel 1537-1540, cfr. soprattutto

J.W. POPE-HENNESSY, *Cellini*, London 1985, pp. 43-89; T. KÄMPF, «Non si può far più in quell'arte»: *Benvenuto Cellini und die Medaillen des Papstes*, in *Die Renaissance Medaille in Italien und Deutschland*, a cura di G. Satzinger, Münster 2004, pp. 139-168; E. PLON, *Leone Leoni, sculpteur de Charles V...*, Paris 1887, pp. 253-276; e W. CUPPERI, *Le medaglie nella Milano asburgica (1535-1571): artisti, committenti e fortuna europea*, tesi di perfezionamento, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2008, pp. 2-50. L. GAURICO, *Tractatus astrologicus in quo agitur de praeteritis multorum hominum accidentibus per proprias eorum genituras ad unguem examinatis...*, Venetiis 1552, pp. 86-87, pubblica nel *Tractatus quartus* la configurazione celeste documentata alla data di nascita di alcuni uomini illustri, offrendo per ciascuno sommarie notizie biografiche. Tra gli artisti sono rappresentati Albrecht Dürer, Michelangelo, il veneto Cesare Targone, Alessandro Cesati «Florentinus» (*sic*) e il milanese Giovannantonio De' Rossi. La difficoltà incontrata dal Gaurico nel reperire dati precisi sui natali di molti artisti (p. 84), se giustifica da un lato l'anomalia del suo canone, è dall'altro un indizio prezioso del fatto che, almeno per i tre intagliatori di pietre dure suoi contemporanei, Gaurico avesse appreso le date di nascita dai diretti interessati o da loro amici e colleghi: sia Targone, sia probabilmente De' Rossi (vedi *infra*) erano infatti in Veneto negli anni precedenti il 1552, mentre Cesati (che nell'Italia nordorientale non pare aver mai lavorato) è sintomaticamente l'unico di cui vengono fornite notizie scarse e forse erronee (come la provenienza toscana). La preziosa menzione di De' Rossi è raccolta da G. AGOSTI, *Scrittori che parlano di artisti, tra Quattro e Cinquecento in Lombardia*, in ID., B. AGOSTI, C.B. STREHLKE, M. TANZI, *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, Brescia pp. 39-93, 74; al medesimo contributo debbo anche la segnalazione dei passi di Pierleone Casella e Ludovico Domenichi discussi *infra* (note 15 e 29).

² G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze 1966-1987, IV, p. 627. Nell'edizione del 1568 (cfr. p.e. IV, p. 628; e VI, p. 202) l'attenzione riservata alla medaglia cresce in misura inversamente proporzionale a quella prestata agli altri generi artistici legati all'oreficeria (per un inquadramento del problema, cfr. M. COLLARETA, *L'historien et la technique: sur le rôle de l'orfèvrerie dans les Vite de Vasari*, in *Histoire de l'histoire de l'art*, I, a cura di E. Pommier, Paris 1995, pp. 165-176). L'apprezzamento vasariano per opere seriali come le medaglie è tanto più notevole, quanto smarcato dal giudizio di altri contemporanei: nel promuovere il principio di una sostanzialità affinità di scopi tra la pittura, la scultura ed altre arti, Benedetto Varchi (1503-1565) menziona ad esempio solo le gemme di Alessandro Cesati, nobilitate dalla loro unicità e dal loro materiale (*Due lezioni, ne la prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti, ne la seconda si disputa quale sia più nobile arte, la scultura o la pittura*, Fiorenza 1549, pp. 102-103).

³ Su questa fase della medagliistica romana cfr. soprattutto D. GASPAROTTO, «*Ha fatto con l'occhio e con la mano miracoli stupendissimi*»: il percorso di Valerio Belli, in *Valerio Belli vicentino, (ca. 1468-1546)*, a cura di H. Burns, M. Collareta, D. Gasparotto, Vicenza 2000, pp. 54-109. Sul disegno riadattato da Cesati per il rovescio della medaglia di Paolo III cfr. A. NOVA, in *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*, cat. della mostra (Roma-Paris 1998), a cura di C. Monbeig-Goguel, Milano 1998, p. 288, n. 111.

⁴ VASARI, *Le vite*, cit., IV, p. 620 (1568). Per comprendere l'accezione tecnica e spesso riduttiva dell'espressione «bonissimo maestro» all'interno delle *Vite* del 1568, si consideri che essa ricorre solo in riferimento al maestro vetraio Fabiano di Stagio Sassoli, ai pittori Lazzaro Vasari, Girolamo da Treviso, Angelo Lorentino, Francesco Pesellino, Giovanfrancesco Caroto, Giovanni Caroto, Francesco Torbido, Paolo Cavazuola e ad alcuni collaboratori di Ridolfo Ghirlandaio; con diversa accezione, lo si ritrova però

anche in riferimento ai disegni e alle terracotte del giovanissimo Andrea Sansovino.

⁵ Secondo L. GAURICUS, *Tractatus*, cit., p. 86, Giovannantonio de' Rossi era «in sculpendo figuras concavas et eminentes sive elevatas in lapidibus, quos vulgo cameos vocitant, aliosque lapides preciosos necnon in ferro [per i conii] calibe [scil. «galbeo», un tipo di armilla] et quolibet metallo eminentissimus, sed in sculpendis cameis praeclarior».

⁶ L'ultimo pagamento della Camera Apostolica a beneficio di Cesati risale al 10 luglio 1562 e copre la sua provvisione ordinaria come incisore dei conii della Zecca pontificia fino a quel mese (ASR, *Camerale I, Depositeria Generale*, b. 1795, c. 146v). Il documento offre dunque un nuovo *terminus post quem* per la partenza definitiva dell'artista: egli risulta sì al libro paga della Zecca torinese dal 10 dicembre 1561, ma ancora il 22 luglio 1562 il suo amico Annibal Caro ne aspettava il rientro a Roma (A. CARO, *Lettere familiari*, a cura di A. Greco, Firenze 1957-1961, III, 1961, p. 119, n. 667).

Le fonti per la ricostruzione della biografia e dell'opera di Cesati sono pubblicate da A. RONCHINI, *Il Grechetto*, «Atti e Memorie delle Regie Deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi», s. I, II, 1864, pp. 251-261; A. BERTOLOTTI, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Milano 1881, I, pp. 316-318; E. MÜNTZ, *L'atelier monétaire de Rome: documents inédits sur les graveurs de monnaies et de sceaux et sur les médailleurs de la cour pontificale depuis Innocent VIII jusqu'à Paul III*, «Revue numismatique», s. III, II, 1884, pp. 220-251, 313-332, in part. 325-326; I.B. SUPINO, *Per la biografia di Alessandro Cesati detto il Grechetto*, «Rivista d'arte», IV, 1906, pp. 155-156; E. MARTINORI, *Annali della Zecca di Roma: serie papale*, Roma 1917-1930, IX, 1917, pp. 18-69; X, 1918, pp. 4, 22-44, 67-83; L. VENTURI, *Emanuele Filiberto e l'arte figurativa*, in *Studi pubblicati dalla Regia Università di Torino nel IV centenario della nascita di Emanuele Filiberto*, Torino 1928, pp. 139-179, 174. Cfr. inoltre P. ATTWOOD, *Italian Medals in British Public Collections c. 1530-1600*, London 2003, I, pp. 379-383; e F. CALVERI, *Il Grechetto ed una rarissima medaglia per il Giubileo del 1550*, in *Gli anni santi nella storia*, atti del convegno (Cagliari 1999), a cura di L. D'Arienzo, Cagliari 2000, pp. 349-354. Sulle medaglie con ritratti antichi attribuite al Grechetto cfr. soprattutto F. PARKES WEBER, *Attribution of Medals of Priam, Augustus and Alexander the Great, to a Medallist of Pope III., possibly Alessandro Cesati*, «The Numismatic Chronicle», s. III, XVII, 1897, pp. 314-317; G.F. HILL, *Classical Influence on the Italian Medal*, «The Burlington Magazine», XVIII, 1910-1911, pp. 259-268. Per le gemme attribuite a Cesati cfr. soprattutto E. KRIS, *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der italienischen Renaissance*, Wien 1929, p. 170, nn. 299-301; A. SUMERS COCK, *Intaglios and Cameos in the Jewellery Collection of the V&A*, «The Burlington Magazine», 118, 1976, pp. 366-376, 373; R. GENNAIOLI, *Le gemme dei Medici al Museo degli Argenti: cammei e intagli nella collezione di Palazzo Pitti*, Firenze 2007, p. 287, n. 301.

⁷ Cfr. p.e. le valutazioni espresse in G.F. HILL, *Medals of the Renaissance*, London 1920 (ed. a cura di J.G. Pollard, London 1978), p. 91; e G. ALTERI, *Summorum Romanorum Pontificum historia numismatibus recensitis illustrata*, Città del Vaticano 2004, p. 76.

⁸ Su questo secondo soggiorno di Leoni a Roma cfr. in part. C. CASATI, *Leone Leoni d'Arezzo scultore e Giov. Paolo Lomazzo pittore milanese*, Milano et al. 1884, pp. 56-62; E. PLON, *Leone Leoni*, cit., pp. 150-165. Sul monumento Medici cfr. da ultimo M. BONETTI, *Il mausoleo del Medeghino nel Duomo di Milano: Leone Leoni e l'architettura trionfale*, «Artes», 10, 2002, pp. 21-43. Sulle due medaglie cfr. risp. M, III, p. 46, n. 507; e TV, I, p. 58, n. 90. La medaglia per Michelangelo è esaminata anche da E. CARRARA, *Michelangelo, Leone Leoni ed una stampa di Maarten van Heemskerck*, in *Studi in onore*

del *Kunsthistorisches Institut in Florenz per il suo centenario, 1897-1997*, Pisa 1996, pp. 219-225; e P. HELAS, *Michelangelo pellegrino: zur Bildnismedaille von Leone Leoni für Michelangelo Buonarroti*, in *Curiosa Poliphili: Schülerfestgabe für Horst Bredekamp zum 60. Geburtstag*, a cura di N. Hegener, C. Lichte, B. Marten, Leipzig 2007, pp. 70-77. L'ipotesi che il rovescio leoniano sia basato su di una perduta invenzione michelangeloesca è avanzata da P. JOANNIDES, *The Drawings of Michelangelo and his Followers in the Ashmolean Museum*, Cambridge 2007, p. 111, n. 14.

⁹ La medaglia fu fusa inizialmente in quattro esemplari, due in bronzo e due in argento (*Il carteggio di Michelangelo*, ed. postuma di G. Poggi, a cura di P. Barocchi, R. Ristori, V. Firenze 1983, p. 244, n. 1347, lettera di Leoni al Buonarroti del 14 marzo 1561).

¹⁰ Su Giangiacomo Bonzagni, il fratello Gianfederico e il nipote Lorenzo Fragni cfr. risp. J.G. POLLARD, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XII, Roma 1970, pp. 480-481; P. ATTWOOD, *Italian Medals*, cit., I, pp. 386-390; e *ibid.*, pp. 405-408.

¹¹ Tra gli studi più recenti sulla medaglia romana si segnalano F. BARTOLOTTI, *La medaglia annuale pontificia, creazione del Rinascimento*, in *La medaglia d'arte*, atti del convegno (Udine 1970), a cura di F. Panvini Rosati, Udine 1973, pp. 76-85; P. CANNATA, *Monete e medaglie nel cerimoniale degli anni santi*, in *Roma 1300-1875: l'arte degli anni santi*, cat. della mostra, a cura di M. Fagiolo, L. Madonna, Milano 1984, pp. 182-185; N.T. WHITMAN, J.L. VARRIANO, *Roma Resurgens: Papal Medals from the Age of the Baroque*, cat. della mostra, Ann Arbor 1983; G. ALTERI, *Medaglie papali del Medagliere della Biblioteca Apostolica Vaticana*, cat. della mostra, Vicenza 1995, pp. 9-22; e A. MODESTI, *Corpus numismatum*, cit. Per una rapida visione d'insieme sulla scultura romana tra Paolo III e Gregorio XIII cfr. G. BRESC-BAUTIER, *Il Manierismo*, in *La scultura: la grande tradizione della scultura dal XV al XVIII secolo*, ed it. a cura di R. Bussi, Modena 1993, pp. 137-138; S. BORSI, in *Roma: l'arte nei secoli*, II, a cura di Marco Bussagli, [Udine 1999], pp. 432-439 e la *Bibliografia ragionata* in calce al volume.

¹² M.A. MCCRORY, in *Dizionario biografico*, cit., XXVII, 1982, pp. 647-648; EAD., *Domenico Compagni: Roman Medalist and Antiquities Dealer of the Cinquecento*, in *Italian Medals*, atti del convegno (Washington D.C., 1984) a cura di J.G. Pollard, Washington D.C. 1987, pp. 115-129.

¹³ G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, III, Firenze 1840, pp. 10-11, n. XII; G. POGGI, *Di un cammeo di Giovan Antonio de' Rossi nel R. Museo Nazionale di Firenze*, «Rivista d'arte», IX, 1916-1918, pp. 41-48; P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELÀ, *Collezionismo medico: Cosimo I, Francesco I e il cardinale Ferdinando. Documenti 1540-1587*, Modena 1993, pp. 8-11, nn. 6, 10. Tra i contributi recenti si segnalano M.A. MCCRORY, *The Symbolism of Stones: Engraved Gems at the Medici Grand-Ducal Court (1537-1609)*, in *Engraved Gems: Revivals and Survivals*, atti del convegno (Washington D.C. 1994), a cura di C.M. Brown, Washington D.C. 1997, pp. 159-179; E. DIGIUGNO, *La dattiloteca di Cosimo I*, in *Immagini preziose in cornice: cammei, montature e castoni del XVI secolo a Firenze*, a cura di D. Liscia Bemporad, Firenze 2005, pp. 18-79, 58-62; EAD., *Il Grande Cammeo del Museo degli Argenti: nuove ipotesi*, «Medioevo e Rinascimento», XXI, 2007, pp. 229-257; R. GENNAIOLI, *Le gemme dei Medici al Museo degli Argenti: cammei e intagli nelle collezioni di Palazzo*, Firenze 2007, p. 263, n. 252.

¹⁴ A. GIULIANO, M.E. MICHELI, *I cammei della Collezione Medicea nel Museo Archeologico di Firenze*, Roma 1989, p. 250, n. 183.

¹⁵ Sulla fortuna moderna di de' Rossi intagliatore (figura distinta da quella dell'architetto omonimo, nato a Roma nel 1616) cfr. G. VASARI, *Le vite*, cit., IV, p. 628 (1568); P.L.

CASELLAE, *De primis Italiae colonis. De Tuscorum origine et Republica Florentina. Elogia illustrium artificum. Epigrammata et inscriptiones*, Lugduni 1606, p. 164 (menziona un intaglio non identificato, raffigurante *Atlante*); P.J. MARIETTE, *Traité des pierres gravées*, Paris 1750, I, p. 129; A.F. GORI, *Dactyliotheca Smithiana*, Venetiis 1767, I, pp. CLV-CLVI; P.A. ORLANDI, *L'abecedario pittorico, dall'autore ristampato, corretto et accresciuto, di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura*, Bologna 1719, p. 225; A.P. GIULIANELLI, *Memorie degli intagliatori moderni in pietre dure, cammei e gioie dal secolo XV al secolo XVIII*, Livorno 1753, p. 46; L. CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, Venezia 1813-1818, ed. Prato 1823-1825, V, 1825, pp. 444-445.

¹⁶ R. VENUTI, *Numismata Romanorum Pontificum praestantiora a Martino V ad Benedictum XIV*, Romae 1744, p. XXIII. L'attività di de' Rossi «in numismatibus» (nel realizzare cioè medaglie e monete) è ricordata anche da A.F. GORI, *Dactyliotheca*, cit.; L. CICOGNARA, *Storia della scultura*, cit., V, 1825, p. 444; H. BOLZENTHAL, *Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillen-arbeit*, Berlin 1840, pp. 150-151.

¹⁷ Nelle matricole degli orefici milanesi risulta solo un Pietro Paolo de' Rossi tesoriere della Scuola di Sant'Eligio nel 1559 (*Le matricole degli orefici di Milano: per la storia della Scuola di S. Eligio dal 1311 al 1773*, a cura di D. Romagnoli, Milano 1977, p. 78). Anche nella *Nobiltà di Milano* di P. MORIGIA (Milano 1595, p. 294), la celebrazione di de' Rossi, tutta giocata sulla sua perizia come intagliatore, non offre alcun riferimento ad una sua attività in Lombardia.

¹⁸ M. MICHIEL, *Notizia d'opere di disegno*, a cura di J. Morelli, G. Frizzoni, Bologna 1884, p. 227 (corsivo mio). Le tre gemme menzionate a testo non sono identificate.

¹⁹ A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. Fillarini, Vicenza 1976, p. 339 (trad. mia). Su Domenico di Giovanni da Cavino cfr. ora P. ATTWOOD, *Italian Medals*, cit., I, p. 204, n. 318.

²⁰ G. VASARI, *Le vite*, cit., IV, p. 620 (1568); sulle gemme ascritte a Domenico de' Cammei cfr. l'informata scheda di R. GENNAIOLI, *Le gemme*, cit., p. 253, n. 237. Già P. VENTURELLI, *Gioielli e gioiellieri milanesi: storia, arte, moda (1450-1630)*, Cinisello Balsamo 1996, pp. 204-205, notava la probabile parentela dei due intagliatori associati da Morigia (*supra*, nota 17).

²¹ Il 2 aprile 1549 de' Rossi sottoscrive a Padova un contratto con Giovanni da Cavino: A. SARTORI, *Documenti*, cit., p. 339.

²² C. VON FABRICZY, *Medaillen der italienischen Renaissance*, Leipzig 1903, p. 93, seguito da L. FORRER, *Biographical Dictionary of Medallists, Coin-, Gem-, and Seal-Engravers, Mint-Masters etc., Ancient and Modern, with References to Their Works*, B.C. 500 - A.D. 1900, V, London 1912, p. 216, e da tutta la bibl. eccetto M, II, p. 488.

²³ A Roma Giovannantonio è documentato nuovamente il 7 agosto 1546, quando un certo «messer Johanno Anthonio, banchero in Borgo Novo», mette il figlio Bartolomeo a bottega presso de' Rossi per due anni affinché apprenda «lo exercitio suo, quale è intagliare camei, et incavare, et altre del suo exercitio» (ASCR, *Archivio Urbano*, s. II, *Filze*, vol. 30, c. 454r-v, vecchia cartulazione: c. 297r-v; estratti in A. BERTOLOTTI, *Artisti lombardi*, cit., I, pp. 318-319, che parla prudentemente di una «dimora romana» dell'artista). A differenza di quanto inteso da Fabriczy e altri biografi (*supra*, nota 22), la porzione dell'atto notarile omessa da Bertolotti non prova infatti che «mastro Iohanno Anthonio d'i Rossi milanese, intagliatore di camei» visse a Roma, giacché il testo non indica la sua residenza e la sede della sua bottega; non di rado, anzi, erano i forestieri a rogare presso i notai urbani.

²⁴ La notizia secondo cui «nel 1554 [de' Rossi] cominciò ad essere stipendiato a Roma»

(A. BERTELOTTI, *Artisti lombardi*, cit., I, p. 318) non trova riscontro nei documenti pubblicati dallo studioso, né in quelli resi noti da altri, né negli spogli dei fondi camerale effettuati dallo stesso Bertolotti (ASR, *Schedario Bertolotti*, cassetto 45). Per tutto il sesto decennio il nome di de' Rossi è inoltre assente sia dalla serie ASR, *Camerale I, Depositeria Generale*, sia da quelle dei mandati ordinari, straordinari e mensuari (riviste da Martinori e Modesti per i contributi citt., nonché da C.G. BULGARI, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia...*, Roma 1958-1974, I, 1, 1958, p. 397, e da chi scrive). L'affermazione di Bertolotti potrebbe forse essere spiegata ipotizzando un equivoco tra l'intagliatore «Iohanni Ant(oni)o de Rubeis» e «Iohanni Hier(onym)o de Rubeis», Vescovo di Pavia e Governatore di Roma, che risulta effettivamente stipendiato dalla Camera Apostolica nel 1554 (cfr. p.e. ASR, *Camerale I, Mandati*, b. 897, c. 41r).

²⁵ ASR, *Camerale I, Mandati*, b. 903, c. 274r. Il documento era già noto a C.G. BULGARI, *Argentieri*, cit., loc. cit. Anche il fatto che in una testimonianza depositata nel 1560 (A. BERTELOTTI, *Artisti lombardi*, cit., I, p. 161), Giovanni Antonio, solo allora detto «habitans Urbis in Burgo Veteri», dichiara di aver avuto contatti con il mercante romano di anticaglie Giuseppe Porta «sin dal tempo di Paolo III» documenta per quel periodo solo una frequentazione della città (e di una categoria professionale precisa) per scopi commerciali. È forse in questo ambiente che Luca Gaurico, astrologo del Pontefice, conobbe l'opera di de' Rossi (cfr. nota 5).

²⁶ Sugli interessi antiquari di Marcello II cfr. M. DALY DAVIS, *Zum Codex Coburgensis: frühe Archäologie und Humanismus im Kreis des Marcello Cervini*, in *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*, atti del convegno (Coburg 1986), a cura di R. Harprath, H. Wrede, Mainz a.R. 1989, pp. 185-199, 189.

²⁷ M, II, p. 455, solleva dubbi sul fatto che le medaglie derossiane che ritraggono i pontefici da Giulio III a Pio IV fossero state fuse di volta in volta, piuttosto che in blocco come serie unica; ora però una lettera di Cosimo I ad Averardo Serristori del 25 agosto 1555 (E. DIGIUGNO, *Il Grande Cammeo*, cit., pp. 232, 253, n. 1) consente di fissare per l'esecuzione delle medaglie di Marcello II (M, II, p. 455, n. 406, firmata) e Paolo IV (M, II, p. 450, n. 476, firmata) un *ante quem* molto vicino ai rispettivi pontificati.

Altre due medaglie di Paolo IV spesso catalogate come tipi originali di de' Rossi (TV, II, p. 713, nn. 2236-2237) sono invece da ritenere ibride: la prima a causa del modulo inferiore del rovescio (M, II, p. 444, n. 473, giustamente ipotizza una «realizzazione illegittima successiva»); la seconda (data per buona anche da M, II, p. 450, n. 478) perché reimpiega un verso adottato anche nella medaglia di Vincenzo Bovio (TV, II, p. 715, n. 2242), dove la figura del bue (ingiustificata in riferimento al Papa) potrebbe invece alludere argutamente al cognome Bovio.

Tra le medaglie di Giulio III attribuite al nostro, l'unica la cui paternità mi sento di sottoscrivere senza riserve è quella schedata in M, II, p. 392, n. 449 (non firmata). Essendo essa difforme dalle precedenti per modulo e impaginazione, il sospetto che essa sia una restituzione postuma realizzata per integrare la serie derossiana dovrebbe pure cadere; anche lo stile più crudo indurrebbe a giudicarla anteriore a quella di Marcello II.

²⁸ TV, II, pp. 714-715, risp. nn. 2239 e 2241 (Enrico II sembra essere stato celebrato *in absentia* per le sue conquiste territoriali). Negli ultimi anni del suo servizio per i Medici Giannantonio realizzò il Gran Cammeo sopra ricordato ed un sigillo in granata destinato al cardinal Giovanni (uno dei due oggi custoditi al Museo degli Argenti di Firenze: cfr. M.A. McCrory, *The Symbolism*, cit., p. 166, figg. 10-11; P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELÀ, *Collezionismo*, cit., p. 10, n. 9), ma è stato anche proposto di ricondurre al suo primo periodo toscano tre cammei raffiguranti *Caterina, Lorenzo e Cosimo de' Medici*, ivi conservati (inv. 1921, nn. 111, 116, 117; E. DIGIUGNO, *La dattiloteca*, cit., pp. 54-57).

²⁹ Ludovico Domenichi nel suo *Facetie, motti et burle di diversi signori e persone private*, Venezia 1571, p. 413: «Dandosi la baia con un certo giovanaccio, il quale, quel che ne fusse stato cagione, havea pochissimi denti in bocca, [De' Rossi] gli disse: “Figliuol mio, tu di' molte parolaccie tanto sciocche, che i denti si vergognano d'udirle; e perciò ti sono fuggiti di bocca”».

³⁰ Cfr. *supra*, note 24 e 25. Alcuni risvolti diplomatici del rapido passaggio di de' Rossi al servizio del Pontefice, prima ancora della consegna del Gran Cammeo Mediceo, sono rivelati da una lettera scritta da Cosimo I al tesoriere pontificio Donato Matteo Minali del 31 luglio 1561 (ASF, *Mediceo del Principato*, filza 216, c. 36r, regestata in www.medicis.org, documento n. 1183): «Quando l'opera [il Gran Cammeo] di Gian Antonio intagliatore sarà finita, allora ordineremo a chi si debba consegnare, ma se non viene sollecitata da voi, ce ne sarà per un pezzo».

³¹ Cfr. risp. R. GENNAIOLI, *Le gemme*, cit., p. 264, n. 253; J. KAGAN, O. NEVEROV, in *Splendeurs des collections de Catherine II de Russie: le cabinet de pierres gravées du Duc d'Orléans*, cat. della mostra, a cura dei medesimi, Paris 2000, pp. 143, n. 176/83; J.-J. MARQUET DE VASSELLOT, *Catalogue sommaire de l'orfèvrerie, de l'émaillerie et des gemmes du Moyen Âge au XVIIe siècle*, Paris 1914, p. 130, n. 805. Sui punzoni per monete è disponibile solo l'ormai datata pubblicazione di E. MARTINORI, *Annali*, cit., XI, 1918, p. 19. Un ritratto di Pio V in cera policroma (già Berlino, coll. Simon) fu attribuito a de' Rossi da E. KRIS, *Meister und Meisterwerke*, cit., p. 171, n. 317.

³² M, III, pp. 42-56, nn. 506, 512 e 505 (per la cui attribuzione a de' Rossi basti un confronto con la medaglia firmata riprodotta in M, II, p. 42, n. 505, e con il cammeo fiorentino ritraente lo stesso Papa).

³³ M, III, pp. 52-427, risp. nn. 510, 530, 597, 599, 600, 603, 604, 622, 678, 706, 725; p. 122, n. 545; p. 194, n. 580.

³⁴ Cfr. *supra*, nota 27.

³⁵ Una simile forma di diffusione è documentata per la medaglia di Pio IV fusa da Leone Leoni (fig. 2), che il 22 giugno 1560 ebbe a scrivere ad Antoine Perrenot: «Non avendo questi artefici, per mia fortuna, indovinata l'efigie di sua Santità, ha fatto sì che ognihun di loro la mi chiede. Ma vostra Signoria non la chiederà, ch'io la gli manderò quanto più tosto» (in E. PLON, *Leone Leoni*, cit., p. 383, n. 69).

³⁶ I.B. SUPINO, *Il medagliere mediceo nel R. Museo Nazionale di Firenze (secoli XV-XVI)*, Firenze 1899, p. 142.

³⁷ M, II, p. 392, n. 449.

³⁸ TV, I, p. 70, n. 126, con attr. erronea a Pompeo Leoni.

³⁹ Un esempio della fortuna di cui questi rovesci trezziani godettero a Roma dopo la loro riproposizione ad opera di de' Rossi è offerto da una medaglia di Gregorio XIII coniatà da Federico Cocciola nel 1573-1574 (VT, II, p. 746, n. 2341).

⁴⁰ Il modello per il ritratto di Cosimo I fu fornito da una medaglia di Domenico Poggini: TV, II, p. 490, n. 1449.

⁴¹ L'attribuzione del tipo si deve ad A, I, p. 247, n. 26; cfr. ora J.G. POLLARD, E. LUCIANO, M. POLLARD, *Renaissance Medals* [National Gallery of Art, Washington D.C.], Oxford - New York 2007, I, p. 435, n. 425. Da respingere l'idea secondo cui questo tipo sarebbe un ibrido (M, II, p. 478): lo è invece quello che Modesti ritiene originale, ignorando la provenienza del rovescio da una medaglia di Niccolò Madruzzo fusa da Antonio Abbondio (TV, I, p. 159, n. 416). Per la medaglia di Gerolamo Cornaro cfr. F. CESSI, *Giovanni da Cavino, medagliista padovano del Cinquecento*, Padova 1969, p. 43, n. 12.

⁴² V, I, p. 454, n. 415 (datata inspiegabilmente al secondo quarto del secolo); TV, I, p. 272, n. 777.

⁴³ J. KAGAN, O. NEVEROV, in *Splendeurs*, cit., p. 143, n. 175/82 (come opera anonima).

⁴⁴ A, III, p. 299, n. G; A. DE RINALDIS, *Medaglie dei secoli XV e XVI nel Museo Nazionale di Napoli*, Napoli 1913, p. 181, n. 690; E. MARTINORI, *Annali*, cit., XI, p. 87; TV, I, p. 59, n. 93; G. ALTERI, *Medaglie papali*, cit., pp. 13, 59, n. 31; ID., *Summorum Romanorum*, cit., p. 85; M, III, p. 428, n. 726.

⁴⁵ Oltre che come orafo (U. MIDDELDORF, *In the Wake of Guglielmo della Porta*, «The Connoisseur», 194, 1977, pp. 75-84; D. HEIKAMP, in *Splendori di pietre dure: l'arte di corte nella Firenze dei Granduchi*, cat. della mostra, a cura di A. Giusti, Firenze 1988, pp. 96-100, n. 12), il veneziano Targone è noto anche come imitatore di monete antiche e fornitore di anticaglie di Francesco I de' Medici (P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELÀ, *Collezionismo*, cit., ad indicem).

⁴⁶ M, III, pp. 524-533, nn. 779-783.

⁴⁷ Sul significato tecnico del termine *expressio* cfr. soprattutto PLIN., *Nat. hist.*, 34, 16; 34, 35 e 38; 34, 59; 34, 64 e 70-71; 34, 82 e 140; 35, 6 e 8; 35, 60 e 74; 35, 98 e 102, 35, 128; 35, 140 e 153; 37, 8) e le osservazioni di S. MAFFEI in P. GIOVIO, *Scritti d'arte: lessico ed ecrasi*, a cura della medesima, Pisa 1999, p. 210.

⁴⁸ P.L. CASELLA, *Elogia*, cit., p. 166 (debbo la segnalazione di questo passo sull'Argenterio alla lettura del contributo di E. NERI incluso in questo volume): «Bartholomeus Argenterius Taurinus. / Cuius mira in excudendo industria aerave caerave / mollius spirant diceres artis malleo naturam / evocari, stilo comi, gestientem fabro adsurgente suo». Gli echi del passo virgiliano in cui i Greci «excudent [...] spirantia mollius aera / [...], vivos ducent de marmore vultus», contrapponendosi alle *artes* politico-militari della Roma imperiale (VER., *Aen.* 6, 847-853), trasformano sottilmente l'elogio di Argenterio in una celebrazione del nuovo primato artistico-culturale dell'Urbe. L'unico altro medaglista ricordato da Casella, Giovanni Bernardi da Castelbolognese, è a sua volta protagonista di un confronto lusinghiero con l'antico, come già l'Argenterio, e oggetto di un elogio basato sul di un'opera glittica, come nel caso del de' Rossi (*Elogia*, cit., p. 166): «Lento ex electro ocreas [scil. schinieri] / summa antiquorum gloria. Sed cristallum quasi ceram tractabilem / producere quorsum libet, / ipso cum Apolline ex collectatione aequalis est laur[e]a. / Porro augustior nostri saeculi felicitas». Rimane invece altamente congetturale la proposta (E.H. GOMBRICH, *An Early Seventeenth-Century Canon of Artistic Excellence: Pierleone Casella's Elogia Illustrium Artificum of 1606*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 50, 1987, pp. 224-232, 230) di riferire al medaglista Matteo del Nassaro (†1547/48) alcuni versi di Casella che nella *princeps* dei suoi *Elogia* (p. 164) compaiono per errore o meno sotto il titolo «Ioannes Bononia» e che si riferiscono alle gemme in ematite di un «numerarius»; questo termine andrà forse emendato in «nummarius», come suggerisce la traduzione «coin-maker» proposta da GOMBRICH, *An Early Seventeenth-Century Canon*, cit., p. 230, il quale mantiene tuttavia la lezione «numerarius»; nella *princeps* degli *Elogia* è del resto ben tangibile la persistenza di corrotte testuali.

⁴⁹ Sulla presenza della statuaria e dell'oreficeria romana della seconda metà del Cinquecento nell'opera di Casella cfr. qui l'intervento di E. NERI.

⁵⁰ C.M. BROWN, «Our Accustomed Discourse on the Antique»: *Cesare Gonzaga and Gerolamo Garimberto, Two Renaissance Collectors of Greco-Roman Art*, New York 1993, p. 108, n. 92; segnalata da P. ATTWOOD, *Italian Medals*, cit., I, p. 133, nota 18, senza proposte di identificazione.

⁵¹ Già M.A. McCRORY, *Domenico Compagni*, cit., p. 118, aveva ipotizzato per ragioni stilistiche che Compagni dovesse essere stato allievo di Giovannantonio; ma la lettera dell'antiquario Garimberti ce ne fornisce ora una prova documentaria.

⁵² Si tratta dei tipi: M, III, p. 462, n. 745; p. 488, n. 761; p. 522, n. 778. Solo nel 1581 Compagni risulta però al libro paga della Zecca pontificia (C.G. BULGARI, *Argentieri*, cit., I, 1, p. 312).

⁵³ M, III, p. 598.

⁵⁴ P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELÀ, *Collezionismo*, cit., p. 210, n. 232, lettera a Iacopo Dani del 29 dicembre. Il ruolo ricoperto un tempo dal de' Rossi in questo mercato si apprezza ulteriormente se si considera che il suddetto «Cesare de' Cammei» potrebbe essere identificato con il «Cesare romanesco di Tre Cotte, allevato di Giovanni Antonio de' Camei», ricordato dall'agente medico Diomede Leoni per aver «ratopato» un «Giove Capitolino di lapis lazuli» (lettere a Iacopo Serguidi del 27 agosto e del 2 luglio 1580, in *Ibid.*, p. 172, n. 188, nota s.n., p. 167, n. 181, nota s.n.). Sull'attività di Compagni come conoscitore e racconciatore di medaglioni antichi cfr. anche G. BOTTARI, S. TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, III, Milano 1822, pp. 320-322; P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELÀ, *Collezionismo*, cit., p. 103, n. 104; p. 106, n. 107; p. 141, n. 144; p. 268, n. 299; p. 277, n. 309. Su Vincenzo Stampa cfr. A. BERTOLOTTI, *Artisti lombardi*, cit., I, p. 173.

⁵⁵ Oltre alle tre medaglie di cui alla nota 49, cfr. M, III, p. 490, n. 762, pure coniate.

⁵⁶ In attesa dell'annunciata monografia di A. Pérez de Tudela Gabaldón, e dell'uscita di un contributo di chi scrive («*Per la delectatione che delle memorie antiche generosamente suol prendere*»: *antichità della collezione di Antoine Perrenot de Granvelle...*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», c.s.), la pubblicazione di riferimento sul mecenatismo di Antoine Perrenot rimane *Les Granvelle et les anciens Pays-Bas*, a cura di K. De Jonge, G. Janssens, Leuven 2000.

⁵⁷ E. PLON, *Leone Leoni*, cit., pp. 275-276.

⁵⁸ L. SMOLDEREN, *Jacques Jonghelinck*, Louvain-la-Neuve 1996, p. 425, n. F13. Da Roma, un esemplare unilaterale della medaglia fu inviato da Granvelle al segretario di Stato Paul Pfintzing il 23 novembre 1568 (E. POULLET, *Correspondance du cardinal de Granvelle 1565-1586...*, Bruxelles 1881, III, p. 417).

⁵⁹ M, III, p. 462, n. 745.

⁶⁰ M.A. McCRORY, *Domenico Compagni*, cit., p. 118.

⁶¹ V, I, p. 678, n. 658; TV, I, p. 274, n. 784; P. ATTWOOD, *Italian Medals*, cit., I, p. 424, n. 1051.

⁶² E. MARTINORI, *Annali*, cit., X, p. 21; XI, p. 67. Su Ludovico Leoni (che non risulta in alcun modo legato a Leone Leoni, ma fu invece padre di Ottavio Leoni) cfr. P. ATTWOOD, *Italian Medals*, I, p. 199 (la cui lettura dei ritratti del padovano in chiave milanese non convince).

⁶³ N. PONS, in G. PRATESI, *Repertorio della scultura fiorentina del Cinquecento*, Torino 2003, I, p. 62; ed E.D. SCHMIDT, *Die Signatur und Datierung von Domenico Poggini's «Lex antiqua»*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 41, 1997, pp. 206-211. Sulla medaglistica di età sistina cfr. in gen. G. ALTERI, *Le medaglie, in Roma di Sisto V: le arti e la cultura*, a cura di M.L. Madonna, Roma 1993, pp. 447-460.

⁶⁴ Risp. TV, II, p. 498, n. 1479, e M, III, p. 424, n. 724.

⁶⁵ Cfr. P. ATTWOOD, *Italian Medals*, I, pp. 347-349, con l'avvertenza che non è affatto provata l'identità di Galeotti con il medaglista Pietro Paolo Romano attivo a Milano e con l'omonimo pittore attivo a Torino, e che trattasi senz'altro di personalità distinta dal Paolo Romano aiuto di Benvenuto Cellini a Parigi, col quale è invece confuso (W. CUPPERI, *Le medaglie*, cit., pp. 92-102).

⁶⁶ A. RONCHINI, *I Bonzagni, e Lorenzo da Parma, coniatori*, «Periodico di numismatica e sfragistica per la storia d'Italia», VI, 1874, pp. 318-329.

⁶⁷ A. GRISEBACH, *Römische Porträtbüsten der Gegenreformation*, Leipzig 1936, pp. 74-76, nn. 22-23. Sugli esordi di Flaminio Vacca cfr. qui l'intervento di R. SCHALLERT.

⁶⁸ Il dibattito sulle origini di «Melon(e)»/«Milon(e)» («Johannes Milio» nei documenti della Camera Capitolina) è tuttora aperto (cfr. P. ATTWOOD, *Italian Medals*, cit., I, pp. 401-402), ma l'ipotesi di una sua discendenza dal pittore Altobello Melone (e la sua conseguente lettura nell'alveo della medaglistica cremonese) appaiono prive di ogni fondamento.



Fig. 1 – Alessandro Cesati, r/ Paolo III, v/ Alessandro Magno genuflesso ai piedi del Sommo Sacerdote, ae, fusa, d. 51 mm, 1545-1546, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles.



Fig. 2 – Leone Leoni, r/ Pio IV, v/ *Chioccia con pulcini e fuochi d'artificio a Castel Sant' Angelo*, pb, fusa e coniat, d. 51,2 mm, 1560, collezione privata.



Fig. 3 – Leone Leoni, r/ *Michelangelo Buonarroti*, v/ *Michelangelo in veste di pellegrino*, ag, fusa, d. 60,1 mm, 1561, Firenze, Museo del Bargello.



Fig. 4 – Giovannantonio de' Rossi, *La famiglia di Cosimo I de' Medici incoronata dalla Fama*, calcedonio, 185x165 mm, ca. 1559-1562, Firenze, Museo degli Argenti.



Fig. 5 – Arte romana, *Antonino Pio sacrifica alla Speranza*, onice, d. 142 mm, II sec. d.C., Firenze, Museo Archeologico Nazionale.



Fig. 6 – Giovanni Antonio de' Rossi, r/ *Enrico II di Valois*, v/ *Annessione della Bretagna (1532) e presa di Calais e Guines (1558)*, ae, fusa, d. 79 mm, 1558-1559, London, British Museum.



Fig. 7 – Giovannantonio de' Rossi, r/ *Paolo IV*, v/ *Fede* (dalla medaglia di Vincenzo Bovio), ae, fusa, d. 74,5 mm, ca. 1555-1556, Paris, Bibliothèqu Nationale, Cabinet des Médailles.



Fig. 8 – Giovannantonio de' Rossi, r/ *Vincenzo Bovio*, v/ *Fede*, ae, fusa e dorata, d. 72,2 mm, *post* 1550, Washington D.C., The National Gallery of Art, Kress Collection.



Fig. 9 – Giovannantonio de' Rossi, r/ *Marcello II*, v/ *Provvidenza*, ae, fusa, d. 76,4 mm, ca. 1555, Washington D.C., The National Gallery of Art, Kress Collection.



Fig. 10 – Iacopo Nizolla da Trezzo, r/ *Giovanna d'Asburgo*, v/ «CONNVBII FRVCTVS» (*Fertilitas*), ag, fusa, d. 63 mm, 1554, London, British Museum.



Fig. 11 – Giovannantonio de' Rossi, r/ *Paolo IV*, v/ *Fede*, ae, fusa, d. 76,4 mm, 1556, Berlin, Staatliche Münzkabinett.



Fig. 12 – Iacopo Nizolla da Trezzo, r/ *Maria d'Asburgo*, v/ «CONSOCIATIO RERVM DOMINA», ag, fusa, d. 63 mm, 1556, London, British Museum.



Fig. 13 – Giovannantonio de' Rossi, *Giovambattista Gelli*, unilaterale, ae, fusa, d. 86 mm, ca. 1556-1563, London, British Museum.



Fig. 14 – Giovannantonio de' Rossi, r/ *Giulio III*, unilaterale, ae, fusa, d. 80,8 mm, ca. 1550-1555, Washington D.C., The National Gallery of Art, Kress Collection.



Fig. 15 – Giovannantonio de' Rossi, *Giulio III*, sardonice, 19x14 mm, ca. 1550-1555, San Pietroburgo, Museo Statale dell'Ermitage.



Fig. 16 – Giovannantonio de' Rossi, *Enrico II di Valois*, agata, 29,6x36,4 mm, ca. 1556-1560, Firenze, Museo degli Argenti.



Fig. 17 – Giovannantonio de' Rossi, r/ *Carlo Borromeo*, v/ *Roma consegna una corona d'alloro a Carlo Borromeo, creato cardinale*, ae, fusa, d. 70mm, 1563, Madrid, Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 18 – Giovannantonio de' Rossi, *Pio IV*, onice, 35x23 mm, ca. 1560-1565, Firenze, Museo degli Argenti.



Fig. 19 – Giovannantonio de' Rossi, *Girolamo Grimani*, unilaterale, ae, fusa, d. 68,2 mm, 1560-1566, Venezia, Museo Correr.



Fig. 20 – Giovannantonio de' Rossi, r/ *Pio IV*, v/ *Allegoria di Roma con Vittoria e fenice*, ae, fusa, d. 68,9 mm, 1560, Roma, collezione privata.



Fig. 21 – Giovannantonio de' Rossi, r/ *Pio IV*, v/ *Roma sorregge una statuetta di Vittoria* «EN . HVIVS . LAETA . AVSPITIIIS», ae, fusa, d. 65,5 mm, 1560, Milano, Civiche Raccolte Numismatiche.



Fig. 22 – Giovannantonio de' Rossi, r/ *Pio IV*, v/ «INDVLGENTIA PONT(ificalis)», ag, fusa, d. 68,3 mm, 1560, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles.



Fig. 23 – Bartolomeo Argenterio, *vi Le Arti rendono omaggio alla Religione (Fondazione del Collegio dei Gesuiti a Roma)*, part. della medaglia di Gregorio XIII, ae, fusa, d. 58 mm, 1582, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



Fig. 24 – Jacques Jonghelinck (da una cera di Domenico Compagni), *Antoine Perrenot de Granvelle*, unilaterale, ag, fusa, d. 74 mm, 1567, Washington D.C., The National Gallery of Art, Kress Collection.



Fig. 25 – Domenico Compagni, *Zaccaria Dolfin*, unilaterale, ae, fusa, d. 70 mm, 1566-1583, London, British Museum.



Fig. 26 – Domenico Compagni, r/ *Gregorio XIII*; Giovannantonio de' Rossi, v/ «ANNONA PONT(ificalis)», ag, d. 32,6 mm, conziata, 1576, Roma, collezione privata.



Fig. 27 – Domenico Compagni, *Cosimo I ed Eleonora da Toledo*, agata, d. 37 mm, ca. 1574, Firenze, Museo degli Argenti.



Fig. 28 – Anonimo dellaportiano, r/ Gregorio XIII, v/ Mosé addita il drago Boncompagni agli Ebrei morsi dai serpenti, d. 67,7 mm, ae, fusa, ca. 1575, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Medagliere.



Fig. 29 – Domenico Poggini, r/ *Ferdinando de' Medici*, v/ *Capricorno medico*, ae, fusa, d. 46,6 mm, 1574, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



Fig. 30 – Domenico Poggini, r/ *Gregorio XIII*, v/ *I Santi Pietro e Giovanni guariscono un paralitico*, ae, conciata e dorata, d. 43,1 mm, 1575, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



Fig. 31 – Giovanni V(incenzo?) Melon(e), r/ *Gregorio XIII*, v/ «IVSTITIA PACEM COPIAM PAX ATTVLIT», ae, fusa, d. 45,9 mm, 1579, Bologna, Museo Civico Archeologico.



Fig. 32 – Domenico Poggini, r/ *Domenico Fontana*, v/ *Obelisci sistini*, ae, conata, d. 37,7 mm, 1589, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.