

Vittorio Poggi
(1833-1914)
tra la Liguria e l'Europa degli studi



Referees: i nomi di coloro che hanno contribuito al processo di peer review sono inseriti nell'elenco, regolarmente aggiornato, leggibile all'indirizzo: <http://www.storiapatriagenova.it/ref.asp>

Referees: the list of the peer reviewers is regularly updated at URL: <http://www.storiapatriagenova.it/ref.asp>

I saggi pubblicati in questo volume sono stati sottoposti in forma anonima ad almeno un referente.

All articles published in this volume have been anonymously submitted at least to one reviewer.

« Atti della Società Ligure di Storia Patria » è presente nei cataloghi di centinaia di biblioteche nel mondo: http://www.storiapatriagenova.it/biblioteche_amiche.asp

« Atti della Società Ligure di Storia Patria » is present worldwide in the catalogues of hundreds of academic and research libraries: http://www.storiapatriagenova.it/biblioteche_amiche.asp

I saggi contenuti in questo volume sono l'esito della giornata di studi tenutasi a Savona, nel Museo d'Arte di Palazzo Gavotti e Albisola Superiore, a La Pace, Villa Poggi 3 ottobre 2013, in occasione del primo centenario della morte di Vittorio Poggi.

Alla sessione mattutina ha presieduto Bruno Massabò (Soprintendente ai Beni Archeologici della Liguria), a quella pomeridiana Dino Puncuh (Presidente della Società Ligure di Storia Patria).

Vittorio Poggi, la collezione di gemme

Paolo Vitellozzi

Grazie ai contributi che autorevoli studiosi hanno presentato per questa giornata di studi, si è avuto ben modo di cogliere l'importanza storica della figura di Vittorio Poggi apprezzandone l'impegno come patriota e intellettuale: è emerso inoltre con quale acribia egli si dedicò allo studio delle antichità etrusche, delle quali fu ben più che appassionato conoscitore¹, e quale fu la sua attività di studio delle collezioni fiorentine, cui dedicò grande attenzione². Ciò che si intende fare qui è esplorare un altro aspetto, di certo non marginale, dell'attività del Poggi antichista, e cioè il suo interesse per le gemme incise, le quali furono oggetto da parte sua non solo di collezionismo, ma anche di un attento lavoro scientifico³.

Sono molto grato agli eredi di Vittorio Poggi, Dede Restagno, Josepha Costa Restagno e Vincenzo Sanguineti, per avermi concesso il privilegio di esaminare la parte che essi conservano della collezione glittica appartenuta al loro avo: l'importanza di questa raccolta del tutto inedita, che mi è stata segnalata qualche tempo fa da Luciano Agostiniani e Gabriella Capecchi, è risultata subito evidente con l'osservazione diretta di ciò che rimane del tesoro che Poggi raccolse in un lungo periodo di tempo. L'obiettivo che ci si pone in questa sede, dunque, è condividere con la comunità degli studiosi alcune osservazioni preliminari che è stato possibile fare su questa interessante collezione: essa merita certamente ulteriori approfondimenti, volti magari alla redazione di un catalogo monografico la cui eventuale realizzazione richiederebbe, da parte di chi scrive, tempi più lunghi. Un importante vantaggio, in questo senso, viene dalle ottime fotografie realizzate da Luigi e Camillo Costa, di cui ora mi avvalgo, e

¹ Si veda, a questo proposito, il contributo di Luciano Agostiniani in questo volume.

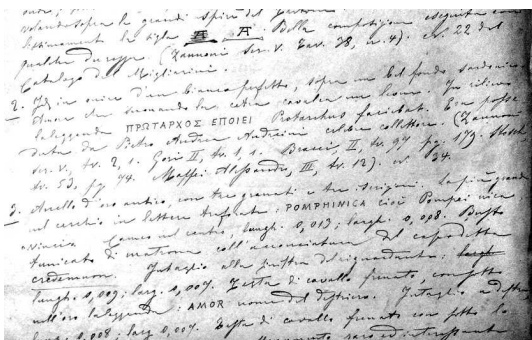
² Si veda, sempre in questo volume, il contributo di Gabriella Capecchi.

³ Ho ritenuto preferibile, nella redazione di questo contributo, non apportare modifiche sostanziali rispetto al testo della relazione effettivamente esposta in occasione nella giornata di studi, che si presenta qui solo arricchita delle opportune note a margine.

grazie alle quali il lavoro di studio è potuto incominciare già a distanza, prima dell'osservazione autoptica dei manufatti, avvenuta in un secondo momento.

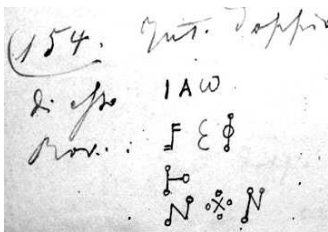
Come ogni studioso di antichità della seconda metà dell'Ottocento, anche Vittorio Poggi intuì l'importanza delle gemme incise come veicolo dei contenuti e delle suggestioni che provengono dall'antico. Le gemme infatti, in ciò uniche tra i manufatti archeologici, uniscono la mobilità, propria anche dei reperti numismatici, a una varietà di soggetti e di legende iscritte senza confronti. Non è un caso che il frontespizio della *Storia dell'arte e del disegno presso gli antichi* di Johann Joachim Winckelmann rechi come illustrazione la celeberrima gemma Stosch, ora a Berlino: prima e poco dopo l'avvento della fotografia, infatti, le gemme incise e le loro riproduzioni in calco o in pasta erano il mezzo più importante per avere visione diretta dei capolavori dell'arte antica senza doversi allontanare dal proprio tavolo di studio.

Assieme a molti dei suoi contemporanei dunque, anche Poggi entrò in quel circuito ristrettissimo di studiosi e collezionisti che si muovevano nell'ambito del mercato antiquario, come dimostrano i contatti, testimoniati nei manoscritti, con personaggi come Giancarlo Conestabile, Giovanni Battista Rossi-Scotti, Adolf Klügmann, Ariodante Fabretti, Wolfgang Helbig e Wilhelm Henzen: con questi studiosi, Poggi condivide l'atteggiamento critico e il rigore filologico. Tutto ciò emerge evidente nella chirurgica descrizione dei motivi iconografici, allo stesso modo che nell'acribia con cui Poggi trascrive le iscrizioni gemmarie, che paiono essere al centro dei suoi interessi. Di ciascun intaglio Poggi annota forma e dimensioni, descrivendo dettagliatamente il soggetto che vi compare, ed evitando letture incerte che potrebbero dare adito a eccessi interpretativi. Colpisce in particolar modo la mole gigantesca del lavoro preparatorio al catalogo della collezione fiorentina, in cui Poggi fornisce una edizione dei grandi cammei medicei che anticipa per molti versi i più moderni cataloghi scientifici (Figg. 1a e 1b).



Figg. 1a e 1b - Vittorio Poggi. Ms. 23. “Spoglio di 172 gemme degli Uffizi, della raccolta del legato Currie”. Accanto, il celebre cameo di Protarchos: da A. GIULIANO, *I cammei della collezione medicea del Museo Archeologico di Firenze*, Firenze 1989, fig. 34.

A un primo esame di questo scritto, si è immediatamente colpiti dalla metodologia di edizione che Poggi utilizza per gli amuleti magici in pietra dura. Le formule sono annotate con estrema accuratezza, e persino i caratteri magici (c.d. *charaktêres*), solo oggi oggetto di una analisi filologica accurata⁴ e negletti nella maggioranza delle pubblicazioni scientifiche fino a pochi decenni fa, sono riprodotti fedelmente rispettandone la posizione entro lo spazio epigrafico (Figg. 2a e 2b).



Figg. 2a e 2b - Vittorio Poggi. Ms. 23. “Spoglio di 172 gemme degli Uffizi, della raccolta del legato Currie”. Accanto, la gemma magica oggetto della descrizione: da *Sylloge Gemmarum Gnosticarum. Parte II*, a cura di A. MASTROCINQUE, Roma 2007 (« Bollettino di Numismatica », Monografia 8.2.II), n. Fi 51 R.

⁴ V. da ultimo R. GORDON, “*Signa nova et inaudita*”: *The Theory and Practice of invented Signs (“charaktêres”) in Graeco-Egyptian Magical Texts*, in « MHNH » 11 (2011), pp. 15-44 e K. DZWIZA, *Schriftverwendung in antiker Ritualpraxis. Anhand der griechischen, demotischen und koptischen Sammelschriften des. 1.-7. Jahrhunderts*, Erfurt-Heidelberg 2013.

Anche l'esegesi è all'avanguardia, ed è frutto dell'attenta lettura che Poggi fece dell'opera di Charles W. King⁵, in cui confluirono le riflessioni dello studioso britannico su quelle che nel secolo passato erano conosciute come gemme gnostiche. Poggi si dedicò infatti allo studio della glittica antica servendosi sempre della letteratura scientifica più avanzata; alla glittica dedicò anche diversi saggi contenuti nel *corpus* dei suoi manoscritti.

Oltre a questo, naturalmente, ebbe modo negli anni di formare una propria raccolta, curata, come ebbero a dire i suoi contemporanei « con rigorosi criteri d'Arte o di intenti scientifici ». Questa collezione di gemme e cammei fu presentata per la prima volta all'Esposizione Colombiana di Genova del 1892, ed è menzionata nel *Catalogo degli oggetti componenti la Mostra d'Arte Antica aperta nelle Sale del Palazzo Bianco destinato a sede del nuovo Museo civico*, compilato da Vittorio Poggi, Luigi Augusto Cervetto e Giovanni Battista Villa. L'operazione culturale compiuta da Poggi non è certo isolata nel panorama italiano, ma si colloca pienamente nel contesto dell'attività svolta dalle classi dirigenti dell'Italia post-unitaria per dar vita a quelle che saranno le istituzioni preposte alla tutela del patrimonio culturale del paese. Pochi anni prima ad esempio, a Perugia, la vastissima collezione glittica formata da Mariano Guardabassi⁶, figlio del più famoso Francesco, che fu fra i primi senatori del regno, era stata donata ai locali Musei Civici. All'incirca negli stessi anni, a Como, Alfonso Garovaglio, anch'egli collezionista di glittica, si adoperava strenuamente per la costituzione del locale museo civico⁷.

L'essere apprezzati come conoscitori e collezionisti di gemme incise sembra quindi essere, in quel contesto storico, un indispensabile biglietto da visita per chi ricopre cariche dirigenziali nell'ambito della tutela delle antichità.

La vocazione scientifica del lavoro e dell'esperienza del Poggi collezionista è ben chiara nella sua breve opera *Iscrizioni gemmarie*, in cui l'attenzione è posta sul contenuto epigrafico degli intagli: l'opera precorre in un certo qual modo quella più ampia di Edmond-Frédéric Le Blant⁸, che appa-

⁵ C.W. KING, *The Gnostics and their Remains, Ancient and Mediaeval*, London 1864.

⁶ Su cui v. P. VITELLOZZI, *Gemme e Cammei della Collezione Guardabassi nel Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria a Perugia*. Prefazione di M. TORELLI, Perugia 2010.

⁷ Sulla sua attività, v. ora *Alfonso Garovaglio: archeologo, collezionista, viaggiatore*, a cura di G. MEDA RIQUIER e M. UBOLDI, Como 2010.

⁸ E. LE BLANT, *750 inscriptions de pierres gravées inédites ou peu connues*, in « Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres », XXXVI (1898), pp. 1-210.

rirà qualche anno più tardi (1898). La documentazione manoscritta testimonia un primo tentativo di edizione, limitato a soli venticinque esemplari, delle gemme della collezione, che alla morte di Poggi contava oltre 170 pezzi ed includeva anche scarabei egiziani e sigilli vicino-orientali, alcuni dei quali riprodotti da minuziosi disegni che di quando in quando compaiono tra le pagine. Nel piccolo saggio si vede la cura con cui Vittorio Poggi analizza ogni singolo manufatto e si ha notizia di ulteriori oggetti, un tempo appartenenti alla raccolta e oggi non più rintracciabili, alcuni dei quali ci vengono resi noti attraverso pregevoli miniature.

Sfortunatamente, come di norma avviene nelle raccolte formatesi nell'Ottocento, i manufatti provengono quasi sempre dal mercato antiquario, e non vi è modo di risalire alla provenienza effettiva. Un nuovo documento, da poco recuperato da Josepha Costa Restagno, registra acquisti effettuati nell'anno 1869, periodo in cui il Poggi era di guarnigione in Campania: l'elenco menziona gemme comperate nelle città di Eboli, Napoli, Maddaloni e Suessa Aurunca, ma non vi sono descrizioni che consentano di identificare i pezzi in questione.

Attualmente, la raccolta risulta ridotta in seguito a vendite, smarrimenti o furti subiti dai proprietari, ed è divisa in due nuclei appartenenti ai legittimi eredi: essa però non cessa di sorprenderci per la rarità del contenuto di alcuni suoi pezzi, che si andrà ora ad esaminare nel dettaglio, come si addice a questa particolare categoria di manufatti. Naturalmente, il telegrafico elenco che qui si presenta, frutto di un *survey* preliminare, non ha la pretesa di essere completamente esaustivo: tuttavia si cercherà di orientare l'attenzione su alcuni dei contenuti più significativi con la speranza di poter approfondire l'analisi in un momento successivo.

Una parte significativa delle gemme facenti parte della raccolta è stata riunita dai possessori in un *collier* d'oro che raccoglie trenta intagli in corniola (Fig. 3 / cat. 1-30).

Di seguito se ne fornisce un breve elenco, che segue la numerazione indicata nell'immagine, da sinistra a destra e dall'alto verso il basso: anche per la redazione dell'elenco ho potuto avvalermi della ricca documentazione prodotta da Josepha e Dede Restagno, che ringrazio di cuore per avermi fornito misure e dati fondamentali degli intagli in loro possesso.

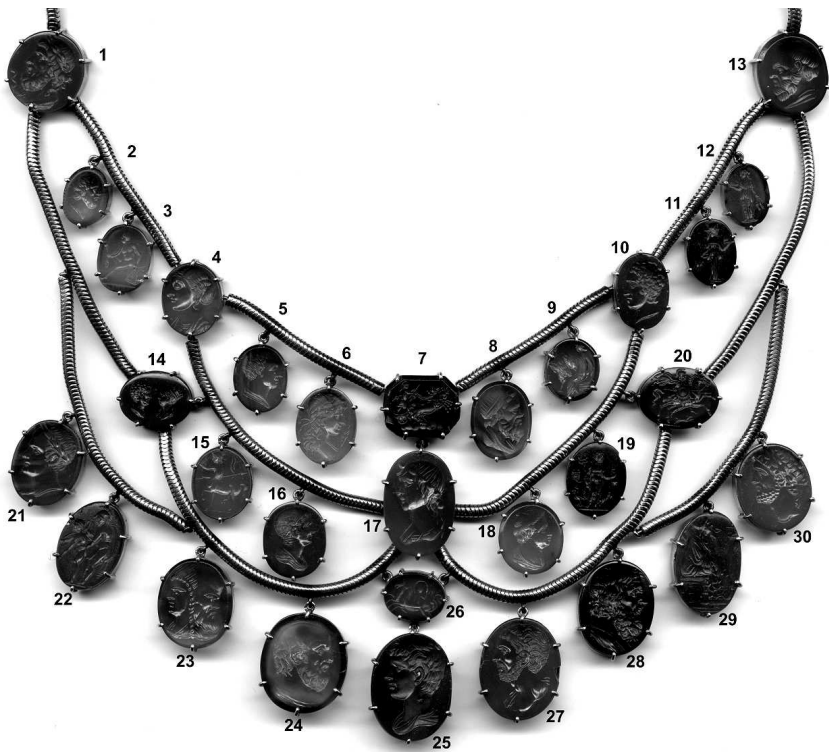


Fig. 3 - *Collier con corniole della collezione Poggi (cat. 1-30).*

1. Busto di Asclepio (mm 15 x 16). XVIII secolo.
2. Volto di filosofo (mm 8 x 11). XVI-XVII secolo (produzione dei lapislazzuli).
3. Diomede pensoso, intento a contemplare il *Palladion* (mm 10 x 13). XVI-XVII secolo (produzione dei lapislazzuli).
4. Busto femminile rivolto a sinistra con abbondante chioma acconciata con crocchia molto bassa (mm 12 x 14). XVIII secolo.
5. Volto virile (mm 10 x 13). XVIII secolo.
6. Busto di Apollo, rivolto a destra, con alloro (mm 11 x 15). XVIII secolo.
7. Achille su cocchio, con cavalli inalberati (mm 15 x 20). XVII-XVIII secolo.
8. Busto di filosofo con *tainìa* (mm 13 x 20). XVI-XVII secolo (produzione dei lapislazzuli).

9. Venere e Zeus in forma di aquila (?) (mm 10 x 11). XVI-XVII secolo (produzione dei lapislazzuli).
10. Volto di giovane (mm 10 x 14). XVIII secolo.
11. Cerere come *Fides Publica*, con spighe di grano e piatto di offerte (mm 9 x 13). III sec. d.C.
12. Cerere come *Fides Publica*, con spighe di grano e piatto di offerte (mm 8 x 12). I secolo d.C. (se antica).
13. Busto di filosofo, rivolto a sinistra (mm 13 x 16). XVI-XVII secolo.
14. *Capita opposita*, Antonino il Pio e Faustina (mm 14 x 11). XVIII secolo.
15. Centauro incedente a sinistra, con tirso in spalla (mm 11 x 14). Antico?
16. Busto femminile rivolto a destra (mm 12 x 14). XVIII secolo.
17. Busto di giovane diadematato, rivolto a sinistra (mm 14 x 21). XVI-XVII secolo (produzione dei lapislazzuli).
18. Busto di Mercurio, con petaso (mm 12 x 14). XVI-XVII secolo (produzione dei lapislazzuli).
19. Mercurio stante su una linea di base, con *marsupium* nella mano sinistra e caduceo nella destra. A sinistra, scorpione; ai lati, gallo e ariete (mm 12 x 15). II sec. d.C.
20. Cavaliere e cane, entrambi in corsa verso destra (mm 11 x 14). XVI-XVII secolo.
21. Busto maschile laureato, rivolto a sinistra (mm 13 x 17). XVIII secolo.
22. Guerriero ed erote (con arco in spalla), entrambi rivolti a sinistra (mm 12 x 17). XVI-XVII secolo.
23. Composizione di due maschere: donna e sileno (mm 15 x 18). XVIII secolo.
24. Volto di filosofo, di profilo a destra (Socrate?) (mm 17 x 20). XVIII secolo.
25. Busto di giovane (Ottaviano?) rivolto a sinistra (mm 16 x 21). XIX secolo.
26. Tiaso marino (mm 12 x 8). Antico?
27. Busto virile barbato, rivolto a sinistra (mm 16 x 19). XVIII secolo.
28. Busto di Giove, di profilo a sinistra (mm 14 x 18). XVIII secolo.
29. Donna pensosa, con ampia veste, seduta di fronte a una colonnetta sulla cui sommità è raffigurato un erote (mm 13 x 20). XVIII secolo.
30. Busto maschile, barbato e laureato (Adriano?) (mm 14 x 18). XVIII secolo.

Alle trenta gemme facenti parte del *collier*, se ne aggiungono altre, tutte elencate in un inventario redatto da Dede e Josepha Restagno: di quelle che ho potuto sinora esaminare, fornisco una descrizione essenziale, proseguendo la numerazione iniziata sopra:



31. Corniola (mm 10x14x3). Busto di Atena rivolto a sinistra. I-II sec. d.C.
 32. Corniola (mm 12x10x3). Pappagallos su tripode, fra due cornucopie: al di sotto, mani in fede. I sec. d.C.
 33. Corniola (mm 10x14). Asclepio stante. II sec. d.C.
 34. Diaspro rosso danneggiato, in due frammenti (mm 14x10,2x2,4). Tyche stante, con timone e cornucopia: in basso a destra stella. Sul bordo: iscrizione. Potrebbe trattarsi del numero romano CCLXXXVI (neg.), oppure di due *charaktêres* semicirculari, con in basso la legenda ΤΥΧΑΙ → ΤΥΧΑΙ (pos.). II-III sec. d.C.



35. Pasta vitrea nera (mm 20x15x3). Giuramento di Cidippe per Aconzio. Al centro, altare, dietro al quale vi è una colonna sulla cui sommità è posta una statua di Artemide Efesia. A sinistra, figura maschile stante, a destra, figura femminile (Cippide) seduta. XVIII secolo.

36. Calcedonio nero (mm 20x17x3). Volto di dinasta ellenistico (Mitridate IV, Prusia II?) di profilo verso sinistra. XVIII secolo.
37. Pasta vitrea di tre strati, marrone, nero e bianco (mm 15x10x5). Suicidio di Cleopatra. A sinistra, iscr. ΓΑΠΙ (neg.). XVIII secolo.



38



39



40

38. Pasta vitrea gialla (mm 17x10x2). Erote su roccia, con ghirlanda. Sotto, firma ΠΙΧΛΑΕΡ. XVIII secolo.
39. Agata (mm 17x15x5). Satiro che offre una ciotola a un'aquila. XVI-XVII secolo.
40. Quarzo ametistoide (mm 22x12). Nike gradiente a destra. I sec. a.C.



41



42



43

41. Pasta vitrea bruna (mm 21x11x2). Onfale di profilo a sinistra. XVIII secolo.
42. Agata-corniola (mm 17x15x10). Capra e arbusto (?). Antica ?

43. Niccolo (mm 18x12x2). Eros legato a una colonna da una farfalla (Psyche). XVIII secolo.



44



45



46

44. Niccolo (mm 18 x 12 x 1,8). Sileno che munge una capretta. I sec. d.C.

45. Sarda (mm 13 x 8 x 1,5). Cavallo in corsa, retrospiciente, con palma della vittoria. XVI-XVII secolo.

46. Sarda (mm 13 x 9 x 3). Teti benedice l'elmo di Achille (?). XVI-XVII secolo.



47



48



49



50

47. Gemma vitrea imitante la sardonice (mm 12 x 10 x 2). Incontro tra Paride ed Elena (?). I sec. d.C.

48. Calcedonio bianco (mm 13 x 10 x 2). Erote con tridente. XVI-XVII secolo (produzione dei lapislazzuli).

49. Corniola in tre frammenti (mm 18,3 x 16,3 x 3,2). Mercurio (?) incorona Ercole (?). II-III sec. d.C.

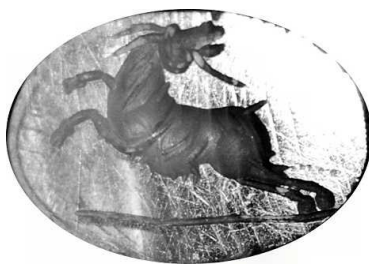
50. Cammeo in agata (mm 12 x 10 x 1,5). Ritratto maschile. XVIII secolo.



51



52



53

51. Pasta vitrea gialla (mm 18x15x8). Scena di sacrificio campestre. XVIII secolo.
52. Pasta vitrea trasparente (mm 19x12x2). Scena di sacrificio. XVIII secolo.
53. Sarda (mm 13 x 8 x 1,5). Capro in corsa, retrospiciente. XVI-XVII secolo.



54



55



56

54. Calcedonio bianco agatizzato (mm 13 x 10 x 1,5). Gambero e pesce: al di sopra crescente lunare e stella. II-III sec. d.C.
55. Pasta vitrea semitrasparente (13 x 10 x 1). Abbraccio di Amore e Psiche. XVIII secolo.
56. Niccolo (mm 12 x 10 x 3). Minerva stante, con fascio di fulmini nella mano sinistra. XVII secolo.



57



58



59

57. Niccolo (mm 12x10x3). Guerriero stante, con scudo e lancia. II-III sec. d.C. (se antica).
58. Sarda (mm 11x6x3,5). Oca e arbusto, su linea di base. Lavoro moderno.
59. Niccolo (10,5x9x3). Al centro, mosca. In basso, lucertola con spiga di grano che emerge dalla bocca. A sinistra, pesce (?). I sec. d.C.



60



61



62

60. Sardonice (mm 1,20x10x1,8). Composizione di simboli (cornucopia e *kàntharos*), con crescente lunare e stella. Lavoro moderno.
61. Pasta vitrea gialla (mm 14x10x1,1). Erote gradiente a sinistra, con dardo. XVIII secolo.
62. Sarda (mm 13,5x10x1,5). Mercurio stante, con calzari alati, *marsupium* e caduceo. II-III sec. d.C.



63



64



65

63. Diaspro verde (mm 11x9x2). Mercurio stante, con *marsupium* e caduceo. Lavoro moderno.

64. Ametista (mm 11x9x2). Mercurio nudo, seduto su una roccia. Lavoro moderno.

65. Gemma vitrea imitante la sarda (mm 11x10x2). Mercurio porge il *marsupium* a Fortuna, in trono. I sec. d.C. (se antica).



66



67



68

66. Sarda (mm 11,5x8x2). Volto di filosofo. Forse non antica.

67. Sarda (mm 8x7x1,2). Due galli, sopra una linea di base. I-II sec. d.C. (se antica).

68. Sardonice (mm 9,5x9x1). Minerva stante, con scudo e lancia. Nella mano sinistra, civetta, ai suoi piedi, serpente. Forse non antica.



69



70



71

69. Niccolo (mm 15 x 8 x 5). Leone gradiente a destra. Lavoro moderno (XVIII secolo?).
70. Ametista (mm 7 x 5 x 1,5). Bacco stante, appoggiato a un tirso: nella mano sinistra, *kàntharos*, ai suoi piedi, pantera. III sec. d.C. (se antica).
71. Pasta vitrea imitante il niccolo (in anello moderno in oro). Busti appaiati (Eracle e Onfale). Fine del XVII-inizi del XVIII secolo.



72a



72b



73

72. Diaspro bruno (in anello moderno in oro). D/ Anguipede con testa di gallo, con scudo e frusta. In alto: iscr. COYHP, al centro iscr. ANO/X, a destra *charaktér* ♀. R/ Iscrizione. COA/OMOC / AEAOZ/ * AONAI ABPACA/Ξ/ ☒ Z. II-III sec. d.C.
73. Corniola. Un guerriero, con scudo ed elmo, infierisce su un avversario sconfitto. In alto a sinistra: ramoscello e iscr. NEIKH. Lavoro moderno (XVIII secolo?).



74



75

74. Sarda. Figura maschile stante e retrospiciente. A sinistra, tripode: a destra, prora di nave. Fine del XVI-inizi del XVII secolo.

75. Sardoniche. Capra rampante. I-II sec. d.C. (se antica).

Come si vede, la raccolta è costituita in gran parte da opere moderne ispirate all'antico, come ad esempio il Diomede (cat. 3), che si rifà a un ben noto tipo iconografico di tradizione augustea. Gli intagli post-classici rivelano, oltre ad alcune peculiarità stilistiche proprie dei diversi momenti storici, le modalità di ricezione dell'antico in epoca moderna e contemporanea. Le rappresentazioni di divinità classiche permettono di cogliere aspetti stilistici che la letteratura scientifica ha contestualizzato solo di recente⁹. Alcuni intagli (cat. 2, 3, 8, 18) appaiono chiaramente ascrivibili allo stile della produzione in lapislazzuli, in passato non distinta dalle opere antiche, ma oggi oggetto di studi approfonditi che ne hanno rivelato le caratteristiche peculiari¹⁰: tale produzione, che impiega anche corniole ed agate, è attualmente datata tra il XVI e il XVII secolo.

⁹ V. ad esempio E. ZWIERLEIN-DIEHL, *Antikisierende Gemmen des 16.-18. Jahrhunderts*, in « PACT », 23 (1989), pp. 373-403; EAD., *Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien, III. Die Gemmen der späteren römischen Kaiserzeit, 2. Masken, Masken-Kombinationen, Phantasie- und Märchentiere, Gemmen mit Inschriften, christliche Gemmen, magische Gemmen, sasanidische Siegel, Rundplastik aus Edelstein und verwandtem Material, Kameen*, München 1991, pp. 24-26.

¹⁰ Sulla produzione dei lapislazzuli: G. TASSINARI, *Alcune considerazioni sulla glittica post-antica: la cosiddetta « produzione dei lapislazzuli »*, in « Rivista di archeologia », 34 (2010), pp. 67-143, tavv. XXXI-LIV. Desidero tra l'altro ringraziare Gabriella Tassinari per i suggerimenti dati dopo una prima lettura di questo lavoro.

Alcune opere fanno propri schemi iconografici ben noti al mondo antico (cat. 3, 46, 51) mentre, altrove, soggetti ispirati a originali antichi sono reinterpretati secondo i canoni del gusto moderno (cat. 52).

Fra gli intagli neoclassici, spicca la bella corniola con donna seduta (cat. 29): l'opera, che trova confronto con un intaglio conservato nel Museo degli Argenti di Firenze ¹¹, è probabilmente ispirata a un famoso ritratto di Arsinoe III del Cabinet des Medailles di Parigi ¹²: il soggetto è riprodotto in più gemme ¹³ per le quali sono state date diverse interpretazioni, che hanno portato all'identificazione della donna con la musa Polinnia, con Penelope, con Elettra e con Calpurnia inquieta per la sorte di Cesare ¹⁴.

Vi sono poi alcune paste vitree di gran pregio, come l'Eros su roccia firmato da (Giovanni) Pichler (cat. 38) ¹⁵ o il suicidio di Cleopatra (cat. 37), anch'esso firmato, seppure di autore meno noto. Particolare interesse destano anche i due busti appaiati di Eracle e Onfale (cat. 71): la pasta sembra imitare una celebre gemma fiorentina ¹⁶ che il Bracci attribuisce all'incisore

¹¹ R. GENNAIOLI, *Le gemme dei Medici al Museo degli Argenti. Cammei e intagli nelle collezioni di Palazzo Pitti*, Firenze 2007 (I cataloghi di Palazzo Pitti, 6), p. 400, nr. 588.

¹² M.L. VOLLENWEIDER, *Camées et intailles, 1. Les portraits grecs du Cabinet des médailles. Catalogue raisonné*, Paris 1995, pp. 89-91, nr. 74. La gemma è riprodotta anche in una delle paste vitree della collezione Paoletti: v. L. PIRZIO BIROLI STEFANELLI, *La collezione Paoletti. Stampi in vetro per impronte di intagli e cammei*, vol. 1, t. I, Roma 2007, p. 42, nr. 156.

¹³ Per i riferimenti si vedano da ultimo R. GENNAIOLI, *Le gemme dei Medici* cit., p. 400, nr. 588; L. PIRZIO BIROLI STEFANELLI, *La collezione Paoletti* cit., vol. 2, t. V, Roma 2013, p. 68, nr. 478.

¹⁴ V. ad es. la *Descrizione di una Collezione di N. 8131 Impronte in smalto possedute in Roma da Tommaso Cades*, ms. presso il Deutsches Archäologisches Institut di Roma, LXX, 681; *Pierres gravées des collections Marlborough et d'Orléans, des recueils d'Eckhel, Gori, Levesque de Gravelle, Mariette, Millin, Stosch réunies et rééditées avec un text nouveau* par S. REINACH, Paris 1895, tavv. 94, 104.

¹⁵ Cfr. G. LIPPOLD, *Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit*, Stuttgart 1922, p. 184, tav. 126.1. V. anche L. PIRZIO BIROLI STEFANELLI, *La collezione Paoletti* cit., vol. 2, t. V, p. 49, nr. 283; p. 70, nr. 509. Per una sintesi aggiornata sulla vita e sull'opera di Giovanni Pichler (con un resoconto della sterminata bibliografia sull'argomento) v. da ultimo G. TASSINARI, *Giovanni Pichler. Raccolta di impronte di intagli e cammei del Gabinetto numismatico e Medagliere delle Raccolte artistiche del Castello Sforzesco di Milano*, Milano 2012, pp. 15-42.

¹⁶ *A Descriptive Catalogue of a General Collection of Ancient and Modern engraved Gems, Cameos as well as Intaglios*, taken from the most celebrated Cabinets in Europe and cast in coloured Pastes, white Enamel, and Sulphur by J. TASSIE, Modeller, arranged and described

Flavio Sirletti, dalla quale sono state ricavate due famose paste vitree conservate rispettivamente nel Martin-von-Wagner-Museum di Würzburg¹⁷ e nella collezione Paoletti a Roma¹⁸.

La preponderanza di immagini divine e di miti eroici evidenzia l'efficacia di temi legati alla mitologia, spesso riletta sulla base delle convenzioni letterarie del mondo moderno: ciò avviene nel caso degli amori di Eracle, cui fa riferimento la figura di Onfale (cat. 41), o nella rievocazione della favola di Amore e Psiche (cat. 55). Echi dell'antico provengono inoltre dalle tematiche legate all'erotismo (cat. 38, 55, 61), all'eroismo bellico (cat. 7, 73) o al mito della civiltà romana, evidente nelle raffigurazioni di cerimonie religiose (cat. 52). Particolarmente interessante in questo senso è la pasta (cat. 35), nella cui raffigurazione gli esegeti del passato riconobbero un momento della storia d'amore di Aconzio e Cidippe, narrata negli *Àitia* callimachei¹⁹. Anche qui, le suggestioni letterarie dell'antichità classica sono reinterpretate secondo le categorie del neoclassicismo.

Significativo è inoltre il numero dei volti di personaggi illustri (cat. 15, 21, 24, 25, 27, 30), ai quali tradizionalmente si legano, complici gli echi della letteratura biografica antica, gli ideali di virtù etica proiettati nel passato. Si fa per lo più riferimento ai ritratti di imperatori o dinasti (cat. 14, 21, 25, 30, 36), di filosofi greci (cat. 24), di nobildonne romane (cat. 4, 16). Non mancano naturalmente le divinità, la cui raffigurazione prende a modello la glittica aulica di epoca augustea (cat. 6, 28).

La raffigurazione di Eros prigioniero di Psiche (cat. 43), benché trovi confronti significativi con originali romani²⁰, presenta un rendimento inconsueto della prospettiva (Eros, altare, colonnetta), che induce a datare l'intaglio in epoca moderna.

Fra gli intagli che possono con ogni probabilità dirsi antichi, è certamente notevole il bel Mercurio (cat. 19), un'opera d'officina di età imperiale

by R.E. RASPE, London 1791, p. 360, nr. 6019; C.W. KING, *Antique Gems. Their Origin, Uses and Value*, London 1860, p. 215; ID., *Handbook of engraved Gems*, London 1885², p. 276.

¹⁷ E. ZWIERLEIN-DIEHL, *Glaspasten im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg*, vol. I, München 1986, pp. 286-287, nr. 867, tav. 150.

¹⁸ L. PIRZIO BIROLI STEFANELLI, *La collezione Paoletti* cit., vol. 1, t. I, p. 73, nr. 636.

¹⁹ *Ibidem*, p. 134, nr. 195.

²⁰ M. MAASKANT-KLEIBRINK, *Catalogue of the engraved gems in the Royal Coin Cabinet The Hague*, The Hague 1978, p. 235, nr. 592, tav. 106.

in cui il dio compare con tutti i suoi attributi tradizionali, accompagnato da due dei suoi animali tutelari (ariete e gallo), con in più lo scorpione, che probabilmente doveva conferire alla gemma un significato apotropaico.

È forse un originale romano anche la Vittoria (cat. 40), che trova un buon confronto stilistico con un intaglio incastonato nel *Dreikönigenschrein* custodito nel duomo di Colonia²¹.

Fra le gemme romane, oltre alla graziosa scena bucolica con sileno intento a mungere una capretta (cat. 44), ascrivibile a una ben nota produzione di età augustea e giulio-claudia, emerge per importanza il vetro raffigurante forse l'arrivo di Elena a Troia (cat. 47). Il soggetto, molto raro, conta almeno tre attestazioni, fra gemme e paste vitree, provenienti dalla medesima matrice. La prima è una gemma vitrea, di cui è ignota la collocazione, in cui Adolf Furtwängler riconosce, in modo dubitativo, l'approdo di Teseo e Arianna a Nasso²². La seconda attestazione, anch'essa una gemma vitrea, recentemente edita²³, è conservata a Perugia. La terza è una pasta moderna della collezione Paoletti²⁴, che è accompagnata dalla seguente didascalia:

« La nave di Protesilao, primo eroe greco, morto a Troja ed apparso alla sua vedova sposa, da un bassorilievo di Winckelmann nei Monumenti inediti ».

Vi è naturalmente la questione dell'antichità effettiva del motivo iconografico, che secondo questa descrizione si ispira a un bassorilievo antico, senza però precisare in quali termini. Va poi aggiunto che, trattandosi di prodotti vitrei, la certezza della loro antichità è, in generale, più che mai labile²⁵: ciò nonostante, la gemma vitrea della collezione Poggi non mostra segni che conducano a classificare il pezzo come moderno.

²¹ E. ZWIERLEIN-DIEHL, *Die Gemmen und Kameen des Dreikönigenschreines*, Köln 1998, pp. 236-239, nr. 107.

²² A. FURTWÄNGLER, *Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum*, I. *Tafeln*, Leipzig 1900 (Göttingen 2000²), tav. 24.20; II. *Beschreibung und Erklärung der Tafeln*, p. 120, nr. 20.

²³ P. VITELLOZZI, *Gemma e Cammei* cit., pp. 281-282, n. 318.

²⁴ L. PIRZIO BIROLI STEFANELLI, *La collezione Paoletti. Stampi in vetro per impronte di intagli e cammei*, vol. 1, t. II, Roma 2007, p. 123, nr. 25.

²⁵ Su questo aspetto v. G. TASSINARI, *Le paste vitree*, in *Gemme dei Civici Musei d'arte di Verona*, a cura di G. SENA CHIESA, con testi di A. MAGNI, G. TASSINARI, Verona 2009 (Collezioni e musei archeologici del Veneto, 45), pp. 171-174; prima ancora G. TASSINARI, *Impiego del vetro in campo glittico nel XVIII sec.: qualche osservazione*, in *Il vetro in Italia me-*

La questione, assai complessa, merita certamente ulteriori approfondimenti anche se, per quanto riguarda il motivo iconografico, essa appare risolta dallo stesso Furtwängler, che non nutre dubbi circa l'antichità del soggetto: la scena tuttavia presenta alcuni elementi (in particolare il gesto χείρ' ἐπὶ καρπῷ²⁶) che hanno indotto a riconoscerci, piuttosto che l'approdo di Teseo e Arianna a Nasso, l'episodio dell'arrivo di Elena a Troia. Questo motivo risulta attestato almeno in un caso, un affresco dell'Aula Isiaca sul Palatino²⁷, mal conservato e leggibile soprattutto grazie a un disegno di Pier Leone Ghezzi. La scena sarebbe, secondo Lily Ghali-Kahil, l'unica attestazione del motivo dell'arrivo di Elena a Troia: Elena sbarca discendendo gli ultimi gradini di una scaletta lignea che la conduce a terra, dove si trova già Paride che la tiene per mano. La studiosa, per nulla perplessa dal fatto che si tratti di un *unicum* nella pittura, appare sicura del contenuto iconografico: il dato fornito dalla gemma Poggi sembrerebbe confermare questa teoria.

In favore dell'esegesi di Ghali-Kahil parla anche la relazione iconografica tra le due figure, che risulta meglio giustificata nel contesto di un arrivo piuttosto che in quello di un abbandono. Il mito di Paride ed Elena, che in età augustea è oggetto di un autentico *revival* evidente nel successo delle *Heroides* ovidiane, è rielaborato a Roma divenendo al tempo stesso struggente racconto d'amore e ricercato αἴτιον mitistorico.

Oltre a questi interessanti prodotti dell'arte incisoria della prima età imperiale, la raccolta mostra anche alcuni manufatti più tardi il cui valore è legato ai più recenti studi sulle pratiche magiche nel mondo greco-romano. Tre degli intagli della collezione si configurano infatti come veri e propri amuleti, in forza del rapporto tra il contenuto iconografico e quanto si conosce sulla produzione di quei manufatti convenzionalmente conosciuti con il nome di gemme magiche.

ridionale ed insulare, Atti del Secondo Convegno Multidisciplinare. VII Giornate Nazionali di Studio. Comitato nazionale Italiano AIHV, Napoli 5-7 dicembre 2001, a cura di C. PICCIOLI, F. SOGLIANI, Napoli 2003, pp. 333-343.

²⁶ Sul significato erotico del gesto χείρ' ἐπὶ καρπῷ: M. BAGGIO, *I gesti della seduzione. Tracce di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra VI e V sec. a.C.*, Roma 2004 (Le Rovine Circolari, 6), pp. 11-25.

²⁷ L.B. GHALI KAHIL, *Les enlèvements et le retour d'Helene dans le textes et le documents figurés*, Paris 1955, p. 240, n. 191, tav. 40.3 (Pittura parietale dall'Aula Isiaca, Roma, Palatino).

La mineralogia antica aveva sempre attribuito alle gemme particolari proprietà, ma solo in età imperiale, e precisamente tra il secondo e il quinto secolo d.C., si diffusero nell'impero romano le dottrine dei sapienti di cultura orientale detti *magi* (μάγοι). Si definiscono infatti 'gemme magiche'²⁸, nel senso più proprio, quelle gemme incise con particolari soggetti ed iscrizioni che furono concepite esclusivamente come amuleti. Il peculiare utilizzo di questi manufatti, frutto del sincretismo religioso proprio della tarda età imperiale, è indicato in primo luogo dall'andamento delle iscrizioni, scritte per essere lette e pronunciate anziché impresse sulla creta o la cera.

Il variegato fenomeno della magia ellenistico-romana attinge alle più antiche tradizioni dell'Egitto, della Persia achemenide, dell'ebraismo, rinnovate profondamente dai sapienti di cultura orientale attraverso le categorie del pensiero filosofico ellenistico. Significativi influssi sulla formazione di tale magmatico complesso di elementi religiosi e filosofici dovettero essere esercitati anche dai culti sincretici provenienti dalle aree periferiche dell'impero, nonché dal cristianesimo delle origini con le sue numerose correnti²⁹. Frutto di questa congerie culturale, gli amuleti magici nascono dal rapporto fra i professionisti delle pratiche religiose e la clientela che a loro si rivolgeva, spesso nei casi in cui la medicina o la religione tradizionale non sembravano fornire risposte convincenti.

Le esigenze dei committenti, che si riflettono nel repertorio iconografico, possono essere raggruppate, con Simone Michel³⁰, entro tre grandi categorie: la richiesta di un ausilio divino, la profilassi medica, il desiderio di modificare la realtà per raggiungere i propri fini. Va detto inoltre che anche molte delle gemme con iconografie tradizionali furono utilizzate come

²⁸ Sui contenuti delle gemme magiche e la storia degli studi: P. ZAZOFF, *Die antiken Gemmen*, München 1983 (Handbuch der Archäologie, IV), pp. 349-362; *Sylloge Gemmarum Gnosticarum. Parte I-II*, a cura di A. MASTROCINQUE, Roma 2003-2007 (« Bollettino di Numismatica », Monografia 8.2.I-II); S. MICHEL, *Die magischen Gemmen im Britischen Museum*, London 2001; ID., *Die magischen Gemmen. Zu Bildern und Zaubersformeln auf geschnittenen Steinen der Antike und Neuzeit*. Berlin 2004 (Studien aus dem Warburg-Haus, 7); E. ZWIERLEIN-DIEHL, *Antike Gemmen und ihr Nachleben*, Berlin-New York 2007, pp. 210-231.

²⁹ Agostino del resto (*In psalm. 50, enarrat. 3*) critica l'uso di filatteri da parte dei suoi fedeli, i quali tuttavia non avvertono alcuna incongruenza tra la pratica magica e il credo cristiano; numerosi testi di magia inoltre, soprattutto riguardanti le pratiche esorcistiche, provengono dall'ambiente del cristianesimo copto.

³⁰ Cfr. S. MICHEL, *Die magischen Gemmen* cit.

amuleti, come si apprende dalle istruzioni tramandateci dalla letteratura mineralogica antica: sappiamo infatti con un buon margine di certezza che alcuni soggetti, abbinati a determinate pietre, erano consigliati per la fabbricazione di amuleti di protezione (*phylaktéria*).

Il primo dei tre manufatti ascrivibili alla categoria degli amuleti magici è probabilmente il diaspro rosso scelto come sigillo personale dallo stesso Poggi (cat. 34), che raffigura Tyche con accanto una stella. L'iscrizione si presta a una duplice interpretazione. Poggi vi legge il numero latino CCLXXXVI, e tale effettivamente potrebbe essere la lettura se si pensa a una legenda latina scritta, come di norma avviene, in negativo. Tuttavia, se l'iscrizione fosse concepita in positivo e fosse in greco, si potrebbero interpretare le due C retrograde (Ϟ) come simboli magici (o crescenti lunari), mentre il testo sottostante potrebbe intendersi, ipotizzando alcuni errori, come il dativo (dorico), o nominativo (con grafia ipercorretta), del nome della dea raffigurata. La seconda ipotesi è certamente meno economica, ma non priva di senso, dal momento che si conoscono altre gemme raffiguranti divinità il cui nome è indicato nell'intaglio stesso. Si potrebbe quindi pensare a una gemma votiva, ma non va dimenticata la ben nota tradizione magica che raccomandava di incidere la figura di Tyche su amuleti realizzati con diaspri rossi³¹.

Vi è poi l'agata bianca con gambero e pesce (cat. 54), in cui non stupisce la presenza di simboli astrologici come il crescente lunare fra due stelle: probabilmente la gemma si ispira indirettamente alla tradizione che ha condotto alla redazione delle *Kyranides*, trattato in cui, a ogni lettera dell'alfabeto greco, si fanno corrispondere i nomi di una pietra, di una pianta, di un pesce e di un uccello: pesce e uccello devono essere incisi sulla pietra, da utilizzarsi poi come amuleto³².

L'unica gemma che può essere classificata come amuleto magico nel senso più tradizionale del termine è invece il diaspro bruno raffigurante la divinità anguipede con testa di gallo (cat. 72). Il motivo raffigurato al dritto³³ ricorre

³¹ Cfr. *Sylloge Gemmarum Gnosticarum* cit., I, pp. 368-370.

³² Sul rapporto tra i lapidari antichi ed i motivi iconografici delle gemme-amuleto: Á.M. NAGY, *Gemmae Magicae Selectae*, in *Gemme gnostiche e cultura ellenistica*, Atti dell'incontro di studio, Verona, 22-23 ottobre 1999, a cura di A. MASTROCINQUE, Bologna 2002, pp. 153-179.

³³ Sull'iconografia del gallo anguipede, con approfondito esame della storia degli studi: Á.M. NAGY, *Figuring out the Anguipede (snake-legged God) and his Relation to Judaism*, in «*Journal of Roman Archaeology*», 15 (2002), pp. 159-172; A. MASTROCINQUE, *Le gemme*

in circa il dodici per cento delle gemme magiche oggi conosciute e non ha paralleli nell'arte greca o romana, né nella tradizione egiziana che ispira una buona parte del repertorio iconografico degli oggetti magici di età imperiale.

Il frequente abbinamento della figura anguipede con la vox ABPACAΞ (*Abrasax*), nome magico della divinità solare, ha fatto sì che tale nome fosse attribuito all'anguipede stesso da Jean L'Heureux (c. 1550-1614) e Jean-Jacques Chiflet (1588-1660), i primi studiosi ad affrontare il problema. Il frequente ricorrere del nome *Abrasax*, menzionato nei testi patristici quasi sempre con riferimento al pensiero gnostico³⁴, e in particolare alla scuola di Basilide (circa 130 d.C.), ha generato fra gli studiosi del passato la convinzione che il pensiero dei basilidiani trovasse la sua espressione artistica nella figura dell'Anguipede. Di qui, con un meccanismo di estensione certamente dovuto al frequente ricorrere del soggetto, le definizioni di 'gemme gnostiche', 'gemme basilidiane', o semplicemente '*Abrasax*', date in passato alla classe di manufatti oggi nota con il nome convenzionale di 'gemme magiche'. Per quanto riguarda la divinità anguipede con testa di gallo, nonostante vi sia scetticismo anche da parte di studiosi notevoli³⁵, risulta ampiamente condi-

gnostiche, in *Sylloge Gemmarum Gnosticarum* cit., I, pp. 84-90; S. MICHEL, *Die magischen Gemmen* cit., pp. 106-113; A. COSENTINO, *La divinità dalla testa di gallo e gambe serpentine sulle gemme magico-gnostiche*, in *Monstra. Costruzione e percezione delle entità ibride e mostruose nel Mediterraneo antico*, Atti del I Incontro sulle Religioni del Mediterraneo Antico promosso dal Museo delle Religioni "Raffaello Pettazzoni" in collaborazione con il Dipartimento di Storia, Culture, Religioni (Sapienza Università di Roma), a cura di I. BAGLIONI, Velletri (Roma), 8-11 giugno 2011, Roma 2013, pp. 219-228; Á.M. NAGY, *Étude sur la transmission du savoir magique. L'histoire post-antique du schéma anguipède (V^e - XVII^e siècles)*, in *Les savoirs magiques et leur transmission de l'Antiquité à la Renaissance*, a cura di V. DASEN - J.-M. SPIESER, Florence 2014 (Micrologus' Library, 60), pp. 131-155.

³⁴ In particolare, tra i numerosi luoghi, Iren. 1, 24, 7 «Trecentorum autem sexaginta quinque coelorum locales positiones distribuunt similiter ut mathematici. Illorum enim theoremata accipientes in suum characterem doctrinae transtulerunt. esse autem principem illorum Abrasax, et propter hoc CCCLXV numeros habere in se ».

³⁵ V. ad esempio G. BOHAK, *Ancient Jewish Magic. A History*. New York 2008, p. 197, nota 152: « There have been repeated attempts (esp. M. PHILONENKO, *L'anguipède alectorocéphale et le dieu Iaô*, in « Comptes-Rendus de séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres », 123 (1979), pp. 297-304 and Á.M. NAGY, *Figuring out the Anguipede* cit.) to find a Jewish "iconographical etymology" for the cock-headed snake-legged god, who appears on hundreds of magical gems. But while the origins of this image remain obscure, the search for a Jewish explanation says more about the ingenuity of modern scholars than about the iconography of ancient Jewish magic ».

visa l'opinione che vede nascere la creazione di questa figura in un contesto di sincretismo religioso fortemente influenzato dall'ebraismo³⁶.

La lunga discussione sull'argomento, iniziata da Armand Delatte³⁷, è proseguita fino a oggi con il risultato di riconoscere nell'anguipede una rappresentazione del dio biblico o dei suoi angeli: prodotto della mistione fra la religiosità di matrice ebraica e la tradizione ellenistico-romana, questa figura sarebbe stata creata con un procedimento simbolico³⁸ a partire dall'interpretazione dei testi della Genesi e dei Salmi. Si deve ad Árpád M. Nagy³⁹ l'individuazione di una chiave di lettura che, sulla base di una geniale intuizione di Campbell Bonner⁴⁰, ha condotto verso una esegesi che sintetizza e approfondisce le teorie formulate nel passato.

Tutto nasce dall'analisi degli elementi che costituiscono la figura dell'anguipede: esso ha quasi sempre testa di gallo, il busto loricato, gli arti inferiori serpentiformi, mentre reca nelle mani gli attributi della frusta e dello scudo (sul quale compare in moltissimi casi il nome magico ΙΑΩΩ): è apparso subito evidente che la compresenza di questi elementi doveva essere funzionale all'espressione di determinate caratteristiche. Del resto, la presenza di *Mischwesen* è tutt'altro che rara nell'arte greca e romana, la quale tra l'altro conosce un'intera tipologia di composizioni allegoriche fatte di maschere e figure animali; tali composizioni, da una certa tradizione dette *Grylloi*⁴¹, celano, dietro l'apparente giustapposizione di immagini, significati allegorici non sempre ricostruibili con esattezza.

³⁶ A. MASTROCINQUE, *Le gemme gnostiche* cit., pp. 84-90; Á.M. NAGY, *Figuring out the Anguipede* cit.; S. MICHEL, *Die magischen Gemmen* cit., pp. 106-113.

³⁷ A. DELATTE, *Études sur la magie grecque, 4: Amulettes inédites des Musées d'Athènes*, in « Le Musée Belge. Revue de philologie classique » XVIII (1914), pp. 21-96: pp. 30-33.

³⁸ Árpád M. Nagy (*Figuring out the Anguipede* cit., p. 169) parla di un "paronomastic principle".

³⁹ Á.M. NAGY, *Figuring out the Anguipede* cit.

⁴⁰ C. BONNER, *Studies in Magical Amulets, chiefly Graeco-Egyptian*, Ann Arbor 1950, p. 128.

⁴¹ Su questo genere di composizioni: A. ROES, *A New Light on the Grylli*, in « Journal of Hellenic Studies », 55 (1935), pp. 232-235; C. BONNER, *Studies in Magical* cit., p. 319, n. 387; W. BINSFELD, *Grylloi, ein Beitrag zur Geschichte der antiken Karikatur*, Köln 1956; V. SCHERF, P. GERKE, P. ZAZOFF, *Antiken Gemmen in Deutschen Sammlungen, III: Braunschweig, Göttingen, Kassel, Wiesbaden* 1970, pp. 217-218, n. 85 (bibliografia); H. GUIRAUD, *Une intaille magique au Musée d'Arles (Bouches-du-Rhône)*, in « Revue archéologique de Narbonnaise », 7 (1974), pp.

Ora, un procedimento simile a quello che ha condotto alla creazione di quel tipo di immagini, si nasconde probabilmente anche dietro la raffigurazione dell'anguipede, che è però il risultato di una speculazione teologica ben più profonda. Il punto di partenza per la decifrazione di questa complessa iconografia è dato dagli arti inferiori serpentiformi, che molto hanno in comune con le raffigurazioni dei giganti della tradizione ellenistica. Nel tentativo di spiegare l'origine del soggetto in questione, Bonner notò che il nome greco γίγας ('gigante') è impiegato nella Bibbia dei Settanta per tradurre l'ebraico גִּבּוֹר (*vgbr, lege «gibbôr»*): tale termine indica un eroe, un 'uomo forte'⁴², ed è riferito al sole nel Salmo 19⁴³. Di qui scaturì l'intuizione che alcuni gruppi di Ebrei ellenizzati (e quindi al di fuori dell'ortodossia) avessero potuto concepire l'immagine del gallo anguipede sulla base della traduzione del testo biblico in greco. A proposito del termine גִּבּוֹר, Alphonse Barb⁴⁴ rilevò che in Gen. 6.4 esso designa i figli avuti dalle donne unitesi con gli angeli, a loro volta figli di Yahweh, ed ipotizzò quindi che l'anguipede potesse essere l'immagine di un uomo primordiale, formato a somiglianza degli angeli di Dio. Dopo le ipotesi formulate da Andreas Alföldi⁴⁵, Martin P. Nilsson⁴⁶ e Henri Stern⁴⁷, il problema fu nuovamente affrontato da Erwin R. Goode-

207-221; M.L. VOLLENWEIDER, *Catalogue raisonné des sceaux, cylindres, intailles et camées. Musée d'Art et d'Histoire de Genève*, II, Mainz am Rhein 1979, pp. 346-350, nn. 388-389; T. GESZTELYI, *Zur Deutung der sog. Grylloi*, in «Acta Classica Universitatis Debreceniensis Acta Classica Universitatis Debreceniensis», 28 (1993), pp. 83-90; K. LAPATIN, "Grylloi", in "Gems of Heaven". *Recent Research on Engraved Gemstones in Late Antiquity, c. AD 200-600*. Edited by C. ENTWISTLE e N. ADAMS, London 2011, pp. 88-98.

⁴² O meglio 'potente' (cfr. ingl. *mighty*). L'ebraico גִּבּוֹר implica infatti un'idea di potenza, non solamente fisica, che è anche valentia, vigore, baldanza. Cfr. S.R. DRIVER - C.A. BRIGGS, *A Hebrew and English Lexicon of the Old Testament*, Oxford 1907, p. 150, s.v. *gubrah*, 3.

⁴³ *Psalm. 19,5* (19,6): «והוא כחתן יצא מחפתו ישיש כגבור לרוץ ארה» (*w-hû k-chathân yatza' me-chuppâto yasis k-gibbôr larûtz 'orach*); *LXX 18,6*: «καὶ αὐτὸς ὡς νυμφίος ἐκπορευόμενος ἐκ παστοῦ αὐτοῦ, ἀγαλλιάσεται ὡς γίγας δοξαμεῖν ὁδὸν αὐτοῦ»; trad. it.: «Egli n'esce qual sposo dall'alcova. Qual forte ei gode a correr la sua via».

⁴⁴ A.A. BARB, *Abraxas-Studien*, in *Hommages à Waldemar Deonna* («Latomus. Revue d'études latines», XXVIII, 1957), pp. 76-79.

⁴⁵ A. ALFÖLDI, *Der iranische Weltrieme auf archäologische Denkmälern*, in «Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Urgeschichte», 40 (1949-1950), pp. 17-54.

⁴⁶ M.P. NILSSON, *The Anguipede of the Magical Amulets*, in «Harvard Theological Review», XLIV (1951), pp. 228-232.

⁴⁷ H. STERN, rec. a C. BONNER, *Studies in Magical cit.*, in «Syria», 29 (1952), pp. 155-157.

nough⁴⁸: egli, sottolineando il fatto che lo scudo dell'anguipede reca iscritto il più delle volte il nome ΙΑΩ (ιαω, Yahweh), dedusse che esso altro non sarebbe che un tentativo di raffigurare il dio di Israele e il suo potere da parte di gruppi estranei sia al paganesimo greco e romano sia alla tradizione egiziana, che grande peso ha nel pensiero dei filosofi-maghi di età imperiale.

Questa soluzione, a lungo ignorata e per alcuni non condivisibile, sembra però trovare conferme nei numerosi passi biblici in cui Dio è invocato come forza e scudo dell'uomo, come ad esempio *Psalm. 27,23*: è altresì significativo, come ha notato in seguito Erika Zwierlein-Diehl⁴⁹, che per esprimere questo concetto la versione dei Settanta usi, anziché la metafora, il termine ὑπερασπιστής 'difensore armato di scudo'. Dopo l'analisi di Goodenough, altri significativi studi sono stati dedicati all'argomento da Marc Philonenko⁵⁰, Paul Post⁵¹ e dalla stessa Zwierlein-Diehl⁵²: fra il 2002 e il 2003, la lunga discussione è stata quasi del tutto chiarita nei fondamentali lavori di Attilio Mastrocinque⁵³ e Árpád M. Nagy⁵⁴. Secondo quest'ultimo, l'intera immagine dell'anguipede sarebbe una trasposizione iconica, operata dai filosofi-maghi dell'antichità su base etimologica e con più livelli di simbolismo, della radice ebraica כבש e delle parole da essa derivate: con questo procedimento, che si basa sul noto principio di affinità ontologica (συμπάθεια) fra ὄνομα e οὐσία, gli gnostici e i *magi* dell'antichità avrebbero voluto dar forma all'essenza del dio biblico senza pronunciarne il nome ineffabile e senza infrangere pienamente il divieto di raffigurarlo.

Tutti gli elementi iconografici, gli arti serpentiformi, l'armatura e il volto di gallo, avrebbero quindi il preciso intento di tradurre in immagine quell'unico termine che racchiuderebbe in sé l'essenza di Dio.

⁴⁸ E.R. GOODENOUGH, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, New York 1953, II, pp. 249-251.

⁴⁹ E. ZWIERLEIN-DIEHL, *Magische Amulette und andere Gemmen des Instituts für Altertumskunde der Universität zu Köln*, Opladen 1992 (Abhandlungen der Rheinisch-Westfälische Akademie. Sonderreihe Papyrologica Coloniensia, XX), p. 31, con passi citati al n. 86.

⁵⁰ M. PHILONENKO, *L'anguipède alectorocéphale* cit.

⁵¹ P. POST, *Le génie anguipède alectorocéphale: une divinité magique solaire*, in « Bijdragen. Tijdschrift voor Filosofie en Theologie », 40 (1979), pp. 173-210, soprattutto pp. 202, 204.

⁵² E. ZWIERLEIN-DIEHL, *Magische Amulette* cit.

⁵³ A. MASTROCINQUE, *Le gemme gnostiche* cit., pp. 84-90.

⁵⁴ Á.M. NAGY, *Figuring out the Anguipede* cit.

Dalla radice גבר (\sqrt{gbr}) deriva infatti, come si è detto, il nome *gibbôr* che indica un eroe, un valoroso guerriero, ed è riferito al dio di Israele e alle creature nate dai suoi angeli. La radice גבר conta fra le sue derivazioni il sostantivo *gʷurâb*, che significa forza, potenza, ma anche valore (in guerra) o potenza divina: esso è presente nell'appellativo *ha-gʷurâb* ('il potente') riferito al dio di Israele nel *Talmud* babilonese⁵⁵. Vi è poi la forma verbale *gâvar* ('essere un eroe, essere potente, trionfare'). La stessa radice è infine presente nel termine *gʷer* (gallo) e nel nome *Gabriel* ('Dio è potente', ma anche 'gallo di Dio'). La traduzione greca γύγας, data dai Settanta, determina l'analogia con i giganti della tradizione ellenistica, evidente negli arti inferiori serpentiformi; il nome *gibbôr* spiega invece la presenza della *lorica*, la quale deriva dal fatto che il dio ebraico e i suoi angeli erano concepiti come guerrieri a capo di schiere e invocati come signori degli eserciti.

È di estremo interesse, come osserva Attilio Mastrocinque⁵⁶, il fatto che Dio sia detto 'uomo in guerra' in *Ex.* 15,3 יהוה איש מלחמה (*YHWH iš milhamâb*): tuttavia, conclude lo studioso, questo passo della Bibbia massoretica è reso con l'espressione יהוה גבור מלחמה (*YHWH gibbôr milhamâb*) nel pentateuco Samaritano, e non è un caso che questo sia uno dei passi più amati nell'epigrafia di quella regione. L'impiego del termine con riferimento al sole giustifica l'assimilazione a Helios, e quindi anche l'attributo della sferza, mentre lo scudo è diretta trasposizione del passo che recita «Il Signore è la mia forza e il mio scudo»⁵⁷.

È più arduo capire perché la testa del gigante anguipede fosse di gallo, sebbene il rimando al termine *gʷer* possa già suggerire un punto di partenza⁵⁸. È comunque noto che il gallo, oltre a essere una tradizionale icona di po-

⁵⁵ Cfr. J. LEVY - H. LEBERECHEIT FLEISCHER - A. WÜNSCHE, *Neuhebräisches und Chaldäisches Wörterbuch über die Talmudin und Midrashim*, Leipzig 1876, I, p. 297, s.v. *gʷurab*; cf. anche Á.M. NAGY, *Figuring out the Anguipede* cit., p. 165, nota 41.

⁵⁶ A. MASTROCINQUE, *Le gemme gnostiche* cit., p. 87.

⁵⁷ *Psalm.* 27,23.

⁵⁸ È stato anche ipotizzato che la testa di gallo fosse collegata con la grafia greca che indicava il *tetragràmmaton* ebraico: ΠΙΠΠΙ (da יהוה, *YHWH*), perché in demotico *ppj* indicava il gallo (M. PHILONENKO, *L'anguipède alectorocéphale* cit., pp. 297-303); può però trattarsi solamente di una interpretazione secondaria, poiché l'operazione è puramente grafica ed è del tutto estranea alla tradizione biblica.

tenza e vigore⁵⁹ è anche un simbolo solare, e Michele Psello⁶⁰ sostiene che i demoni solari avevano testa di gatto o forma di gallo, mentre già nella tradizione del medio oriente pagano erano presenti divinità con questo aspetto: fra queste vi era Nergal, un dio che peraltro era spesso invocato con l'epiteto di *dšhpt*, che significava forse 'comandante delle schiere'⁶¹.

Esiste poi una tradizione rabbinica, come ricorda Mastrocinque⁶², secondo cui i Samaritani, pur avendo accettato il culto di Yahweh, mantennero anche i propri culti antichi, tra cui quello di divinità a forma di gallina (Samaritani di Babilonia) o di gallo (Kuthei passati in Samaria, che veneravano appunto Nergal). Lo studioso spiega inoltre che, sebbene alcuni indizi possano orientare la ricerca verso la cultura dei Samaritani, in cui coesistevano frange eterodosse rispetto al rigorismo di Gerusalemme, ed è improbabile un legame diretto tra l'anguipede e lo gnosticismo, resta ancora difficilmente rintracciabile l'ambito culturale in cui tale riflessione si originò: lo studio del dio ebraico e dei suoi angeli era diffuso anche fra i Caldei, e l'uso della figura del gallo anguipede in ambienti non giudaici è assai ben documentato⁶³.

Dunque, la creazione di questa particolare raffigurazione del dio biblico è il prodotto più autentico del *milieu* religioso dell'epoca imperiale, caratterizzato dal perenne tentativo, da parte di maghi, filosofi e astrologi che si ispiravano alle dottrine dei Magi o dei Caldei, di conoscere il Dio primo e gli dèi planetari riflettendo sulle diverse tradizioni religiose del mondo antico. Alcuni di essi, attraverso la tradizione biblica, tentarono di conoscere la forma di Dio e dei suoi angeli: guidati probabilmente dalla nozione di somiglianza fra Dio e l'uomo, che ricorre nel pensiero cosmologico degli Gnostici, e ispirati dalla lettura della Genesi, essi concepirono una immagine divina che poteva essere il prodotto della generazione dall'essenza del dio supremo, se-

⁵⁹ Sull'argomento v. di recente E. CSAPO, *Deep Ambivalence: Notes on a Greek Cockfight*, in «Phoenix», 47 (1993), pp. 1-28, tavv. 115-124.

⁶⁰ MICHAELIS PSELLI *Theologica*, edidit P. GAUTIER, I, (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), Leipzig 1989, p. 197.

⁶¹ E. VON WEIHER, *Der babylonische Gott Nergal*, Neukirchen-Vluyn 1971, p. 106; v. anche A. MASTROCINQUE, *Le gemme gnostiche* cit., p. 88 e nota 266.

⁶² *Sanhedrin* 63 b (*The Babylonian Talmud*, trad. I. Epstein, London 1935, Nezikin V Sanhedrin, I, p. 434). In proposito v. A. MASTROCINQUE, *Le gemme gnostiche* cit., p. 88 e nota 266.

⁶³ Per le attestazioni della figura dell'anguipede v. S. MICHEL, *Die magischen Gemmen* cit., pp. 239-249, n. 3, s.v. *Anguipedes* (liste tipologiche).

nità suprema come colui che è⁶⁴: la prima, che contiene forse il termine wr.t (“grande”), compare (nella forma σουητι) in *PGM VII*, 496⁶⁵.

Al rovescio invece, l'iscrizione è composta da *voces* ben note, due delle quali sono di origine ebraica. La *vox* CΩΛΩΜΩC non è altro che il genitivo greco del nome di Salomone, Σωλω<=>μῶ[vo]ς; essa è presente in un altro, ben noto amuleto del Museo Archeologico Nazionale di Napoli con anguipede onocefalo⁶⁶, e si rifà alla tradizione del mitico anello del re d'Israele, che recando iscritto il vero e ineffabile nome di Dio, era ritenuto capace di scacciare tutti i demoni, configurandosi così come archetipo di tutti gli amuleti magici di protezione.

È proprio il nome del dio biblico che la restante parte dell'iscrizione intende imitare: la sequenza * ΛΕΛΩZ, come del resto la parte finale ☩ Z, è priva di un significato preciso, e intende appunto dare l'idea dell'ineffabilità del grande nome del dio supremo, secondo una logica che ricorre nel testo dei papiri magici.

Le due *voces* centrali invece sono meglio note: il termine ΑΔΩΝΑΙ (Adōnai), che in origine è un epiteto del dio biblico (“Signore”) nell'Antico Testamento, viene in seguito a designare, come nome proprio, una precisa entità angelica dello gnosticismo. Nel *Testamentum Salomonis* esso è riferito al primo decano del Leone: in associazione al altri teonimi quali *Iaô* e *Abrasax* designa la suprema divinità solare⁶⁷. La *vox* ΑΒΡΑΚΑΕ (*Abrasax*), che ricorre anche nei papiri in associazione ai nomi del dio ebraico (Iaô, Sa-

⁶⁴ A.A. BARB, *Abraxas-Studien* cit., pp. 73-76; A. MASTROCINQUE, *Le gemme gnostiche* cit., p. 101, s.v. Ἀνόχ.

⁶⁵ *Papyri Graecae Magicae. Die griechischen Zauberpapyri. I-II*, herausgegeben und übersetzt von K. PREISENDANZ, Leipzig 1928-1931 (A. HENRICH, Stuttgart 1973-1974²).

⁶⁶ *Sylloge Gemmarum Gnosticarum* cit., II, p. 91, nr. Na 17, tav. 25.

⁶⁷ E. PETERSON, *Engel und Dämonennamen. Nomina Barbara*, in « Rheinisches Museum für Philologie », 75 (1926), p. 394; W. GUNDEL, *Dekane und Dekansterbilder. Ein Beitrag zur Geschichte der Sternbilder der Kulturvölker*, Darmstadt 1969, p. 79; K. PREISENDANZ, in *Papyri Graecae Magicae* cit., *Index*, pp. 213-214; J. MICHL in *Reallexikon für Antike und Christentum*, V 1965, p. 202, s.v. *Engelnamen*; H. PHILIPP, *Mira et magica: Gemmen im Ägyptischen Museum der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin-Charlottenburg*, Mainz am Rhein 1986, pp. 48, 52; D.G. MARTINEZ, *A Greek Love Charm from Egypt (P.Mich. 757) Edition and Commentary*, Atlanta 1991 (*American studies in Papyrology*, 30), pp. 78, 94-95; S. MICHEL, *Die magischen Gemmen im Britischen Museum* cit., p. 372, s.v. Adōnai; S. MICHEL, *Die magischen Gemmen* cit., pp. 481-482, s.v. Adōnai.

baôth, Adônai) è il nome crittografico di una divinità, designata dagli gnostici come il sovrano dei 365 cieli, diverso e superiore rispetto al creatore. La parola ha infatti il valore numerico di 365, isopsefico di Μείθρας e Νεῖλος. Nell'apocalisse di Adamo, *Abrasax* è anche il nome di uno degli Eoni⁶⁸.

L'amuleto si configura pertanto come un prodotto del sincretismo religioso di età imperiale, che fonde in egual misura concetti chiave della religiosità ebraica con elementi egiziani e altri propri della tradizione ellenistica.

Al termine di questo breve esame della raccolta appartenuta al dedicatario dell'odierna giornata di studi, vi sono sufficienti elementi che invitano ad approfondire ulteriormente l'esame di questi manufatti, i quali documentano vari aspetti dell'arte e della cultura antiche, non meno che le modalità di percezione che dell'antico ebbero i moderni in differenti momenti della storia europea. Alla luce di questi dati, l'idea di una edizione complessiva della raccolta in un catalogo scientifico diviene un progetto decisamente auspicabile.

⁶⁸ *Papyri Graecae Magicae* cit., VIII 49, 61, XIII 84, 466, 597, 156; C. BONNER, *Studies in Magical* cit., pp. 123-124; A.A. BARB, *Abraxas-Studien* cit., pp. 67-86; A. DELATTE - Ph. DERCHAIN, *Bibliothèque Nationale. Les Intailles magiques gréco-égyptiennes*, Paris 1964, pp. 23-24; M. LE GLAY in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, I-VIII, Zürich-München 1981-1997, I, pp. 2-7, s.v. *Abraxas*; H. PHILIPP, *Mira et magica* cit., p. 22, pp. 101-102, n. 158 (bibl.); D.G. MARTINEZ, *A Greek Love* cit., p. 10, nota 40, pp. 77-78; H. GITLER, *Four Magical and Christian Amulets*, in «*Studium Biblicum Franciscanum*», XL (1990) 365-374, p. 369, nota 21 (bibl.); W.M. BRASHEAR, *The Greek Magical Papyri: an Introduction and Survey; Annotated Bibliography (1928-1994)*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II.18.5, edited by H. TEMPORINI e W. HAASE, Berlin-New York 1995, p. 3577, s.v. *Ἀβρασαῶξ*; S. MICHEL, *Die magischen Gemmen im britischen Museum* cit., p. 372 s.v. *Abrasax*; A. MASTROCINQUE, *Le gemme gnostiche* cit., pp. 99-100, s.v. *Ἀβρασαῶξ*; S. MICHEL, *Die magischen Gemmen* cit., p. 481, s.v. *Abrasax*.

Sommari e parole significative - Abstracts and key words

Dede Restagno

La vita. (Torino, 20 dicembre 1833 - Savona, 31 dicembre 1914), pp. 7-23

Il testo ripercorre la vita di Vittorio Poggi, sulla base del suo archivio, in particolare del carteggio. Dopo un breve cenno alla famiglia si esaminano i suoi studi giovanili, l'inizio della professione forense e l'ambiente in cui maturano i suoi ideali; nel 1859, con la seconda Guerra di Indipendenza, l'entusiasmo patriottico lo spinge ad arruolarsi volontario e, successivamente, alla decisione di rimanere nell'esercito. La carriera militare lo porterà nei luoghi, soprattutto in Toscana, dove approfondisce lo studio dei reperti e della lingua etrusca; è in contatto con i maggiori studiosi tedeschi e italiani, fino a essere considerato un'indiscussa autorità in materia. Al termine della carriera, ritornato in Liguria, ricopre numerose cariche in ambito culturale a Genova e a Savona, intensificando l'attività di studio e di edizione di testi.

Parole significative: Vittorio Poggi, Guerre di Indipendenza, etruscologia, monumenti, Genova, Savona.

Vittorio Poggi. His Life (Turin, 1833 - Savona, 1914), pp. 7-23

The text reviews the life of Vittorio Poggi, based on his archives, in particular his correspondence. After brief reference to his family, it describes his early studies, the beginning of his legal profession and the setting within which his ideals take shape; in 1859, with the Second War of Independence, his patriotic zeal encourages him to sign up for military service as a volunteer and, subsequently, to remain in the army. His military career leads him in locations, especially in Tuscany, where he deepens further his study of Etruscan remains and language; he builds contacts with the foremost German and Italian scholars, so as to become an undisputed expert in the field. At career end, he returns to Liguria, where he holds numerous cultural appointments in Genoa and Savona, further concentrating on his studies and editing of texts.

Key words: Vittorio Poggi, War of Independence, Etruscan studies, monuments, Genoa, Savona.

Bianca Montale

La voce dell'opinione liberal democratica ligure alla vigilia del 1859. Il San Giorgio, pp. 25-36

L'intervento illustra la brevissima esperienza d'impegno 'politico' di Vittorio Poggi in seno alla redazione del quotidiano liberal-democratico «Il San Giorgio» (Genova, 1858-1859), di cui fu il primo direttore.

Parole significative: Vittorio Poggi, Risorgimento, giornalismo politico, «Il San Giorgio».

The 'liberal-oriented' Press in Liguria around 1859. Il San Giorgio, pp. 25-36

The paper aims to introduce Vittorio Poggi as first director of « Il San Giorgio », a 'liberal-oriented' newspaper published in Genoa in 1858-1859.

Key words: Vittorio Poggi, Risorgimento, political press, « Il San Giorgio ».

Luciano Agostiniani

Vittorio Poggi etruscologo, pp. 37-47

Questo intervento illustra gli studi dedicati da Vittorio Poggi all'epigrafia e alla linguistica etrusca, discipline per le quali ha fornito alcuni significativi contributi scientifici, ancor oggi apprezzabili per metodo e dottrina.

Parole significative: Vittorio Poggi, XIX secolo, etruscologia, epigrafia, linguistica.

Vittorio Poggi, Etruscologist, pp. 37-47

The paper aims to introduce Vittorio Poggi as scholar of Etruscan epigraphy and linguistics, and depicts his considerable work devoted to such a subject and signally appreciated nowadays.

Key words: Vittorio Poggi, 19th century, Etruscology, Epigraphy, Linguistics.

Giovanni Mennella

Tre lettere di Teodoro Mommsen a Vittorio Poggi, pp. 49-60

Tre lettere inedite di Teodoro Mommsen a Vittorio Poggi illuminano sui suoi interessi nell'epigrafia greca e latina fra il 1882 e il 1887, e in particolare confermano il suo impegno volto ad aggiornare il materiale epigrafico di *Laus Pompeia* (l'odierna Lodi) dopo la pubblicazione del quinto volume del *Corpus Inscriptionum Latinarum*.

Parole significative: Vittorio Poggi, Theodor Mommsen, epigrafia greca e latina, corrispondenza.

Three Letters by Theodor Mommsen to Vittorio Poggi, pp. 49-60

Three unpublished letters from Theodor Mommsen to Vittorio Poggi highlight his interest in Greek and Latin epigraphy between 1882 and 1887 and, in particular, confirm his commitment to updating epigraphic findings from *Laus Pompeia* (the modern Lodi) after the publication of the fifth volume of *Corpus Inscriptionum Latinarum*.

Key words: Vittorio Poggi, Theodor Mommsen, Greek and Latin Epigraphy, Correspondence.

Gabriella Capecchi

Progettare un museo della nuova Italia: Vittorio Poggi a Firenze, pp. 61-74

L'intervento illustra il ruolo di Vittorio Poggi e di Luigi Adriano Milani nella prima formazione del Museo archeologico di Firenze, quale espressione del dissidio tra cultura amatoriale e cultura accademica nella pubblica amministrazione del Regno d'Italia.

Parole significative: Vittorio Poggi, Luigi Adriano Milani, Museo archeologico di Firenze, XIX secolo.

A Museum for the New Italy: Vittorio Poggi in Florence, pp. 61-74

The paper aims to introduce Vittorio Poggi and Luigi Adriano Milani as conflicting organizers of the early Museo Archeologico in Florence, between amateur scholarship and academics through the cultural administration of the newborn Regno d'Italia.

Key words: Vittorio Poggi, Luigi Adriano Milani, Museo archeologico di Firenze, Florence, 19th century.

Paolo Vitellozzi

Vittorio Poggi, la collezione di gemme, pp. 75-104

L'articolo vuole essere una ricognizione, preliminare a una edizione catalogica, delle gemme appartenute a Vittorio Poggi e oggi in possesso dei suoi legittimi eredi. Di alcuni degli intagli descritti si fornisce anche un breve commento.

Parole significative: Vittorio Poggi, glittica, gemme, collezionismo, amuleti magici antichi.

Vittorio Poggi, the Collection of Engraved Gems, pp. 75-104

The article is a preliminary survey of the engraved gems collected by Vittorio Poggi, now in possess of his heirs. All of the intaglios are briefly described and dated: some of them are also commented.

Key words: Vittorio Poggi, engraved gems, intaglios, collections, magical gems.

Stefano Gardini

Vittorio Poggi e le 'storie patrie': relazioni e circuiti culturali tra Genova, Torino, Savona, pp. 105-119

L'articolo affronta l'opera storiografica di Poggi in seno alle diverse organizzazioni culturali a cui prese parte, cercando di evidenziare il ruolo giocato dallo sviluppo biografico e dai rapporti personali nel partecipare alla rete di relazioni culturali dell'Europa del XIX secolo.

Parole significative: Vittorio Poggi, XIX-XX secolo, storiografia, Società storiche.

Vittorio Poggi and the historia patria: cultural relationships between Genoa, Turin and Savona, pp. 105-119

The paper aims to analyze Vittorio Poggi's historical work within the various cultural organizations in which he took part, trying to highlight the role of his biography and relationships in participating in 19th-century European cultural net.

Key words: Vittorio Poggi, 19th-20th centuries, Historiography, historical Societies.

Andrea Lercari

Tradizioni di famiglia e vita more nobilium nella cultura di Vittorio Poggi. La Commissione Araldica Ligure, pp. 121-172

La Commissione Araldica Ligure, insediata il 26 novembre 1889, è l'organo regionale preposto a fornire alla Consulta araldica del Regno d'Italia, presieduta dal Ministro dell'Interno, i pareri in materia araldica e nobiliare sui quali decretare riconoscimenti di nobiltà, armi gentilizie e stemmi comunali. La partecipazione di Vittorio Poggi ai lavori della Commissione Araldica, apparentemente uno dei suoi impegni scientifici "minori", costituisce un tassello importante per conoscere appieno la sua personalità: il rigore di studioso, la cultura familiare e le relazioni sociali.

Parole significative: famiglia Poggi, Commissione Araldica Ligure, Patriziato genovese, Notabili della Liguria, Nobiltà.

Family Tradition and vita more nobilium: Vittorio Poggi and the Commissione Araldica Ligure, pp. 121-172

Since November 26th 1889 the "Commissione Araldica Ligure" used to advise on matters concerning Genoese families and their noble lineage as the official heraldic authority for the former Ligurian states within the royal heraldic authority, the so-called "Consulta araldica del Regno d'Italia": among several scholars also Vittorio Poggi gave a worthy contribution, that shows us his proper inclination in such a historical matter, to the purpose of research of the "Commissione".

Key words: Poggi, Commissione Araldica Ligure, Genoese families, Ligurian aristocracy.

Massimiliano Caldera

Fra tutela territoriale e museo: alcuni aspetti dell'attività di Vittorio Poggi per il patrimonio artistico savonese, pp. 173-211

Il testo ripercorre l'attività di Vittorio Poggi come direttore della Pinacoteca Civica di Savona e il suo ruolo nella tutela del patrimonio artistico savonese che si esercita tanto nell'attività di restauro, quanto nell'incremento delle raccolte civiche: in modo particolare è stato importante il salvataggio del politico de' Fornari di Vincenzo Foppa, pronto a partire per il mercato antiquario internazionale, che rivela i rapporti intessuti dallo studioso con il

mondo culturale di quegli anni (Gustavo Frizzoni, Corrado Ricci, Riccardo Majocchi, Costance Joscelyn Ffoulkes).

Parole significative: Vittorio Poggi, Pinacoteca di Savona, Alfredo d'Andrade, Venceslao Bigoni, Vincenzo Foppa, Costance Joscelyn Ffoulkes.

Vittorio Poggi, the Conservation of Savona historic Heritage and the local Art Gallery, pp. 173-211

The historian and archeologist Vittorio Poggi had a leading role in the conservation and in the preservation of the artistic heritage of his town, Savona: when he was the director of the local art gallery, he attempted to enlarge the municipal collection and he was able to keep in the museum the Fornari Altarpieces by Vincenzo Foppa, one the most important masterpieces of the early Renaissance painting in Liguria. The essay studies also the corrispondence between Poggi and the British scholar Costance Joscelyn Ffoulkes, who was the author of the first Foppa's monograph (1909) with Rodolfo Majocchi.

Key words: Vittorio Poggi, Pinacoteca di Savona, Alfredo d'Andrade, Venceslao Bigoni, Vincenzo Foppa, Costance Joscelyn Ffoulkes.

Riccardo Musso

Vittorio Poggi e la storiografia savonese dei suoi tempi, pp. 213-248

Vittorio Poggi ebbe un ruolo assai importante nella storiografia di Savona, anche se il suo interesse per la storia locale fu piuttosto tardo, quando era ormai da tempo conosciuto nel mondo scientifico per i suoi lavori di etruscologia di antichistica. Nel 1885 fu uno dei promotori della Società storica savonese e dal 1890 fu suo vice-presidente. Pubblicò numerose monografie dedicate alla storia savonese, in particolare la *Cronotassi*, una cronologia ragionata dei magistrati che governarono Savona dalle origini del comune fino alla perdita della sua autonomia politica nel 1528.

Parole significative: Vittorio Poggi, Savona, Cronotassi, Società storica savonese.


Vittorio Poggi and contemporary Historiography about Savona, pp. 213-248

Vittorio Poggi had a very important part in the historiography of Savona, though his interest for the local history was rather late, when he was by then well known for his studies of Etruscology and Antiquity. In 1885 he was among the promoters of the Savonese historical society and from 1890 he was its vice-president. He published many monographs dedicated to the history of Savona, especially the *Cronotassi*, an annotated chronology of the officers who ruled the town from the beginning of the Commune to the loss of its political autonomy in 1528.

Key words: Vittorio Poggi, Savona, Cronotassi, Società storica savonese.

INDICE

<i>Dede Restagno</i> , La vita. (Torino, 20 dicembre 1833 - Savona, 31 dicembre 1914)	pag. 7
<i>Bianca Montale</i> , La voce dell'opinione liberal democratica ligure alla vigilia del 1859. <i>Il San Giorgio</i>	» 25
<i>Luciano Agostiniani</i> , Vittorio Poggi etruscologo	» 37
<i>Giovanni Mennella</i> , Tre lettere di Teodoro Mommsen a Vittorio Poggi	» 49
<i>Gabriella Capecchi</i> , Progettare un museo della nuova Italia: Vittorio Poggi a Firenze	» 61
<i>Paolo Vitellozzi</i> , Vittorio Poggi, la collezione di gemme	» 75
<i>Stefano Gardini</i> , Vittorio Poggi e le 'storie patrie': relazioni e circuiti culturali tra Genova, Torino, Savona	» 105
<i>Andrea Lercari</i> , Tradizioni di famiglia e <i>vita more nobilium</i> nella cultura di Vittorio Poggi. La Commissione Araldica Ligure	» 121
<i>Massimiliano Caldera</i> , Fra tutela territoriale e museo: alcuni aspetti dell'attività di Vittorio Poggi per il patrimonio artistico savonese	» 173
<i>Riccardo Musso</i> , Vittorio Poggi e la storiografia savonese dei suoi tempi	» 213
<i>Bibliografia di Vittorio Poggi</i> , a cura di Dede Restagno e Josepha Costa Restagno	» 249
Sommari e parole significative - Abstracts and key words	» 263

 **Associazione all'USPI**
Unione Stampa Periodica Italiana

Direttore responsabile: *Marta Calleri*
Editing: *Fausto Amalberti*

ISBN - 978-88-97099-15-4

ISSN - 2037-7134

Autorizzazione del Tribunale di Genova N. 610 in data 19 Luglio 1963
Finito di stampare nel giugno 2015 - C.T.P. service s.a.s - Vado Ligure (SV)

