

Fondazione
1563

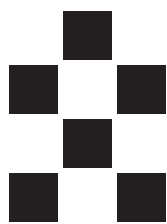
COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

LUDOVIC JOUVET

Ritrarre la storia nazionale

**Medaglie e ritratti in Europa
al servizio della storia (1680-1750)**





Fondazione
1563

COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

V - IL RITRATTO

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Sede legale: Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino

Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino

Tel. 011 4401401 – Fax 011 4401450 – info@fondazione1563.it

Codice fiscale: 97520600012

Consiglio di Amministrazione 2018-2020: Piero Gastaldo (Presidente), Walter Barberis (Vicepresidente)

Consiglieri: Allegra Alacevich, Laura Barile, Blythe Alice Raviola

Direttore scientifico del Programma Barocco: Michela di Macco

Direttore: Anna Cantaluppi

Vicedirettore: Elisabetta Ballaira

Consiglio di Amministrazione 2015-2017: Rosaria Cigliano (Presidente), Michela di Macco (Vicepresidente)

Consiglieri: Allegra Alacevich, Walter Barberis, Stefano Pannier Suffait

Direttore: Anna Cantaluppi

Responsabile culturale: Elisabetta Ballaira

Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Borse di Alti Studi 2017

Tema del Bando 2017: *Il Ritratto (1680-1750)*

Assegnatari: Chiara Carpentieri, Pasquale Focarile, Ludovic Jouvett, Fleur Marcais, Pietro Riga, Augusto Russo

Tutor dei progetti di ricerca: Cristiano Giometti, Cinzia M. Sicca, Lucia Simonato, Alain Schnapp, Beatrice Alfonzetti, Francesco Caglioti

Cura editoriale 

È vietata la riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.

L'Editore si scusa per eventuali omissioni o imprecisioni nella citazione delle fonti ed è a disposizione degli aventi diritto.

ISBN 9788899808396

5.3 Ludovic Jouvett, *Ritrarre la storia nazionale. Medaglie e ritratti in Europa al servizio della storia (1680-1750)*

© 2025 - Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Bando 2017 – V EDIZIONE

La quinta edizione delle pubblicazioni degli Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco ha avuto come tema *Il Ritratto (1680-1750)* e, attraverso la selezione delle candidature, ha trovato risposte originali nei progetti di ricerca scelti, sollecitati a confrontarsi su formule d'obbligo, fortuna di modelli, affermazione di nuovi orientamenti nella narrazione identitaria e nella cultura di rappresentazione di figure, di luoghi, di contesti.

La collana digitale si arricchisce di ulteriori sei monografie e raccoglie integralmente gli esiti delle ricerche svolte nell'ambito del Bando 2017.

Le borse di Alti Studi della Fondazione 1563, assegnate attraverso un concorso annuale, giunto alla settima edizione, rappresentano un'opportunità di prestigio per la prosecuzione *post lauream* delle attività di studio e ricerca per i giovani studiosi italiani e stranieri e rispondono ad un'esigenza molto sentita nel percorso formativo di ambito accademico.

Attraverso una rigorosa procedura di selezione dei candidati, l'affiancamento di tutor specializzati e la messa a disposizione di strumenti e di risorse per lo svolgimento delle ricerche anche nella forma di viaggi di studio, la Fondazione si è accreditata nel tempo ottenendo l'attenzione di università, accademie, scuole di dottorato e di specializzazione, istituti culturali italiani e stranieri, che indirizzano i loro migliori allievi alla partecipazione.

Dando continuità al progetto delle borse rivolte alla ricerca di alto profilo, la Fondazione intende consolidare la propria fondamentale missione di promozione e di sostegno della ricerca in campo umanistico, rivolta particolarmente ai giovani.

Con l'erogazione di borse, la promozione di seminari di studio e ricerca, l'organizzazione di convegni e l'edizione di pubblicazioni che raccolgono i risultati di tutti questi tasselli dell'ampio Programma di Alti Studi sul Barocco, quella che vediamo radunata intorno alla Fondazione 1563 è una comunità scientifica internazionale e intergenerazionale che coniuga il valore delle conoscenze specialistiche alla fruttuosità del confronto interdisciplinare. Tutto questo è stato possibile grazie agli apporti specialistici e alla partecipazione attiva e propositiva del mondo scientifico accademico nazionale ed europeo, di tutti gli studiosi via via coinvolti e alla lungimiranza del direttore scientifico del progetto, Michela di Macco che supporta sapientemente il percorso.

Le sei ricerche oggetto di questa edizione si occupano del *Ritratto*, inteso come genere, prodotto, allegoria, testimonianza, memoria e lo affrontano secondo direzioni diverse, applicandolo a differenti ambiti disciplinari legati alla cultura storica, politica, letteraria, storico artistica e storico architettonica, anche nelle declinazioni della storia del collezionismo, della letteratura artistica e della trattatistica. L'arco cronologico è il momento di significativo rilievo culturale tra la fine del Seicento e la prima metà del Settecento.

Attraverso i volumi pubblicati in forma digitale, si arriva con questa edizione a 24 numeri tutti reperibili sul sito, la Fondazione 1563 persegue lo scopo di mettere rapidamente a disposizione della comunità scientifica i risultati di percorsi di ricerca originali e di alto livello, e di premiare queste ricerche con un titolo che possa arricchire il curriculum scientifico dei giovani ricercatori con l'auspicio di vederli proseguire nel loro percorso professionale.

Il Presidente
Piero Gastaldo

Torino, dicembre 2018

LUDOVIC JOUVET

Ritrarre la storia nazionale

Medaglie e ritratti in Europa
al servizio della storia (1680-1750)

Prefazione

LUCIA SIMONATO



LUDOVIC JOUVET ha conseguito nel 2021 il dottorato in storia dell'arte con una tesi sull'arte della medaglia durante il regno di Luigi XIV e la figura di François Chéron (1639-1698). Le sue ricerche riguardano la cultura della medaglia, lo studio del collezionismo e, da un punto di vista più ampio, la scrittura della Storia in chiave europea. Tra il 2013 e il 2017 è stato ricercatore presso l'Institut National d'Histoire de l'Art (Parigi) e in seguito ATER in storia dell'arte moderna all'Università Aix-Marseille (2016-2018). Juvet è stato inoltre ricercatore associato al Cabinet des Médailles della Bibliothèque de France (Parigi, 2012-2015), borsista dell'Ecole française de Rome (Roma, 2015 & 2016), del Paul Mellon Center for British Art (Londra, 2019) e del Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Monaco di Baviera, 2020).

SOMMARIO

IX	Prefazione di Lucia Simonato
1	Ritrarre la storia nazionale. Medaglie e ritratti in Europa al servizio della storia (1680-1750)
3	I. La monarchia, la cultura antiquaria e la medaglia moderna in Francia
4	I.1. I cultori dell'Antico e la medaglia moderna nel Rinascimento: alcuni cenni di introduzione
16	I.2. Serie di medaglie e serie di ritratti come strategia politica tra Cinque e Seicento
18	I.3. Claude du Molinet e il <i>cabinet de curiosités</i> di Sainte-Geneviève
21	I.4. Il Cabinet des Médailles di Versailles: una galleria metallica di ritratti come “Tempio della Storia”
26	I.5. Una parentesi: le medaglie con ritratti di artisti a Versailles
31	II. La storia metallica come “ritratto” dello Stato
31	II.1. Le prime storie metalliche europee
35	II.2. La storia metallica come specchio della nazione
39	II.3. Il successo delle storie metalliche in Europa
40	II.4. Esporre il ritratto e la storia nazionale: il Cabinet des poinçons del Louvre
48	II.5. Luigi XV: il fallimento della storia metallica della dinastia francese?
51	III. 1748, Malta. Un episodio significativo di fortuna del ritratto e della storia metallica nel Settecento europeo
52	III.1. Le diverse forme del ritratto: dipinti, medaglie, sculture, cerimonie effimere e tombe
57	III.2. Uomo di Chiesa e capo militare: l'iconografia del gran maestro
60	III.3. Le funzioni del ritratto: dall'immagine del gran maestro a quella del principe
63	III.4. La storia metallica di Manuel Pinto
75	Fonti e bibliografia
131	Tavole

Prefazione

Con il presente saggio Ludovic Jouvét si innesta in una tradizione di studi dedicati all'antiquaria e al collezionismo di curiosità, di oggetti d'erudizione e *numismata* in età moderna, che affonda le proprie radici nel celebre saggio di Arnaldo Momigliano, *Ancient History and the Antiquarian* (1950) e nelle più recenti riflessioni di Francis Haskell in *History and its Images: Art and the Interpretation of the Past* (1993), e che è fiorita negli ultimi decenni, soprattutto in Francia (ad opera di autori come Krzysztof Pomian e Antoine Schnapper), contraddistinguendosi per rigore scientifico e sicuro approccio metodologico. Anche come un tributo a questa tradizione deve essere intesa la prima parte del saggio, dove viene illustrato, sulla base della ricca bibliografia disponibile (da John Cunnally e Richard Cooper a Jean Guillemain), il complesso rapporto, dal primo Cinquecento al medio Seicento, tra monarchia francese, medagliistica ed erudizione. Si tratta di un'introduzione necessaria per aprire alla cronologia successiva, 1680-1750: il nucleo principale del volume, dove viene messo a fuoco con lucidità il rapporto tra i codici costitutivi del genere del ritratto di stato, l'aspirazione seriale delle medaglie e le strategie culturali adottate nella veicolazione di messaggi politici non solo per la promozione di un unico individuo (il singolo sovrano), ma soprattutto per la costruzione di una nuova immagine identitaria di nazione, sovraperonale e dilatata nel tempo.

Cruciale è dunque l'attenzione rivolta, nel saggio, al genere editoriale delle cosiddette 'storie metalliche', rappresentazioni cartacee di serialità medagliistiche, declinate nel corso del tardo Barocco, soprattutto in Francia (ma non solo), secondo le più diverse possibilità: raccolte di ritratti studiati a partire da oggetti concreti, nati nell'arco di più tempo e mai pensati come un insieme omogeneo; illustrazioni frammiste di fantasia e realtà, dove si confrontano metalli davvero esistiti e storici a figure inventate riferite alle epoche più antiche (*La France métallique*, di Jacques de Bie, 1636); manifesti costruiti a tavolino, programmati in ogni dettaglio da una coraltà di esperti, a partire dalla coniazione della prima medaglia 'restituita' alla stampa dell'ultimo rame, come le sontuosissime operazioni editoriali nate per celebrare il Re Sole (*Médailles sur les principaux évènements*, 1702, 1723); e infine storie solo di carta, eternanti creazioni in oro e in bronzo mai esistite. Al centro di questo intreccio di pubblicazioni si colloca la medaglia barocca: un oggetto duttile, diffusamente europeo e apprezzatissimo da collezionisti e antiquari perché in grado di promettere l'iscrizione perpetua dell'effigiato nella Storia 'visualizzata', l'unica davvero a contare tra fine Sei e primo Settecento. In questa selva di pubblicazioni Jouvét si è mosso con grande cautela conducendo, a partire dai preziosi contributi di Peter Burke, Élisabeth Décultot, Thierry Sarmant, Yvan Loskoutoff e Robert Wellington, un'indagine raffinata, attenta finanche a menzionare i tanti progetti abortiti, i disegni mai tradotti in stampa, oltre che a citare la miriade di personaggi che collaborarono alle diverse edizioni, individuando i meccanismi particolari di dialogo e addirittura di emulazione (per coordinate geografiche e cronologiche) che si instaurarono tra molti di questi testi.

A tenere insieme nel volume questa ricchezza di riferimenti non è d'altra parte solo uno sforzo erudito o un'attenzione meramente biografica per committenti e artisti, ma anche un'intelligente valutazione dei contesti, che insiste, piuttosto che sui luoghi in cui queste 'storie metalliche' vennero materialmente prodotte, soprattutto su quelli che resero possibile la loro prima concezione, plasmando un diverso modo di considerare gli oggetti. Contesti come il Cabinet de curiosités della Bibliothèque Sainte-Geneviève a Parigi e il Cabinet des Médailles di Versailles, dove le medaglie venivano poste in rapporto le une alle altre secondo aggiornate coordinate culturali e politiche, in una proficua interazione con i ritratti dei sovrani francesi esposti e con le loro collezioni d'arte. Oppure contesti come il meno noto Cabinet des poinçons del Louvre, che è descritto da Jouvett nella sua genesi, nella sua organizzazione e nella sua fortuna. Si tratta di un luogo importante, non privo di paralleli europei (come la bottega degli Hamerani a Roma), dove al tema della conservazione dei conî si affiancò però, in modo inedito, quello della loro esibizione, come oggetti d'arte, all'interno di teche vetrate che lasciavano ammirare ai visitatori le loro lucide superfici, ovvero gli strumenti stessi della Storia.

Conclude il libro un importante capitolo dedicato a Malta, inteso come un'occasione per mettere alla prova i meccanismi della triangolazione 'ritratto/medaglia/storia metallica' già enucleati e valutati in relazione alla Francia e agli eruditi francesi nelle parti iniziali e centrali del saggio. L'aspirazione monarchica del gran maestro, cresciuta nel corso del Seicento, trova conferma non solo nella vigorosa promozione durante il secolo della sua effigie in apparati effimeri, arredi urbani e memorie funebri, ma anche nell'adozione di tipologie di ritratto di stato nuove, modellate su quella altamente iconica di *Luigi XIV* realizzata da Hyacinthe Rigaud (oggi al Louvre), e diffuse in copie pittoriche e incisioni. Fu in questo contesto che il gran maestro Manuel Pinto de Fonseca decise di celebrarsi facendo stampare a Napoli nel 1748 un volumetto illustrato, esemplato sulle pubblicazioni di inizio Settecento in onore del Re Sole e dedicato alle *Medaglie rappresentanti i più gloriosi avvenimenti* del proprio magistero: un sogno destinato a restare di carta, visto che le 'medaglie' illustrate non erano mai state coniate, né Pinto trovò mai conferma fuori da Malta delle proprie ambizioni politiche.

LUCIA SIMONATO

Ritrarre la storia nazionale
Medaglie e ritratti in Europa al servizio della storia (1680-1750)

A Pietro, pour son sourire & à Hector, pour sa joie de vivre.

Ringraziamenti

I debiti di riconoscenza che ho contratto nell'anno di studio e di scrittura di questo lavoro sono molteplici e non tutti sintetizzabili in poche righe. A due persone in particolare, tuttavia, va il mio grazie più grande per i preziosi consigli e anche gli indispensabili incitamenti che hanno accompagnato la mia ricerca passo dopo passo: a Lucia Simonato, per la cura e l'attenzione costante (e la grande pazienza), e a Olivier Bonfait per la sua *bienveillance*.

Alla Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura sono grato per avermi concesso la possibilità di dedicarmi con agio alla ricerca confluita in questo volume. Ringrazio in particolare Michela di Macco ed Elisabetta Ballaira per il loro sostegno paziente, che non è mai venuto meno, nei confronti della ricerca di tanti giovani studiosi. Per aver facilitato questo lavoro rispondendo a tutte le mie domande con grande diligenza sono riconoscente a Mariastella Circosta.

Nel corso delle ricerche svolte presso archivi e biblioteche in Italia e all'estero, molti mi hanno agevolato nella consultazione: in particolare, ringrazio Philip Attwood per avermi accolto al British Museum; Isabelle Le Masne de Chermont per avermi dato l'autorizzazione a consultare alcuni preziosi manoscritti della Bibliothèque nationale de France; Elisa Panero per la sua disponibilità nel farmi scoprire la raccolta del Medagliere reale di Torino; Marco Podini, che mi ha guidato nella conoscenza del Medagliere di Parma; Simonetta Castronovo per avermi generosamente aperto le porte di Palazzo Madama a Torino. A Parigi l'accoglienza di Béatrice Coullaré alla Monnaie de Paris è stata molto preziosa. Nella Bibliothèque nationale de France, negli Archives nationales e nell'Institut national d'histoire de l'art ho potuto apprezzare la generosa gentilezza di tutti davanti alle mie numerose richieste. Infine, vorrei ringraziare Inès Villela-Petit, all'origine del mio interesse per il Cabinet des Médailles e le sue meravigliose collezioni.

Questo libro, per me una vera avventura, è stato reso possibile grazie ad Alice Ottazzi e alla sua impagabile generosità.

La monarchia, la cultura antiquaria e la medaglia moderna in Francia

Settembre 1720, Pont Notre-Dame, bottega numero 35. Il giovane Edme François Gersaint (1694-1750) fa installare un dipinto all'ingresso del suo nuovo negozio di quadri, riscuotendo «l'ammirazione di tutta Parigi», come si sarebbe affrettata a ricordare la rivista *Mercur de France*. L'autore dell'insegna (oggi nota con il titolo di *Enseigne de Gersaint*, appunto) altri non era che Antoine Watteau (1684-1721), il quale, senza saperlo, stava firmando il suo ultimo capolavoro. L'opera illustra un immaginario negozio di dipinti nei primi anni del XVIII secolo, affollato di compratori intenti ad osservare la merce (Fig. 1). È il simbolo di un'epoca: la reggenza di Filippo II d'Orleans (durante la minorità di Luigi XV), che tentò di stabilire per la Francia un nuovo corso politico, economico e culturale, dopo la fine del lungo regno di Luigi XIV. Sulla sinistra della scena, sotto lo sguardo di un *crocheteur* appoggiato al muro, si nota, ancora seminascondito all'interno di una cassa, un dipinto: un ritratto del “vecchio” Re Sole, vestito con gli abiti della sua incoronazione. Il *Grand Siècle* è ormai volto al termine.

La disposizione originale del quadro di Watteau, sopra la porta d'ingresso della bottega di Gersaint, doveva rendere particolarmente difficile la precisa identificazione dei dipinti, comunque appena abbozzati, appesi sul fondo dell'interno immaginario. Posto in primissimo piano, solo il ritratto di Luigi XIV, copia di un dipinto di Hyacinthe Rigaud (1701), poteva essere ben visibile ai passanti. La rappresentazione stessa del ritratto del sovrano nell'opera di Watteau si connota poi diversamente rispetto agli altri quadri raffigurati: mentre tutti i dipinti presenti nella bottega esibiscono ricche cornici dorate, quello del sovrano ha una semplice cornice liscia, forse argentata. Inoltre, il ritratto di Luigi XIV costituiva anche un ricordo dell'insegna del negozio *Au Grand Monarque*, che Gersaint aveva acquistato da Antoine Dieu. Maestro di Watteau, quest'ultimo, pittore e mercante, aveva utilizzato con orgoglio l'effigie del sovrano anche come immagine centrale dei propri biglietti di presentazione.

Il ritratto di Luigi XIV nell'*Enseigne de Gersaint* non rappresenta soltanto il simbolo di un vecchio regno ormai tramontato, ma è anche prova dell'importanza che l'effigie del Re Sole continuò ad avere ancora dopo la sua morte. Per tutto il XVIII secolo, il ritratto eseguito da Rigaud restò un'immagine di cui si cercavano copie alla Surintendance des Bâtiments. Quando poi il “vecchio sovrano” non entrava nelle case dei privati cittadini attraverso la pittura, le stampe o le piccole sculture, lo faceva grazie alle medaglie, realizzate nel corso del suo regno in molti esemplari, ancora oggi conservati.

L'immagine del re come incarnazione dello Stato era già stata scelta in un altro dipinto di Watteau, dove tutti i membri della corte appaiono festanti nel giorno del battesimo del duca d'Angiò (Fig. 2). Nel quadro però gli invitati scompaiono davanti alla figura del sovrano, imponente, padrone di sé, emblema della continuità della sua dinastia e quindi, *summa* di potere reale e Stato: quanto di più distante

dall'effigie realizzata per l'*Enseigne*. D'altra parte, in quest'opera l'apertura della cassa di legno e l'estrazione della tela con i tratti di Luigi XIV sembrano addirittura evocare un celebre arazzo seicentesco: *Le Roy visitant les Manufactures des Gobelins*, nel quale il sovrano è circondato da una folla di artisti intenti a spostare dipinti, tessuti, disegni, mobili, ovvero tutte opere d'arte progettate per la sua gloria. In questa scena, che echeggia la vita reale dentro a un palazzo dell'epoca, l'incessante movimento degli oggetti crea una precisa tensione, restituendo l'impressione di un contesto concitato e instabile, nonché della "fragilità" dei manufatti artistici rappresentati, in netta contrapposizione con la stabilità e la fermezza dello Stato, incarnata dal sovrano, il perno attorno a cui tutto si muove. Meglio allora si comprende lo straniamento che provoca il ritratto di Luigi XIV nell'*Enseigne de Gersaint*, sia per la sua posizione marginale nel dipinto, sia per la scelta di capovolgerlo su un lato, facendogli perdere l'aura di "ritratto di Stato", nel disinteresse generale di tutti i protagonisti della scena.

Si consideri infine che nel settembre 1720, quando Watteau stava dipingendo il quadro, in Francia, l'instabilità politica dello Stato aveva raggiunto livelli critici soprattutto a causa di una pesante bancarotta sopravvenuta già in luglio. Ciò che Watteau sembra mettere in scena, dunque, è uno spettacolo nel quale l'ormai corrotta e lasciva *élite* parigina, occupata solo in frivole attività, sta portando alla rovina la gloriosa eredità di Luigi XIV. In altri termini, il pittore potrebbe aver voluto dipingere una sorta di atto di accusa contro i suoi connazionali, utilizzando il ritratto del re come perno di un dibattito politico costruito per immagini¹.

I.1 I cultori dell'Antico e la medaglia moderna nel Rinascimento: alcuni cenni di introduzione

Nel 1722 Bernard Picart (1673-1733) incise l'antiporta per l'opera di Jean Le Clerc (1657-1736) *Histoire des provinces unies des Pays-Bas avec les principales médailles et leur explication*² e ne tradusse fedelmente il titolo in immagini, illustrando come i fatti memorabili di una nazione venissero effigiati in medaglia per essere ricordati *ad aeternum* (Fig. 3). In questa stampa, in primo piano sulla destra, ai piedi del trono su cui siede la Repubblica, si scorge una donna seminuda, in parte coperta da un pannello all'antica: è una rappresentazione allegorica della Fabrique des médailles, nell'atto di mostrare alcuni esemplari appena conati all'Écriture de l'Histoire, anch'essa in forme femminili, con grandi ali piumate e una corona d'alloro a cingerle il capo. Diversi puttini alati collaborano alla creazione di questi oggetti metallici:

¹ Per una diversa lettura della presenza del ritratto di Luigi XIV, deposto in una cassa, si rimanda a ROSSI PINELLI 2000, p. 108; FAROULT 2020, pp. 182-183. Sul tema del ritratto di stato si veda almeno JENKINS 1947.

² LE CLERC 1723-1728.

due sono impegnati a manovrare un pesante torchio; altri due osservano con attenzione un esemplare. Attraverso la personificazione della Fabrique, Picart sembra voler ricordare che è la Storia la materia prima dalla quale le medaglie attingono i propri soggetti. I piedi della donna poggiano, infatti, su diversi preziosi volumi riguardanti le vicende del Paese. Uno dei testi, l'*Histoire de la maison de Nassau*, è raffigurato aperto a mostrare l'effigie di Guglielmo III d'Orange, conte di Nassau, *stadhouder* delle Province Unite, re d'Inghilterra e, soprattutto, grande nemico di Luigi XIV³. Nel ritratto, fiero e in armi, egli è rappresentato come l'incarnazione della Repubblica, personificazione di *Gloire* e *Victoire*, come spesso viene ricordato dalle iscrizioni sulle medaglie a lui dedicate. L'antiporta di Picart corrisponde perfettamente alla concezione seicentesca della storia, il cui scopo era preservare dall'oblio la fama dei grandi uomini attraverso due diverse forme di rappresentazione: la ritrattistica e la narrazione delle gesta⁴.

L'opera di Jean Le Clerc, che unisce la narrazione di vicende passate all'illustrazione di oggetti "originali", si colloca nell'alveo del lavoro di François Eudes de Mézeray (1610-1683) che, come ha dimostrato Francis Haskell, fu tra i primi a ricercare medaglie di indiscussa autenticità per usarle come attestazioni storiche, in quanto coeve ai ritratti dei sovrani francesi⁵. Considerare la medaglia come "prova della storia" coincide con una modalità di sapere che affonda le proprie radici nello studio dell'Antico già condotto dagli umanisti e dai letterati del Rinascimento⁶: la moneta romana, emessa direttamente dal potere sovrano e sopravvissuta alla corrosione del tempo, aveva il merito ai loro occhi di trasmettere ai postumi il ritratto veritiero degli imperatori; chi la studiava, ordinando i volti e ricostruendo le azioni di antichi personaggi illustri, diventava di fatto l'intermediario tra il presente e il passato. Come era avvenuto per le monete antiche, anche per la costruzione dell'immagine del sovrano moderno il ruolo di letterati, antiquari ed eruditi divenne sempre più importante e indispensabile in età moderna. All'interno della coppia tradizionale formata dal sovrano e dal suo ritrattista preferito – secondo l'esempio, per antonomasia, di Alessandro Magno e dell'incisore di gemme Pargotele – la figura del letterato/antiquario venne ad assumere un terzo posto tutt'altro che marginale, fino a diventare lo strumento essenziale per la costruzione dell'immagine stessa del re. Allo stesso modo, non minore importanza assunsero, in questa mediazione tra Antico e Moderno, l'avvio di raccolte antiquarie fin del quattordicesimo secolo⁷.

³ DE NEUVILLE 1692. In particolare, ivi, p. 146, per il ritratto.

⁴ HASKELL 1995, pp. 102-104.

⁵ MEZERAY 1643-1651. Su Mezeray si vedano ZONZA 2010 e VERRON 2011. Sul tema del "sapere visualizzato" nel Seicento si veda anche CALABI LIMENTANI 1991.

⁶ HASKELL 1995, pp. 27-43. Il riferimento fondamentale rimane MOMIGLIANO [1950] 1984; su questo si veda ora HERKLOTZ 2007.

⁷ Dell'ampia bibliografia sugli studi antiquari in età moderna si vedano almeno SETTIS 1985, SCHNAPP 1993 e CUNNALLY 1999.

Le più precoci testimonianze di collezioni di monete romane sul suolo francese risalgono alla fine del Trecento, momento in cui è documentata la magnifica raccolta del duca Jean de Berry (1340-1416), fratello del re di Francia Carlo V (1338-1380), che vantava *numismata* e cammei antichi, ma anche oggetti moderni dedicati a personaggi dell'antichità⁸. Tra questi, si ricordano i rilievi metallici raffiguranti Costantino ed Eraclio⁹, prova tanto dell'interesse all'epoca per la storia del Cristianesimo, quanto per la ritrattistica ispirata alle monete antiche. Da questa nuova attenzione, negli anni trenta del Quattrocento, ebbe poi vita in Italia settentrionale, con i lavori di Pisanello e Matteo de' Pasti, la straordinaria tradizione della medaglia rinascimentale¹⁰. Il collezionismo e lo studio delle monete antiche in età rinascimentale, in particolar modo in Francia, sono temi già sviscerati dalla bibliografia degli ultimi anni. Ciò nonostante, si è ugualmente deciso in queste prime pagine di ripercorrere brevemente aspetti, protagonisti e testi dell'antiquaria cinque e primo-seicentesca francese, ad introduzione degli affondi tardo-sei e settecenteschi, a cui sono dedicati i successivi paragrafi e capitoli di questo saggio¹¹.

L'interesse per l'antichità crebbe in Francia, come è noto, durante il regno di Francesco I (1494-1547, sul trono dal 1515), le cui passioni e i cui studi riguardarono sia le fonti letterarie, sia i monumenti: comprese le monete romane, soprattutto perché in grado di trasmettere le vere effigi degli uomini del passato¹². Francesco I si appassionò ai ritratti metallici già nella giovinezza, quando poté, negli anni durante i quali il cugino Luigi XII prese possesso del ducato di Milano rivendicando una discendenza viscontea (1499-1512), accostarsi con facilità ai nascenti modelli italiani, che decise in seguito di declinare in Francia per finalità politiche. Già prima dell'inizio del proprio regno, quando era ancora conte di Angoulême, Francesco aveva fatto produrre medaglie secondo l'esempio pisanelliano¹³, probabilmente su consiglio della madre Luisa di Savoia (1476-1531) e del suo precettore François Desmoulins de Rochefort (fine XV secolo-1526). Questo interesse aveva probabilmente una duplice valenza: da una parte rimarcava in qualche modo il suo impegno nella lotta militare e ideologica all'imperatore Carlo V, ma dall'altro era anche un segno dell'ideale continuità tra la monarchia francese e l'impero romano, da Giulio Cesare ad Augusto, fino a Carlo Magno¹⁴.

Quello di Francesco I come re umanista e restauratore delle *belles lettres*¹⁵ è in gran parte un mito costruito dai letterati a lui contemporanei, che spesso desiderarono lusingarlo al fine di ottenere la sua

⁸ L'inventario della sua collezione è stato pubblicato da GUIFFREY 1894-96.

⁹ SCHER 1994, pp. 32-37, nn. 1-2a e JONES 2015.

¹⁰ Si veda da ultimo su questo SIMONATO 2020, con bibliografia precedente.

¹¹ Si vedano ad esempio POMIAN 1987; CRAWFORD LIGOTA TRAPP 1990; SARMANT 2003; MISSERE FONTANA 2009; GUILLEMAIN 2017.

¹² COOPER 2013.

¹³ Per le medaglie di Francesco I si veda JONES 1982.

¹⁴ CHAUNU ESCAMILLA 2000.

¹⁵ Sulla figura di Francesco I: PETEY-GIRARD VÈNE 2015, pp. 208-219.

protezione e la pubblicazione delle proprie opere¹⁶. L'idea del re di Francia come diretto discendente dei Cesari fu spesso alla base di trattati dedicati a questo sovrano, redatti da eruditi al suo servizio, i quali insistettero molto sull'immagine di lui tanto come principe guerriero, quanto come valoroso uomo di cultura, vero erede degli imperatori antichi¹⁷. Utili a queste celebrazioni, le monete antiche vennero prese a modello quali autentici testimoni della storia romana, e con queste fu confrontata e su queste fu costruita l'effigie del sovrano moderno. Come si vedrà nel corso del presente paragrafo, alcuni manoscritti rinascimentali, ancora oggi conservati, attestano l'importanza della ritrattistica nelle monete antiche per la strategia di glorificazione "visiva" della monarchia francese, così come l'efficacia delle collezioni numismatiche per ricostruire una storia credibile, proprio perché basata sulla successione di effigi derivanti da oggetti realmente esistenti¹⁸. Contemporaneamente, la medaglia moderna, creata su modello antico, iniziò ad assolvere il compito di eternare l'immagine del sovrano regnante e di ricordarne le gesta, permettendo anche, dall'inizio del XVI secolo, di far conoscere ai posteri i volti di chi stava letteralmente "costruendo la storia" della Francia.

Un esempio eloquente è offerto da un manoscritto ancora oggi conservato a Parigi, redatto nel 1519 da François Desmoulins de Rochefort, illustrato da Godefroy le Batave (att. 1515-1526) e dedicato alla vita di Francesco I¹⁹. Presenta una serie di venti medaglioni raffiguranti i precetti del Salmo 26 a commento delle gesta del re, con l'intento sia di fornire un'interpretazione religiosa per gli eventi storici della vittoria francese di Marignano (1515), sia di rivolgere una preghiera al nuovo sovrano perché restasse fedele agli insegnamenti cristiani. Il manoscritto è stato a lungo considerato come un precoce esempio di libro di emblemi, ma credo sia più corretto leggerlo come una biografia illustrata del re di Francia²⁰. I disegni si ispirano chiaramente alle medaglie moderne: presentano immagini tutte circonscritte entro un bordo nero e sono corredate da un'iscrizione all'antica. François Desmoulins, precettore e consigliere di Francesco, e durante il suo regno anche *grand aumônier de France* (grande elemosiniere di Francia), era ben consapevole delle nuove strategie visive che erano in atto nella promozione dell'immagine della monarchia e scelse di usare il nuovo linguaggio della medaglia moderna per iscrivere il sovrano, come legittimo erede di Costantino, nella lunga vicenda storica del Cristianesimo.

Non si trattò dell'unico caso. Poco prima del 1520 Francesco I commissionò una raccolta miniata di *Vies des Douze Césars* al pittore Jean Bourdichon (1456-1521), attivo presso la sua corte²¹. Ogni bio-

¹⁶ LE FUR 2015, pp. 851-886.

¹⁷ LECOQ 1987.

¹⁸ CHIAI 2013.

¹⁹ Parigi, Bibliothèque nationale de France (a seguire BnF), Ms. Fr. 2088, in LECOQ 1987, pp. 315-323.

²⁰ HERMAN 2017.

²¹ Parigi, BnF, Ms. NAF 28800. Sul quale si vedano: D'URSO TODESCHINO 2007 e HERMAN 2017.

grafia è introdotta nel manoscritto, ora alla Bibliothèque nationale de France, da un ritratto del rispettivo imperatore realizzato a partire da una moneta antica, tanto più che è molto probabile che l'artista fosse stato assistito nell'opera da un erudito in grado di fornirgli i *numismata* a cui fare riferimento: forse Guillaume Budé (1468-1540), autore poco prima (1514) di un trattato in latino proprio sulle monete romane²². In questo manoscritto è il ritratto di Vespasiano l'esempio più eclatante di aderenza tra miniatura e modello antico, che può essere riconosciuto senza dubbi negli aurei emessi sotto questo imperatore²³. Nell'immagine moderna il busto di profilo del sovrano, drappeggiato con un mantello color porpora bordato di ermellino e con il capo cinto da una corona d'alloro dorata, si staglia su uno sfondo blu oltremare. Il colore porpora sfumato attorno alla cornice dorata crea, grazie a un effetto ottico legato alla complementarità dei colori, una sorta di tridimensionalità, che trasforma la pittura in oggetto vero e proprio. Tali "medaglie dipinte", accompagnate da un'iscrizione rossa sul bordo dorato con il nome dell'imperatore, formano una serie visivamente e storicamente coerente grazie all'utilizzo da parte del pittore dei colori simbolici della dignità imperiale romana. L'autore, infine, sottolinea nel testo come queste figure fossero "ritratte secondo il vero"²⁴. Si tratta di un'affermazione che testimonia bene come l'adesione ai modelli antichi fosse diventata un valore imprescindibile nella ritrattistica moderna per gli eruditi e gli uomini di potere nella Francia del Cinquecento, anche perché permetteva di avvicinarsi alle vere fattezze dei personaggi effigiati.

Altri testi coevi evidenziano l'importanza di questo parallelismo tra Antico e Moderno. Nel 1519 François Desmoulins riscrisse, adattandolo in forma dialogica, il *De Bello Gallico* di Giulio Cesare. Nel manoscritto miniato – ora diviso tra diverse istituzioni –, dedicato sempre a Francesco I, l'autore immaginava il sovrano francese e il condottiero antico (allora ritenuto il primo imperatore) impegnati in una conversazione. Anche Desmoulins trasse ispirazione per i suoi ritratti dalle monete antiche, tanto da arrivare addirittura a esprimere preoccupazione, grazie al confronto tra questi oggetti e le fonti letterarie, sulla veridicità storica e sull'identificazione di alcuni personaggi²⁵. Il manoscritto si apre con un confronto visivo tra i due protagonisti del dialogo attraverso le loro effigi che, in forma circolare, sono dipinte a monocromo su sfondo blu e presentano le loro iniziali²⁶. Mentre il ritratto di Giulio Cesare è di profilo e senza busto, perché rigorosamente mutuato dalle monete antiche che lo

²² Il volume fu tradotto in lingua francese nel 1515 con il titolo *Les Cinq livres de l'As et ses fractions*. Cfr. CRAWFORD LIGOTA TRAPP 1990 e SANCHI 2009.

²³ Parigi, BnF, Ms. NAF 28800, fol. 19v.

²⁴ «portraictes selon le nature». Parigi, BnF, Ms. NAF 28800, fol. 2r. La stessa naturalezza è notata da Guillaume du Choul (*Des bains et de la palestre*, copia di presentazione per Francesco I o Enrico II, BnF, Ms. Fr. 1314, fol. 1), erudito di Lione, nella galleria del Castello di Fontainebleau, dove «des personnages sont faictz par telle diligence et si bien retirez du naturel que a les bien veoir l'on penseroit que ce fut la nature même».

²⁵ «J'ay peur que ce ne soit celuy Cassius qui fut conjurateur en la mort de Caesar. Car il avoit nom Caius Cassinus et j'ay trouvé en la médaille Quintus Cassinus», *Commentaires galloques*, BnF, Ms. Fr. 13429, fol. VIII, citato da COOPER 2013, p. 36.

²⁶ Londra, British Library, Ms. Harley 6205, fol. 3r.

raffigurano, quello di Francesco I, frontale e vestito alla moda del tempo, deriva sì da un modello pittorico (un disegno di Jean Clouet), ma già assorbito dalla medaglistica moderna fusa in onore del sovrano²⁷. Pur sottolineando, dunque, una distanza temporale tra Cesare e il re francese, si poteva in questo modo rimarcare la legittima “successione” di Francesco I all’imperatore, quale «vray héritier de [sa] gloire et fortune»²⁸.

L’appropriazione da parte di Francesco I dell’ideale imperiale antico si concretizzò anche nel commissionare monete e medaglie che raffigurassero fedelmente il suo ritratto. Egli fece creare dal veronese Matteo dal Nassaro almeno due tipi ispirati direttamente alla numismatica classica²⁹. Uno è una *pièce de plaisir* in oro, forse nata come prova per il ritratto del re destinato a una nuova moneta: presenta il busto del sovrano di profilo che, vestito con armatura romana e *paludamentum*, poggia sopra una corona³⁰. La composizione sembra riprendere una medaglia di Cristoforo di Geremia per Alfonso V d’Aragona³¹: un dato che non sorprende se si considera che la circolazione delle medaglie del Regno di Napoli nell’*entourage* della corona francese è provata anche da un manoscritto primo cinquecentesco in cui compare il disegno di una medaglia per lo stesso Alfonso, realizzata da Pisanello (Fig. 4)³². L’artista di questa prova grafica ha corredato l’immagine anche con le iscrizioni presenti sull’oggetto metallico e con la riproduzione dello stemma del sovrano partenopeo. Accanto a questo esemplare pisanelliano dai chiari rimandi imperiali è riprodotto sullo stesso foglio, al verso, il secondo tipo numismatico di Nassaro: una medaglia vera e propria, realizzata per celebrare la vittoria di Marignano, che ci conferma una volta di più quanto fosse importante per Francesco I il rapporto con l’Antico e l’uso della medaglistica moderna nella promozione della propria immagine (Fig. 5)³³.

Il volto del sovrano figurava nelle monete d’argento del regno di Francia già dalla fine del XV secolo, ma con i tratti semplificati propri del linguaggio numismatico e per questo poco somiglianti al vero. La *pièce de plaisir* di Nassaro è una prova importante del desiderio di Francesco I di migliorare la qualità artistica delle proprie monete, innalzandole a uno statuto autoriale vicino alla medaglistica. Questo fatto è avvalorato anche dalla testimonianza di uno dei più importanti scultori italiani allora in contatto con la corte francese: Benvenuto Cellini. Il sovrano, infatti, aveva chiesto anche all’artista

²⁷ Hans Schwarz (attr.), da Jean Clouet, *Francesco I*, bronze, cast, 54 mm, XVI sec. Londra, British Museum, inv. G3, FrM.41; cfr. JONES 1982, n. 33, p. 56.

²⁸ Londra, British Library, Ms. Harley 6205, fol. 139r.

²⁹ Su Matteo del Nassaro si veda la voce a cura di S. Guarino nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 38, 1990.

³⁰ Realizzata in un unico esemplare conservato presso la BnF, Cabinet des Médailles, inv. ROY-1339. Cfr. LA TOUR 1893.

³¹ POLLARD-LUCIANO 2007, I, p. 260, n. 240 con bibliografia precedente.

³² Parigi, BnF, Ms. Fr. 24461. Sull’immagine di Alfonso V si vedano TOSCANO 2010 e BARRETO 2014.

³³ Parigi, BnF, Ms. Fr. 24461, fol. 138v e 139r. BnF, Cabinet des Médailles, inv. SR 82, *François I^{er} vainqueur de la bataille de Marignan*: si veda LECOQ 1987, p. 218. La medaglia fa parte della collezione reale almeno dall’epoca di Luigi XIV (BnF, Cabinet des Médailles, Ms. 272, nel capitolo intitolato *Médailles moulées*, p. 3).

fiorentino di contribuire a queste miglurie, inviandogli alcune prove grafiche su cui ragionare, come narra Cellini stesso:

Questo si fu che, andando io a Fontana Belio³⁴ a ragionare con il re, che m'aveva iscritto una lettera, per la quale lui voleva che io facessi le stampe delle monete di tutto il suo regno, e con essa lettera m'aveva mandato alcuni disegnetti per mostrarmi parte della voglia sua, ma ben mi dava licenza che io facessi tutto quel che a me piaceva: io avevo fatto nuovi disegni, sicondo il mio parere e sicondo la bellezza de l'arte (...) e con Sua Maestà disputai un gran pezo la faccenda delle monete; la quale noi non fummo molto d'accordo; perché essendo quivi il suo Consiglio, lo persuadevano che le monete si dovessin fare in quella maniera di Francia³⁵.

L'opposizione del Conseil du Roi e probabilmente quella degli stessi coniatori francesi fecero abortire l'iniziativa di Francesco I e la collaborazione con lo scultore fiorentino. Né possiamo escludere che anche la medaglia creata da Cellini per il re vada considerata in relazione a questo progetto di rinnovamento monetale³⁶, il cui fallimento fu però in realtà solo relativo. Alcune monete battute a Lione presentano il re con la corona radiata tipica degli imperatori romani e ben attestata nella numismatica antica (Fig. 15)³⁷. Nel Cinquecento Lione era uno dei grandi centri dell'erudizione antiquaria francese: anche se la mancanza di documenti rende difficile capire in che modo, è molto probabile che gli incisori della zecca approfittarono di questo *milieu* culturale per progettare nuove immagini numismatiche di Francesco I da sottoporre all'approvazione del Conseil du Roi.

Una figura di spicco di questo ambiente, anche per i suoi contatti con la corte, fu il già citato Guillaume du Choul (1496 ca.-1560). La collezione di monete romane e curiosità di ogni genere³⁸ che possedeva gli servì come fonte visiva per la scrittura di un'opera di grande impegno, intitolata *Des Antiquités romaines*: una serie di biografie di imperatori pensata per essere pubblicata in dodici volumi, dei quali, però, solo il primo venne realizzato in forma di manoscritto e decorato con raffinate miniature³⁹. Il progetto si interruppe alla morte di Francesco I, al quale l'intera opera avrebbe dovuto essere offerta in dono da Du Choul, come indica l'illustrazione con cui si apre il primo/unico volume: una medaglia, in cui è rappresentato l'erudito inginocchiato a destra e a sinistra il sovrano seduto su un trono, vestito con un'armatura all'antica e reggente uno scettro terminante con un giglio. Il modello del ritratto di

³⁴ Castello di Fontainebleau.

³⁵ CELLINI, ed. 1996, pp. 553-557.

³⁶ COLE 2002; sulle tecniche di coniazione utilizzate da Benvenuto Cellini si veda, inoltre, VILLANI 2014.

³⁷ Parigi, BnF, Cabinet des Médailles, inv. ROY-4466, in BASTIEN 1992. Sulla moneta reale francese si veda DUPLESSY 1999.

³⁸ HASKELL 1995, p. 16, e WELLINGTON 2015, pp. 23-25. Per uno studio più ampio si vedano MCGOWAN 2000, GUILLEMAIN 2002, COOPER 2003, pp. 260-286.

³⁹ Torino, Biblioteca Reale, Ms. varia 212. Il manoscritto fu composto tra il 1538 e il 1547. In merito si vedano GUILLEMAIN 2002, DICKMAN ORTH 2003, DAVIS 2004 e GUILLEMAIN 2008.

profilo è certamente da ricercare nelle medaglie attribuite a Nassaro, come conferma il confronto con un esemplare in argento di questo incisore ancora conservato a Parigi⁴⁰.

Du Choul creò con questa immagine in medaglia un'iconografia singolare e ibrida per il suo sovrano: decorando il *paludamentum* con i gigli, simbolo araldico del regno di Francia, ribadì il carattere "contemporaneo" dell'illustrazione, mentre l'armatura romana, con l'aggiunta della corona radiata, alludeva esplicitamente al tema della discendenza imperiale di Francesco. La scelta, inoltre, di evocare nella miniatura una cerimonia antica di donazione consentiva all'erudito non solo di esibire il proprio sapere davanti al sovrano, ma soprattutto di presentarsi come un intermediario necessario alla monarchia per conoscere la storia del mondo antico, le sue usanze e i suoi riti e poterli quindi attualizzare. A questo, d'altra parte, sembra fare riferimento anche l'iscrizione che corre attorno al bordo della scena: "RESTITVTORI BONARVM LITTERARVM", che può essere intesa tanto come un elogio rivolto al re, quanto anche a Du Choul stesso⁴¹, confermando questo episodio come un ottimo esempio della grande permeabilità nel primo Cinquecento in Francia tra sapere numismatico e medaglistica moderna, sempre più necessaria nella scrittura della storia del regno. Da una parte la rappresentazione di Francesco I come imperatore romano era funzionale a sollecitare il riconoscimento del suo potere, nonché a legittimare le sue pretese di monarchia universale. Dall'altra, questa assimilazione consentiva agli eruditi del suo seguito di scrivere un'ampia storia dei principi antichi e moderni, servendosi tanto delle monete romane, quanto dei ritratti metallici contemporanei, con il fine di raccontare e glorificare la storia nazionale.

Nel 1540, Jean du Tillet (1500 ca.-1570), giurista del Parlamento di Parigi, fu incaricato da Francesco I di redigere l'inventario del *Trésor des Chartes*, contenente gli archivi reali. Questo lavoro gli consentì di accedere ad antichi documenti sulla monarchia francese e di scrivere il *Recueil des rois de France*. Il manoscritto fu probabilmente iniziato per Francesco I poco prima del 1545, ma completato per essere offerto a Carlo IX (1550-1574) solo nel 1566⁴². Narra la storia dei re francesi da Meroveo (412-457) a Carlo IX. Ogni medaglione biografico è introdotto da un ritratto miniato, copiato e rielaborato a partire da monumenti allora esistenti: le tombe, principalmente collocate nell'abbazia di Saint-Denis, e i sigilli del *Trésor des Chartes*, ma anche miniature caroline e monete gotiche. Come Vasari nella Giuntina (1568), anche questo autore dimostrò l'attenzione che aveva rivolto nel recuperare solo effigi veritiere lasciando nel manoscritto alcuni spazi vuoti, ovvero evitando di creare immagini fittizie in assenza di fonti certe⁴³. Il risultato è una galleria di ritratti molto coerente dal punto di vista formale. Al centro di una cornice rettangolare

⁴⁰ Parigi, BnF, Cabinet des Médailles, SR 81. ATTWOOD 2003, p. 445, n. 1110.

⁴¹ Sul tema si veda BEYS 2014.

⁴² Una versione senza i ritratti dipinti fu offerta al re Enrico II nel 1553-1555 (Parigi, BnF, Ms. Fr. 2854). Sul manoscritto miniato di Tillet si vedano BROWN, BOUNIORT E ORTH 1997 e HERMANT 2015.

⁴³ PRINZ 1966; SIMONATO 2010.

dorata, contro un fondo nero quasi completamente coperto da pesanti tendaggi, è presentato il sovrano secondo due modalità: in piedi sopra un piedistallo, oppure seduto su un trono, in base alle fonti visive utilizzate da un miniatore anonimo, noto come il “Maître des Heures d’Henri II”. La serie è resa uniforme anche dalla policromia: tutti i ritratti sono decorati con colori altamente simbolici come il manto blu (simbolo mariano) e il rosso (tradizionalmente associato a san Michele)⁴⁴.

A partire dal manoscritto miniato originale vennero realizzate dell’opera alcune edizioni a stampa (Fig. 6). La prima fu prodotta a Parigi nel 1580 dopo la morte di Jean du Tillet, per volere di suo fratello, anche lui di nome Jean (ca. 1500-1570), all’epoca vescovo di Meaux⁴⁵. In questa pubblicazione i ritratti dei sovrani sono fedelmente copiati dalle miniature originali, ma con una cornice diversa, dotata di un bordo ovale nel quale un’iscrizione latina identifica il re effigiato, come nella legenda di una moneta o di una medaglia. Altre immagini vennero aggiunte nelle successive edizioni del libro, fino al 1618: ad esempio i sigilli dei sovrani, apposti nella parte inferiore dei ritratti quasi a provare l’autenticità dell’immagine al di sopra, in una sorta di tributo alla filologia storica di Du Tillet, che era stato di fatto il primo erudito francese a basare la realizzazione della sua serie di ritratti su fonti figurative autentiche.

Nella seconda metà del Cinquecento gli studi dei letterati dell’*entourage* reale registrarono una battuta d’arresto, anch’essi vittime delle guerre di religione che devastarono la Francia dal 1561 al 1598⁴⁶. Tuttavia, nello stesso periodo la creazione di medaglie e l’apprezzamento per i ritratti all’antica non si arrestarono. Ancor più di Francesco I, suo figlio Enrico II (1519-1559, sul trono dal 1547) prestò grande attenzione alle monete con la propria effigie. Dal regno di Enrico II, per proseguire poi fino a quello di Carlo IX (1550-1574), il ritratto numismatico all’antica, dapprima conosciuto solo a Lione, si diffuse nel resto della Francia e caratterizzò nella seconda metà del secolo le emissioni in corso circolanti in tutto il regno e anche oltre i suoi confini. Non minore importanza, inoltre, ebbe per gli eruditi anche il fiorento collezionismo antiquario. Ad esempio, il ricco gabinetto di curiosità di Francesco I a Fontainebleau era ben accessibile agli studiosi: Guillaume du Choul lo visitò negli anni quaranta del Cinquecento. La collezione reale era composta da «piccoli pezzi curiosi, come medaglie antiche, argenteria, vasi, figure, animali, vestiti e opere delle Indie e di paesi stranieri, e [da] un’infinità di piccole cose buone»⁴⁷, e rappresentò, per artisti ed eruditi un importante repertorio iconografico. Quanto fossero numerose, una ventina di anni dopo, le raccolte di monete antiche soprattutto nel Sud della Francia e, ovviamente, a Parigi, è provato dall’esperienza del famoso antiqua-

⁴⁴ PASTOUREAU 2000.

⁴⁵ DU PUYS 1580.

⁴⁶ COOPER 2013 e WELLINGTON 2015, p. 25.

⁴⁷ «petites pièces curieuses, comme médailles antiques, argenterie, vases, figures, animaux, vestemens et ouvrages des Indes et pays étrangers, et une infinité de petites gentillesses», DAN 1642, pp. 84-85. Sulla collezione dei Valois si veda CASTELLUCCIO 2002, pp. 17-28.

rio fiammingo Hubert Goltzius (1526-1583)⁴⁸. Il suo viaggio in Francia nel 1560 gli permise di redigere un elenco di tutti i più importanti collezionisti e di mostrare la grande varietà di *cabinets* che visitò: ben ventotto ad Amboise, luogo di residenza della corte, dove dimoravano i dignitari laici ed ecclesiastici più insigni della cerchia reale⁴⁹.

Goltzius ebbe facile accesso a tutte le raccolte numismatiche francesi, tanto più che il suo libro *Vivae omnium fere imperatorum imagines*, pubblicato nel 1557 in lingua latina ad Anversa, era già stato prontamente tradotto in francese due anni più tardi assicurandogli una maggiore diffusione⁵⁰. Per questo celebre volume l'antiquario fiammingo fece creare una serie di 155 ritratti di imperatori – romani e germanici –, tutti coerenti dal punto di vista formale. I ritratti moderni, ancora una volta, vennero modellati a partire da effigi antiche: visti di profilo, con iscrizioni in lettere maiuscole⁵¹, il tutto per confermare visivamente gli Asburgo come i veri successori degli imperatori romani⁵². La rappresentazione a colori dei ritratti, ottenuta con la tecnica della xilografia a chiaroscuro, è una delle più interessanti peculiarità dell'opera: ogni medaglia è finta in oro, restituendo la brillantezza del metallo grazie a sottili lueggature bianche⁵³. L'accento posto su questo aspetto materiale conferisce visivamente alle riproduzioni il carattere di oggetti autentici. Come Du Tillet, Goltzius confermava così ai propri lettori di non avere inventato *ex nihilo* i ritratti, ma di averli tratti da monete antiche e da medaglie asburgiche del Cinquecento. Negli stessi anni, l'antiquario Jacopo Strada realizzò un'opera editoriale in risposta al lavoro di Goltzius e per molti aspetti simile, pubblicata in ottavo a Zurigo nel 1557, e *in folio* nel 1559⁵⁴. Le incisioni di Strada a xilografia adottarono il medesimo schema formale del volume dell'autore fiammingo, rinunciando però al colore e senza raggiungere la medesima qualità di disegno e tecnica. D'altra parte, nella pubblicazione di Goltzius l'assonanza dei medaglioni effigiati con le monete antiche e le medaglie moderne non fu solo funzionale a suggerire la riproduzione di oggetti reali da parte dell'erudito. In realtà il suo modo di procedere fu ancora più sottile. Proponendo una sorta di storia metallica del potere sovrano, sotto forma di medaglioni uniformi, l'antiquario mirava a "legittimare" anche attraverso le immagini la *Translatio Imperii*, ovvero la legittima successione del Sacro Romano Impero all'antico impero romano.

Si trattò dell'esempio più illustre di un nuovo tipo di pubblicazione erudita che fiorì in Europa intorno alla metà del Cinquecento: un genere a stampa articolato per biografie e illustrato con medaglie-

⁴⁸ MISSERE FONTANA 2017.

⁴⁹ SARMANT 1994, pp. 7-8.

⁵⁰ Su Goltzius si vedano NAPOLETANO 2010, pp. 55-94, con bibliografia precedente, e HOLLSTEIN 2013.

⁵¹ Su questo tema ZACCARIOTTO 2018.

⁵² DAVIS 2004.

⁵³ GRAVURE EN CLAIR-OBSCUR 2018, p. 140, n. 47.

⁵⁴ STRADA 1557-1559.

ritratto. A questo genere apparteneva anche l'opera edita nel 1553 a Lione da Guillaume Rouillé (1518 ca.-1589), traduttore di Paolo Giovio ed editore di Guillaume du Choul: le *Promptuaire des médailles*, una collezione di ritratti in medaglia, che riscosse un grande successo⁵⁵ grazie a una struttura che stava diventando ormai canonica, con le effigi di principi e altri personaggi biblici e storici (la maggior parte di invenzione) accompagnate da relative informazioni biografiche. A Lione, inoltre, sempre nel 1553, Jacopo Strada presentò una sintesi del proprio lavoro sulla storia degli imperatori romani e tedeschi, dedicata a Johann Jakob Fugger, conte di Kirchberg e Weissenhorn (1516-1575)⁵⁶, nella quale rivolse più attenzione alle monete antiche che non alla contemporanea storia metallica degli imperatori tedeschi. La sollecitudine dimostrata dall'erudito nel pubblicare questo volume, grazie anche al supporto economico di Fugger, si spiega con il fatto che il conte stesso stava redigendo, nei medesimi anni, una storia degli Asburgo dalle loro origini, rimasta allo stato di manoscritto fino al 1668, quando fu pubblicata dall'erudito e poeta tedesco Sigmund von Birken (1626-1681)⁵⁷.

André Thevet (1516-1590), cosmografo del re, *garde du cabinet des curiositez* e per questo incaricato di curare la collezione reale di monete antiche, pubblicò nel 1584 *Les vrais pourtraits et vies des hommes illustres grecz, latins et payens. Recueilli de leurs tableaux, livres, médailles antiques et modernes*⁵⁸. Il titolo suggerisce un ricorso anche a monete e medaglie per la creazione di questo “tesoro e *cabinet* di memorie”, ma Thevet non utilizzò questi oggetti come “prova di autenticità”, preferendo piuttosto pubblicare ritratti veri e propri, pittoricamente intesi (figure di tre quarti, non di profilo come nelle effigi numismatiche; oppure in pose differenti), specificando nella dedicatoria: «altre volte ho visto raccolte e compendi, che hanno presentato figure e ritratti» in medaglie, ma con «un'aria così rozza, magra e deformata che potevano essere presi solo come vere anatomie»; e aggiungendo: «le medaglie non restituiscono i vestiti, l'aria e la proporzione»⁵⁹. Si trattava di un riferimento forse, da parte di Thevet, alla scarsa attendibilità dei ritratti del *Promptuaire* edito da Rouillé, ma anche certamente di una critica alla mancanza di precisione delle effigi in medaglia che, restituendo per lo più solo semplici tratti del volto, non erano in grado di soddisfare criteri di somiglianza più ampi, come facevano i dipinti. Ad ogni modo, Thevet ricorse a una strategia già adottata nei libri incentrati sulla riproduzione di medaglie (da Du Tillet a Goltzius e Strada, fino allo stesso Rouillé), ovvero quella dell'uniformità di formato e modulo, probabilmente anche come

⁵⁵ DUBU 1988; HASKELL 1995, p. 30; e, in ultimo, ANDREOLI 2006.

⁵⁶ STRADA 1553. Nello specifico, si veda HASKELL 1995, pp. 30-31.

⁵⁷ FUGGER 1668. Per la bibliografia più recente: KAGERER 2017, pp. 380-399.

⁵⁸ HASKELL 1995, pp. 76-77; SARMANT 1994, p. 10; LESTRINGANT 2009. Il lavoro di Thevet è in debito con l'opera di ORSINI 1570.

⁵⁹ «J'ay autresfois veu des recueils et promptuaires, qui nous donnoient des medalles figures et pourtraits, mais il y avoit si peu de goust que moy mesmes me deplaisoit de la trop temeraire audace d'aucuns auteurs, qui nous ont donné un air si crud, maigre et debiffé en leurs medalles, qu'on ne les pourroit prendre que pour vrayes anatomies»; «des médailles ne rendent pas les vetements, l'air et la proportion» e «trésor et cabinet de mémoire», THEVET 1584, *Dédicace au roi*.

una diretta conseguenza dell'ammirazione diffusa per le serie monetali nelle contemporanee collezioni antiquarie. Solo che, in questo testo, la forma scelta fu il rettangolo e non il cerchio. Un modo per, letteralmente, "appianare le diversità", come affermò lo stesso erudito⁶⁰.

Gli incisori Virgil Solis (1514-1562) di Norimberga e Jost Amman (1539-1591) di Zurigo pubblicarono nel 1576 le *Effigies regum Francorum omnium*: un libro illustrato con 62 ritratti dei sovrani di Francia in medaglia (Figg. 7-8)⁶¹. Seguendo uno schema ormai canonico, ogni medaglione-ritratto precede in quest'opera il testo biografico. La composizione delle incisioni è originale: attorno a ogni ritratto, corredato da uno spesso bordo lavorato a motivi geometrici (quasi un'*imago clipeata*), è raffigurata un'ampia cornice rettangolare che illustra, allegoricamente, le virtù del sovrano ed eventi del suo regno⁶². Le effigi risultano essere quasi tutte frutto di invenzione, tranne quelle dei re del Cinquecento, per i quali gli autori riprodussero, invece, tipi metallici davvero esistenti. Il libro di Solis e Amman ebbe una grande fortuna visiva e divenne un serbatoio iconografico importante per le pubblicazioni di autori francesi degli anni a seguire, come dimostra *La biographie et prosopographie des roys de France*, pubblicata a Parigi nel 1583 dal tipografo e libraio Léon Cavellat (1553-1610), nonostante la rivendicazione di "autenticità": «sono stati figurati e ritratti [...] nel modo più vivo e genuinamente naturale con cui siamo stati in grado di rappresentarli» (Fig. 9)⁶³. Le effigi nel volume furono quindi successivamente utilizzate nell'*Abbrege de l'histoire françoise, avec les effigies des roys, tirées des plus rares & excellentz cabinetz de la France*, edito nel 1585 da Nicolas Houël, un erudito vicino all'*entourage* regio⁶⁴, più volte impegnato nell'ideazione di progetti grafici in onore del sovrano insieme al pittore Antoine Caron, destinati alla regina madre Caterina de' Medici: come quello per una serie di arazzi sull'*Histoire de la reine Artémise* e una sull'*Histoire françoise de nostre temps*, con l'intento di illustrare i grandi eventi di ogni sovrano della dinastia Valois⁶⁵. L'utilizzo del volume di Solis e Amman per l'iconografia dei re francesi continuò d'altra parte almeno ancora fino all'inizio del Seicento, come dimostrano due serie di cammei eseguiti a partire da questo apparato illustrativo, che rappresentano i monarchi da Faramondo a Enrico IV nella prima serie e fino a Luigi XIII nella seconda⁶⁶.

⁶⁰ «J'ay rangé le tout à telle forme et naïve peinture, pour oster la diversité, que d'une mesmes taille autant polie que délectable», THEVET 1584, *Dédicace au roi*.

⁶¹ AMMAN SOLIS 1576. Cfr. HOLLSTEIN 2004 (per altri esemplari incisi da V. Solis cfr. il volume LXIV/2, cat. 324-349). Riedito a Colonia nel 1587 con il titolo *Iconographia regum Francorum*, cfr. Hollstein, vol. LXIX, cat. n. 80; si veda HARJES 2008.

⁶² Sull'*imago clipeata* nel Cinquecento si veda RAMBALDI 2014, pp. 271-284.

⁶³ CAVELLAT 1583, *Au lecteur*, s.p.: «y sont figurez & pourtraits [...] au plus vif & naïf naturel qu'il nous a esté possible les représenter».

⁶⁴ HOUËL 1585 (ristampato più volte fino all'inizio del Seicento).

⁶⁵ Parigi, BnF, *Estampes, Réserve*, inv. AD-105-FT 4. Si veda JONES 1993. Cfr. anche GUIFFREY 1898 e 1920 e ancora HUEBER 2019.

⁶⁶ Parigi, BnF, Cabinet des Médailles, *camées* n. 796-855 e n. 856-918, in BABELON 1897, pp. 341-342.

Nel corso del XVI secolo si assistette dunque, in Francia, a un importante sviluppo del tema del ritratto regio tanto su metallo, quanto su carta: si trattò in questo secondo caso di effigi alquanto standardizzate, ma utili per illustrare le storie genealogiche dei sovrani secondo il modello che avevano già indicato le gallerie ad affresco o su tavola di uomini illustri molto in voga in Italia fin dal primo Quattrocento: la legittimazione dinastica a partire da antenati celebri⁶⁷. Genere ben presente ancora nell'editoria francese tra Cinque e Seicento, questa scrittura storica, che trasformava la serialità in un nuovo strumento di legittimazione, vide coinvolti eruditi francesi quali Théodore de Bèze (1581), Nicolas Reusner (1587) e Jean-Jacques Boissard (1587)⁶⁸, i cui libri, peraltro, andarono lentamente distacandosi dallo stretto riferimento alle monete antiche o alle medaglie moderne: iscritte in forme ovali e rappresentate ormai a mezzo busto, frontali o di profilo, le effigi in queste opere tradiscono infatti la loro lontana origine numismatica solo per le legende di cui sono corredate.

I.2 Serie di medaglie e serie di ritratti come strategia politica tra Cinque e Seicento

Preposti alla cura del *cabinet* di curiosità del sovrano, ricco di cammei e monete antiche, e membri dell'*entourage* regio tra Cinque e Seicento, antiquari, letterati ed eruditi giocarono un ruolo fondamentale nell'ideazione delle medaglie, per quanto spesso difficile da determinare a causa della mancanza di documenti. Uno tra questi fu Pierre-Antoine Rascas de Bagarris (1562-1620), avvocato originario di Aix-en-Provence, presso il quale avrebbe approfondito i propri studi di numismatica il giovane Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580-1637)⁶⁹. Come *intendant des médailles et antiquités du roi*⁷⁰, Bagarris ebbe in carico la collezione di monete antiche di Enrico IV, con il compito di incrementarla dopo le perdite che questa aveva subito alla fine del Cinquecento⁷¹. Fedele allo spirito dei dotti antiquari che circondavano il sovrano, Bagarris progettò una sorta di "storia metallica", perseguendo un'idea che già circolava in Francia dai tempi di Francesco I e Cellini. Per la riforma delle monete reali che Enrico IV promosse intorno al 1600, Bagarris non si accontentò infatti solo di fornire esemplari antichi come fonte, ma assunse a modello anche le medaglie moderne⁷². In particolare, secondo il suo progetto, le monete avrebbero dovuto rappresentare diversi episodi della vita del sovrano e diventare, quindi, un mezzo per

⁶⁷ Sul fenomeno della galleria di ritratti di uomini illustri: MOMMSEN 1952, JOOST-GAUGIER 1982, MCGOWAN 1985, DONATO 1985, SCHNAPPER 1988, pp. 123-133, CIVIL 1990, ALECI 1998, MINONZIO 2007.

⁶⁸ Tra i possibili esempi: DE BÈZE 1581, BOISSARD 1587, REUSNER 1587.

⁶⁹ SARMANT 1994, pp. 10-17, DAVID 1993 e ancora SARMANT 2003.

⁷⁰ Parigi, Archives Nationales, Minutier central, ET/XXIV/120 (1612).

⁷¹ Nel 1602 Enrico IV ordinò la riunificazione di quanto restava della collezione di Valois con quella del regno di Navarra: cfr. *TRÉSORS PRINCIPERS* 2017.

⁷² Si vedano MARIN 1981, pp. 150-156 e pp. 164-165, JONES 1990 e TRÉBOSC 2016, pp. 41-52.

diffonderne le gesta, dando così alle emissioni un ruolo completamente nuovo di veicolo della storia e del prestigio monarchico. Bagarris scrisse su questo in un opuscolo edito nel 1611 e intitolato *La nécessité de l'usage des médailles dans les monnoyes*⁷³, nel quale sostenne la necessità di trasferire alle monete le qualità delle medaglie⁷⁴, con l'obiettivo di fare della storia metallica monetale il veicolo dell'immagine regia più immediato, nonché il modo migliore per diffonderla. Il suo progetto, però, venne interrotto dalla morte di Enrico IV.

A partire dal Seicento sempre più diffusa tra gli eruditi fu l'idea che la "storia metallica" fosse uno strumento adatto alla celebrazione del sovrano, così come la creazione di una vera e propria collezione regia di monete e medaglie. Nel 1634 l'incisore fiammingo Jacques de Bie pubblicò a Parigi *La France métallique*: un volume illustrato con una raccolta di medaglie ed effigi dei re di Francia⁷⁵. Due anni più tardi, il libro venne completato aggiungendo nella seconda edizione una *Explication ou description sommaire des médailles*⁷⁶, in cui l'autore confermava che alcuni ritratti erano stati completamente inventati per colmare le lacune, proseguendo una tradizione romana già documentata da Plinio⁷⁷. Questa distorsione della verità, fortemente criticata dall'amico e collega Peiresc, veniva tuttavia difesa da De Bie alla luce delle potenzialità dell'arte dell'incisione, in grado di riportate in vita il passato⁷⁸: un concetto espresso nel frontespizio della sua opera, forse non senza un'allusione anche all'incisione dei conî e non sola a quella del rame per la stampa. La pratica di "restituire" medaglie a posteriori, facendo acquisire al campo della numismatica un'abitudine fino ad allora riservata al ritratto pittorico, aprì la via alla costruzione di una storia metallica retrospettiva dei sovrani di Francia⁷⁹, e permise al libro di De Bie di andare a rinforzare le file di una produzione libraria sempre più diffusa, nella quale i *numismata* non erano più considerati un apparato illustrativo della storia, ma rappresentavano ormai la ragione stessa della singola pubblicazione. Inoltre, l'erudito "giocò" non solo con i diritti, ma anche con i rovesci (fittizi), presentati in una serie coerente per celebrare gli eventi più importanti avvenuti durante i singoli regni dei diversi sovrani e trasmettere, grazie all'iterarsi di una forma e di una legenda simile (con l'indicazione

⁷³ RASCAS DE BAGARRIS 1611. Il manoscritto di quest'opera, più ampio rispetto alla versione a stampa, si trovava ancora nel 1770 nella Bibliothèque du collège St-Louis di Parigi. Poco dopo fu disperso in una vendita pubblica. Su questo personaggio si veda DAVID 1853, pp. 219-222.

⁷⁴ RASCAS DE BAGARRIS 1611: «seules douées de toutes les Principales Qualitez, perfections et Prerogatives qui sont nécessaires au plus Parfait Monument de la Gloire et de la Memoire des Grands Princes, afin de les contenir, de les publier, et de les Eternizer».

⁷⁵ JONES 1990, pp. 56-61, e HERKLOTZ 1997, pp. 63-66.

⁷⁶ DE BIE 1635, stampato da Jean Camusat, libraio dell'Académie française nuovamente creata nel 1634. CANOVA-GREEN 2011.

⁷⁷ PLINIO ed. 1985, pp. 39-40: «rappresentiamo con l'immaginazione coloro i cui ritratti non abbiamo e diamo dei lineamenti a coloro la cui tradizione non ci ha trasmesso la somiglianza». Per la ricezione di Plinio in Francia si veda PRETALLI 2009.

⁷⁸ Come si legge in un verso del frontespizio del volume di DE BIE 1636: «l'art du graveur [qui] fait aujourd'hui revivre des portraits que les ans avaient ensevelis».

⁷⁹ TUTTLE 1987. Sulle medaglie di restituzione papali seicentesche cfr. SIMONATO 2008, pp. 115-157.

del soggetto nel giro e la data all'esergo), un'estetica di uniformità che traducesse visivamente la stabilità della forma di governo francese: quella monarchica, nella sua storia millenaria.

Quasi negli stessi anni della pubblicazione di De Bie si andava formando in Francia un'importante galleria di ritratti, al servizio della storia e in dialogo con la storia metallica dei sovrani: la *Galerie des hommes illustres*, commissionata nel 1630 dal cardinale Richelieu per il suo palazzo parigino⁸⁰. Dipinta da Simon Vouet e Philippe de Champaigne, la serie era composta da venticinque ritratti di uomini celebri per aver sostenuto il potere del re dalla fondazione della monarchia capetingia con l'abate Sugerio di Saint-Denis fino allo stesso cardinale Richelieu. Come spesso si riscontra in questi cicli, le effigi riproducevano alcuni momenti della vita dei personaggi ed erano corredate da un'iscrizione esplicativa, offrendosi come una narrazione della storia dello Stato, dei suoi servitori fedeli e cattolici, e della sua incarnazione nella persona del sovrano. Oggi distrutta, questa galleria fu tradotta nel 1650 in un libro⁸¹, le cui incisioni ci permettono di conoscere la struttura delle composizioni figurate: al centro, un ritratto stante dell'uomo illustre; accanto, diversi medaglioni e tabelle istoriate che descrivevano in immagini gli eventi gloriosi della sua vita al servizio della monarchia francese.

I.3 Claude du Molinet e il *cabinet de curiosités* di Sainte-Geneviève

Nella seconda metà del Seicento Claude du Molinet fu certamente la figura di riferimento dell'erudizione nel campo delle medaglie moderne. Canonico regolare dell'abbazia di Sainte-Geneviève, iniziò a raccogliere oggetti per costruire un *cabinet de curiosités* a partire dal 1660, quando divenne responsabile della sua biblioteca. Oltre ad anticaglie greche, etrusche, romane, *naturalia* e armi, la collezione ospitava diversi esemplari metallici⁸² e divenne subito famosa, tanto da essere citata già nel 1662 da Charles Patin⁸³.

Gran parte della raccolta era costituita da oggetti numismatici, antichi e moderni, e da medaglie dei sovrani di tutta Europa, delle quali non conosciamo però la provenienza, perché non sono state identificate ancora con precisione le reti di antiquari e collezionisti grazie alle quali Du Molinet riuscì a rintracciare questi pezzi. Tra le poche notizie pervenuteci, vi sono quelle che riguardano i conî del "Pado-

⁸⁰ DORIVAL 1974 e ROSENBERG 1975.

⁸¹ VULSON DE LA COLOMBIÈRE 1650.

⁸² Per una presentazione generale si veda CABINET 1989. Di recente (nel 2018) a questa figura di erudito del Seicento francese è stata dedicata anche una tesi dell'École nationale des chartes (Catherine Koehl, «*Vous êtes au pays des sçavants et à la source de la science*». *Le renouveau de l'abbaye Sainte-Geneviève à travers l'exemple du P. Du Molinet, 1620-1687*), che non è stato però possibile prendere in considerazione per il presente saggio.

⁸³ PATIN 1663.

vanino” (Giovanni da Cavino), offertigli nel 1670 da Thomas Lecoinge, *antiquaire du roi*⁸⁴. Intorno al 1671 Achille III di Harlay gli consegnò diverse monete e oggetti antichi ereditati dal padre, il quale, a sua volta, le aveva acquistate direttamente da Peiresc. È noto, inoltre, che il dilettante Nicolas Accart, proprietario di un *cabinet de curiosité*, lasciò in eredità tutta la sua collezione di stampe all’abbazia nel 1676 e così accadde anche, poco dopo, con la vasta raccolta di pietre incise antiche e moderne donata da Louis Chaduc.

Il *cabinet* di Sainte-Geneviève crebbe ulteriormente quando venne ricostruita la biblioteca nel 1672-1673⁸⁵, dove fu alloggiato nel 1676 con un sontuoso allestimento. Lo testimonia la descrizione scritta dallo stesso Du Molinet, pubblicata postuma con il titolo di *Le Cabinet* nel 1692 a Parigi⁸⁶ e corredata dalle incisioni di grande formato di Franz Ertinger, realizzate già nel 1688 (Fig. 11)⁸⁷. Nella moltitudine degli oggetti, come lo stesso erudito ricordava, trovavano spazio alle pareti anche «ritratti e quadri curiosi: impreziositi da una cornice, ci sono i ritratti a pastello di ventidue re di Francia da San Luigi in poi, realizzati con naturalezza a partire dai più fedeli originali del loro tempo»⁸⁸.

Per questi ritratti, ancora conservati nella sala della Réserve della Bibliothèque de Sainte-Geneviève e di cui non si conosce il nome dell’autore, Du Molinet fece in modo che ci si attenesse al tradizionale canone della “sommiglianza”. I ventidue disegni a pastello dei re di Francia, commissionati dall’abate tra il 1680 e il 1682, furono infatti effettivamente copiati da fonti originali. Le iscrizioni sul retro – ancora oggi leggibili – dichiarano il modello visivo delle effigi, come era stato per le opere di Jacques de Bie o di Mezeray⁸⁹: per i re medievali i monumenti funebri nell’abbazia di Saint-Denis; per i sovrani del Cinquecento le opere pittoriche di François Clouet; per Enrico IV, Luigi XIII e Luigi XIV i ritratti rispettivamente di Frans Pourbus il Giovane (1569-1622), Philippe de Champaigne (1602-1674) e Nicolas Mignard (1606-1668). L’utilizzo come fonte di dipinti conservati in raccolte private suggerisce che Du

⁸⁴ Lecoinge aveva acquistato i conî da Raphaël Trichet du Fresne, bibliotecario della Regina di Svezia, che li aveva comprati, a sua volta, a Padova nel 1650. Sulla migrazione a Parigi dei conî di Cavino si vedano GORINI 1987, p. 51, e SCHNAPPER 1988, pp. 171 e 282-286. Si veda inoltre SIMONATO 2008, p. 156, nota 57, con un riferimento a un passo poco noto riportato in *La science des médailles* del 1695 di Louis Jobert («i conî del primo [Giovanni da Cavino] sono caduti per la maggior parte in mano del padre Du Molinet e si custodiscono nel museo delle medaglie di Santa Ginovefa»: Jobert 1728, p. 283). Per la catalogazione e una parziale illustrazione di questi conî cinquecenteschi con soggetti antichi, oggi conservati presso il Cabinet des Médailles della BnF, si veda KŁAWANS 1977, pp. 6 e 111-124; per due conî di Cavino relativi ad una medaglia di Giulio III conservati nel Musée de la Monnaie, cfr. MODESTI 2002-2006, II, p. 369, e ancora SIMONATO 2008, p. 139 e p. 156, n. 57.

⁸⁵ Sulla storia dei *cabinets de curiosités* in Francia si veda SCHNAPPER 2012.

⁸⁶ DU MOLINET 1692.

⁸⁷ LE BLANC 1854-90, vol. 2, p. 202, nn. 65-109.

⁸⁸ «portraits et de tableaux curieux: la corniche qui regne tout à l’entour, porte les portraits en pastel de vingt-deux Rois de France depuis saint Louis, tirez au naturel des originaux les plus fidèles de leurs temps»: DU MOLINET 1692, *Préface*, s.p.

⁸⁹ *LE CABINET DE CURIOSITES DE LA BIBLIOTHEQUE SAINTE-GENEVIEVE* 1989, pp. 107-108. La rivendicazione di autenticità era stata avanzata da Jacques de Bie, nel suo volume, fin dalle prime righe della dedica al re, mentre Mezeray specificava, nel titolo stesso del suo libro, che i ritratti erano «tirez de leurs chartes, effigies et autres anciens originaux, ou de leurs véritables copies conservées dans les plus curieux cabinets de l’Europe». Su questo tema si veda sempre HASKELL 1995.

Molinet non ebbe accesso diretto alle collezioni reali del Louvre, ma prova anche quanto fitta fosse la rete di conoscenze che poteva vantare nell'ambiente accademico (fece copiare i ritratti reali in possesso di François Roger de Gaignières⁹⁰ e del Président Jean-Jacques III de Mesmes⁹¹) e artistico (potè visitare lo studio del pittore Philippe de Champaigne e le collezioni del ceroplasta Antoine Benoist⁹²).

I pastelli furono eseguiti in diverse fasi. Nel 1680 i ritratti di Luigi XIV e dei suoi diretti antenati, Luigi XIII ed Enrico IV, furono i primi a essere copiati da opere originali. Le effigi realizzate negli anni successivi seguirono un percorso a ritroso: nel 1681 toccò alla dinastia dei Valois e agli ultimi principi del XV secolo; in seguito, nel 1682 furono realizzati i ritratti del periodo medievale. Non vi è alcuna fonte che attesti se i pastelli vennero esposti via via che furono realizzati, oppure se si attese che la serie fosse completata nel 1682. I pastelli erano disposti in biblioteca in ordine cronologico a partire da San Luigi (1214-1270) fino appunto a Luigi XIV (1638-1715)⁹³, il cui ritratto è presentato dentro una cornice dorata, al contrario di quello degli altri, che sono contornati da una più semplice cornice nera. Questa galleria di sovrani rispondeva a una tradizione ormai consolidata nei testi a stampa, attenta a riprodurre le serie dinastiche attraverso un principio di uniformità, ma trasformava anche il *cabinet* in un luogo di memoria della monarchia francese. Questa messa in scena dei suoi protagonisti, inoltre, era funzionale per compensare una mancanza: con l'incendio della Petite galerie al Louvre, dal 1661 non esisteva più una galleria di ritratti dei sovrani di Francia conservata presso una dimora regale.

Probabilmente Du Molinet aveva progettato la sua raccolta come completamento delle collezioni reali. Quando nel 1660 fu incaricato di creare un *cabinet* a Sainte-Geneviève, quello del re, allora conservato al Louvre, si trovava nello stato in cui lo aveva lasciato Enrico IV mezzo secolo prima. La morte di Gaston d'Orléans nel corso dello stesso anno arricchì in modo significativo le raccolte del sovrano, in quel momento curate da colui che era stato il *garde des médailles* del duca, padre Bénigne Bruno (1591-1666)⁹⁴. In attesa di uno spazio dedicato specificamente alle collezioni reali le raccolte erano state collocate nell'ex appartamento di Mazzarino al Louvre, con vecchi mobili che, progressivamente, furono sostituiti dai nuovi medaglieri creati da Pierre Golle⁹⁵. Quando Bernini arrivò a Parigi nel 1665,

⁹⁰ François Roger de Gaignières (1642-1715) possedeva il ritratto del re Giovanni II di Francia, presente alla Bibliothèque Royale nel 1717 e ora conservato al Louvre (inv. RF 2490): cfr. RITZ-GUILBERT 2016, p. 75. Il dipinto è stato acquistato nel 1700.

⁹¹ Jean-Jacques III de Mesmes (1640-1688), membro dell'Académie française e président à mortier del Parlamento di Parigi.

⁹² Sulle sue collezioni si veda SCHNAPPER 2012.

⁹³ L'importanza di san Luigi per Luigi XIV trova anche altre espressioni come, ad esempio, la creazione dell'ordine militare dei Cavalieri di San Luigi nel 1693.

⁹⁴ *Introduit des ambassadeurs et des princes étrangers et garde du cabinet de Gaston d'Orléans*, si vedano SARMANT 1994 e SARMANT 1997. I frammenti della sua corrispondenza sono conservati presso la BnF, *Archives institutionnelles de la Bibliothèque*, 2011/091/ACM01-01.

⁹⁵ SCHNAPPER 1993 e SARMANT 1997, p. 336.

trovò le medaglie del re nello stato in cui il duca d'Orléans le aveva lasciate. Poté vedere le monete e i cammei romani, ma non le monete greche: «le cassette dove si trovano non potevano essere aperte perché il legno si era spostato»⁹⁶. Lo stesso sovrano nutriva allora poco interesse per le collezioni e la loro notevole espansione, tra il 1661 e il 1682, fu opera di Colbert⁹⁷.

L'incertezza intorno alle sorti delle collezioni reali tra il 1660 e 1682 favorì certamente la crescita della raccolta di Sainte-Geneviève, come dimostra anche il fatto che gli antiquari legati al re e coinvolti nella gestione del governo scelsero in più casi di donare le loro collezioni all'abbazia piuttosto che al sovrano. Esempio fu il caso del già citato Thomas Lecoigne, uno dei grandi numismatici del regno, nominato da Luigi XIV *antiquaire du roi* almeno dal 1662, con la missione di prestare sostegno scientifico all'abate Bruno⁹⁸. Quando Bruno morì, nel 1666 fu incaricato da Colbert di redigere un inventario delle monete antiche al momento del loro trasferimento (come si vedrà più avanti) dal Louvre alla Bibliothèque royale (Rue Vivienne). Tuttavia, Lecoigne scelse di lasciare in eredità all'abbazia di Sainte-Geneviève (e non al re) la serie di conî di Giovanni Cavino, destinandoli al *cabinet* di Du Molinet che, dopo la partenza delle collezioni reali per Versailles nel 1682, sarebbe rimasto l'unica grande raccolta di curiosità a Parigi, collocata in una biblioteca ben accessibile agli studiosi. La raccolta di medaglie di Luigi XIV, al contrario, divenne un luogo di grande valore simbolico al solo servizio del sovrano e della sua stretta cerchia. Ma la creazione a Versailles di un luogo raffinato dove conservarla, insieme al desiderio di Colbert di pubblicarla a stampa, cambiarono il panorama dell'erudizione.

I.4 Il Cabinet des Médailles di Versailles: una galleria metallica di ritratti come “Tempio della Storia”

Nel 1682 Luigi XIV trasferì la corte a Versailles, che divenne il luogo di governo del suo regno. Quindi, per decorare la nuova residenza, ordinò, poco dopo, lo spostamento di alcune delle sue collezioni che già si trovavano al Louvre. Alcuni dei dipinti che avevano rappresentato motivo di gloria per i re francesi a partire da Francesco I, come la *Gioconda* di Leonardo e *San Michele sconfigge Satana* di Raffaello, e quelli acquistati dallo stesso Luigi XIV tra il 1660 e il 1680, furono allestiti nei vari appartamenti di Versailles⁹⁹. Il re ordinò anche il trasferimento di una parte del Cabinet des Médailles, che si trovava presso la Biblio-

⁹⁶ «des cassettes où elles sont n'ayant pu s'ouvrir à cause que le bois s'en est déjeté», 14 ottobre 1665, Paul Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, ed. 2001, p. 258.

⁹⁷ SCHNAPPER 1993.

⁹⁸ Si trova nella celebre lista redatta da Jacob Spon sulle collezioni numismatiche francesi; cfr. Parigi, BnF, Ms. Mélanges Colbert 211, fol. 22-24, settembre 1662. Citato anche in SARMANT 1994, p. 28.

⁹⁹ Sulla storia della collezione reale di dipinti e la sua esposizione a Versailles si vedano LETT 2014 e CASTELLUCCIO 2018.

thèque royale, nelle immediate vicinanze dell'Hôtel di Colbert¹⁰⁰. La collezione si era formata accorpendo diverse raccolte: quella di monete e oggetti antichi dei Valois, accresciuta da Enrico IV, alla quale si erano aggiunte anche le opere d'arte provenienti dal regno di Navarra, oltre all'eredità nel 1660 di Gaston d'Orléans, zio di Luigi XIV, come già accennato¹⁰¹. Per il trasferimento a Versailles, Luigi XIV aveva dato disposizione di separare i manufatti antichi, i *naturalia* e gli oggetti esotici dalle monete e dalle medaglie, trasformando quella che rappresentava inizialmente una *Wunderkammer* piuttosto eterogenea in un nuovo tipo di raccolta con una forte vocazione politica. Installata nei Grands Appartements di Versailles e quindi visibile solo dietro speciale autorizzazione, questa prestigiosa raccolta metallica costituì a tutti gli effetti un fondamentale strumento "di governo", come già dimostrava la sua stessa collocazione. I pochi visitatori ammessi alla consultazione, come il re d'Inghilterra Giacomo II che la vide nel 1691, dovevano passare attraverso un'anticamera, il Salon de l'Abondance, il cui soffitto dipinto da René-Antoine Houasse annunciava la ricchezza del Cabinet (Fig. 12)¹⁰².

Il Cabinet des Médailles fu allestito adottando una forma abbastanza insolita, ovvero quella dell'ottagono, che derivava direttamente dalla Tribuna degli Uffizi di Firenze, un luogo di esposizione di opere d'arte famosissime, tra le quali anche un piccolo medagliere con monete d'oro¹⁰³. Allestita tra il 1581 e il 1583 su ordine di Francesco I, la Tribuna permetteva di presentare agli ospiti del Granduca gli oggetti più preziosi della raccolta medicea ed era ben nota in Francia nel Seicento considerando il legame familiare della regina Maria de' Medici con la città di Firenze.

Luigi XIV riprese quella particolare forma geometrica e, soprattutto, volle rievocare la Tribuna fiorentina ricorrendo alla medesima idea di raccogliere dipinti, sculture e oggetti preziosi insieme a una collezione di monete e medaglie. Il Cabinet des Médailles aveva in effetti sede in un ambiente impreziosito dai migliori dipinti italiani del Quattro e Cinquecento: la *Bella giardiniera* di Raffaello e quadri attribuiti a Mantegna, Leonardo e Andrea Del Sarto (Fig. 13)¹⁰⁴. Jean Berain, che probabilmente progettò la struttura, ricorse a un ordine perfettamente simmetrico e decorativamente ripetuto. E la simmetria era anche l'idea che regolava la disposizione dei medaglieri: un'estetica di uniformità creata in modo consapevole.

Il soffitto era adornato con la rappresentazione di quattro figure femminili sedute: la dea Venere accompagnata dalle allegorie dell'Abbondanza, della Magnificenza e della Simmetria. La Magnificenza e l'Abbondanza erano virtù classiche associate al sovrano, rappresentate più volte a Versailles, sia

¹⁰⁰ Il Cabinet des Médailles rimase al Louvre fino al 1666; sulla storia della raccolta si veda sempre SARMANT 1994.

¹⁰¹ CASTELLUCCIO 2002 e SCHNAPPER 2012.

¹⁰² SARRAZIN 2018; LETT 2020.

¹⁰³ GIULIANO 1989, p. 118, CASAZZA 2009, pp. 75-105.

¹⁰⁴ Sulle decorazioni si vedano ancora SARMANT 1994 e CASTELLUCCIO 2002.

in scultura all'esterno, sia sul soffitto del Salon de l'Abondance (1682) già citato. La presenza di Venere in questo luogo è, invece, poco canonica e più sorprendente: è probabilmente evocativa della *Venere de' Medici*, di cui Luigi XIV possedeva varie copie¹⁰⁵. Presente nella Tribuna fiorentina dal 1677, la celebre statua antica era subito divenuta il simbolo di quel luogo¹⁰⁶. Inoltre, il tema di Venere, proprio nel momento della costruzione del Cabinet, era diventato di grande attualità. Luigi XIV aveva ottenuto nel 1683, per la propria collezione, la *Vénus d'Arles*, ritrovata in Francia, che era stata collocata nella prestigiosissima Galerie des Glaces¹⁰⁷. Infine, vicino al Cabinet si trovava il Salone di Venere, che celebrava al centro del suo soffitto il tema di *Venere che sottomette al suo impero le divinità e i principi*. Considerando questo, nella decorazione dell'ambiente destinato a conservare la raccolta metallica di Luigi XIV la presenza di Venere dev'essere intesa anche come la prova dell'ambizione del Cabinet di radunare simbolicamente tutta l'Europa e di dominarla. In maniera molto chiara, utilizzando le immagini, il Cabinet des Médailles sembra essere stato progettato come dimostrazione delle virtù del sovrano e delle loro felici conseguenze. In tale contesto, la Simmetria, allegoria molto rara nelle dimore reali, ma in evidente debito con il contemporaneo ideale classico¹⁰⁸, dev'essere vista come la traduzione visiva del progetto di Luigi XIV: la simmetria era necessaria per conferire ordine al suo regno e all'Europa. Si trattava, in altri termini, di un "gabinetto di arte e magnificenza", secondo le parole di Jean-Aimar Piganiol de la Force nella sua *Nouvelle description des chasteaux et parcs de Versailles et de Marly* (1701)¹⁰⁹.

Per la ricchezza e la varietà delle sue collezioni, il Cabinet des Médailles non solo era una generosissima raccolta di effigi di sovrani, intese come "miroir du Prince", ma rappresentava anche un repertorio infinito di fonti iconografiche, soprattutto a partire dalle monete antiche, utili per agevolare la creazione di medaglie reali, come dimostra il fatto che gli eruditi della Petite Académie (ad esempio François Charpentier e Jean-Paul Bignon) attinsero più volte modelli da questa prestigiosa collezione per progettare la serie metallica di Luigi XIV¹¹⁰. Un caso eloquente è offerto dalla medaglia coniata in occasione della nascita del duca d'Angiò nel 1700, che evoca la stessa impaginazione di un *aureus* di Settimio Severo conservato nella collezione del re francese: pur rinunciando alla veduta del volto frontale presente nella moneta, la successione di tre profili in piccolo, nel campo della medaglia, appare in chiaro debito nei confronti dell'oggetto antico.

¹⁰⁵ HASKELL PENNY 1981, p. 325.

¹⁰⁶ SIMONATO 2013, con bibliografia precedente.

¹⁰⁷ *VERSAILLES ET L'ANTIQUÉ* 2012.

¹⁰⁸ FICHET 1979.

¹⁰⁹ «cabinet de l'art et de la magnificence», Piganiol de la Force, *Nouvelle description des chasteaux et parcs de Versailles et de Marly* (1701); si veda WELLINGTON 2015.

¹¹⁰ WELLINGTON 2015.

Come si è visto, il dialogo dei letterati (umanisti, eruditi, antiquari) con la collezione regia di medaglie fu intenso a partire dal Cinquecento, intesa come uno strumento per studiare l'Antico, reperire fonti iconografiche inesauribili per scrivere la storia romana e creare quella contemporanea attraverso l'ideazione di nuove medaglie. Per la monarchia, tuttavia, il Cabinet des Médailles aveva un valore ulteriore: era il luogo dove si esprimeva il potere del re. Questa differenza di approccio nei due principali "fruitori" della raccolta metallica determinò anche i suoi spostamenti nel corso del secolo. Fin dalla sua origine, la collezione numismatica del re era conservata presso il sovrano, suo legittimo proprietario. Le attenzioni di Enrico IV per il suo ampliamento suggerirebbero già il riconoscimento di una sua vocazione politica, ma nessun documento attesta con certezza questo intento del re. Collocato nel palazzo del Louvre ancora all'inizio del regno di Luigi XIV, il Cabinet sembra continuare la tradizione di una collezione destinata ad accrescere il prestigio del sovrano, almeno fino a quando l'attenzione antiquaria di eruditi e letterati non ne sollecitò la valorizzazione in una funzione complementare alla biblioteca. Il 17 novembre 1666, subito dopo la morte dell'abate Bruno, Pierre de Carcavi, il nuovo *garde des médailles*, informò Colbert al riguardo:

[Il Cabinet] non è affatto ben posizionato, sia per la facilità con cui si può entrare (...), sia perché le medaglie, in stretto rapporto con i libri, non devono essere separate da questi, e ci sono molte ragioni che mi hanno fatto giudicare molto tempo fa che la loro unione fosse necessaria¹¹¹.

Colbert diede ascolto alle richieste di Carcavi e il Cabinet, all'epoca ancora al Louvre nell'ex-appartamento di Mazzarino, venne collocato nell'arco dello stesso anno nella Bibliothèque royale, dove rimase fino al 1682, quando abbandonò la capitale per Versailles. Da qui fece ritorno a Parigi solo nel Settecento, dove è ancora oggi conservato.

Ad ogni modo, anche dopo il suo trasferimento a Versailles, l'attenzione degli eruditi nei confronti del Cabinet come luogo di "produzione di conoscenza" continuò. All'inizio del 1684, Pierre Rainssant, che ne era in quel momento il conservatore, ordinò la redazione degli inventari di tutte le monete e medaglie¹¹². Per fare questo, si circondò anche di specialisti di medaglie moderne, quali Claude du Molinet e l'abate Pierre Bizot (1630-1696), custode del *cabinet* di Jean-Baptiste Colbert de Seignelay (1651-1690), il figlio del celebre ministro¹¹³. Le medaglie moderne della collezione reale beneficiarono

¹¹¹ «[Le Cabinet] n'est point du tout bien au lieu où il est, tant à cause de la facilité qu'il y a d'y entrer par le moyen de la corniche, que parce que les médailles ayant une connexion particulière avec les livres n'en doivent point estre séparées, et il y a bien des raisons qui m'ont fait juger il y a longtemps que cett union estoit nécessaire», Parigi, BnF, Ms. Latin 17172, fol. 48-49, citato da SARMANT 1997, p. 338.

¹¹² VILLELA-PETIT 2016.

¹¹³ Il primo pagamento all'autore incaricato di copiare l'inventario è del marzo 1684 (Parigi, Archives Nationales, O¹/2064/1).

di inventari dettagliati con spiegazioni per ognuno degli oggetti descritti. I registri erano destinati allo stesso sovrano e gli permettevano la consultazione delle serie più prestigiose, ovvero quelle in oro e argento, divise in sei parti: la prima con le medaglie di re, principi e uomini illustri di Francia, la seconda con la serie pontificia, la terza con gli esemplari italiani, la quarta con le medaglie dell'Impero, la quinta con quelle della Repubblica delle Sette Province Unite, la sesta con quelle dell'Inghilterra, della Svezia, della Danimarca e della Polonia. I registri sono composti da una serie di schede (una per ogni medaglia), organizzate in base alla cronologia e alla tipologia dei personaggi raffigurati: innanzitutto i re, i principi, gli uomini illustri (tra questi: ministri, ufficiali ecc.) e quindi, alla fine del volume, anche altre "persone significative nelle scienze e nelle arti"¹¹⁴. Ogni esemplare metallico è presentato tramite un titolo (il nome dell'effigiato), un numero romano, la trascrizione dell'iscrizione (senza traduzione dal latino) e, infine, un breve testo esplicativo. Generalmente, questo testo include indicazioni sull'identità del personaggio rappresentato al diritto, il significato delle allegorie o comunque delle scene al rovescio e le circostanze della creazione dell'oggetto.

Per tutti i personaggi non francesi, sovrani o uomini illustri, si può leggere anche un giudizio basato sui rapporti che la monarchia stava intrattenendo con i rispettivi paesi di appartenenza. Si trattava, in altri termini, di una storia dell'Europa, raccontata a partire dai ritratti e, ovviamente, secondo il punto di vista francese. Già dalla fine del diciassettesimo secolo, dunque, Luigi XIV e i suoi antiquari, mediante questa attività di studio e ricerca sull'iconografia delle medaglie degli altri sovrani europei, contribuirono a creare una sorta di narrazione simbolica e identitaria degli stati del continente. Raccogliendo in un unico luogo le monete antiche e le medaglie contemporanee di tutta Europa, il re disponeva di un'ampia panoramica sul passato ed era pronto, e legittimato, a impartire ordini nel presente. Almeno fino alla metà del Settecento, non sono noti a chi scrive casi equivalenti, per esaudività, al Cabinet des Médailles di Luigi XIV, di fatto un luogo unico e prezioso per le strategie di auto-rappresentazione del potere.

¹¹⁴ «personnes significatives dans les sciences et les arts», Parigi, BnF, Ms. 279.

I.5 Una parentesi: le medaglie con ritratti di artisti a Versailles

In questa raccolta di principi, re e imperatori, anche gli artisti presero parte alla storia *di* Luigi XIV e *per* Luigi XIV. Nel 1685, gli unici artisti europei ammessi in questo tempio furono cinque italiani e due francesi. Le *explications* di queste medaglie permettono di misurare la ricezione di questi artisti e l'interpretazione delle immagini dei rovesci. Il primo menzionato nell'inventario delle medaglie italiane è Michelangelo Buonarroti, con riferimento al celebre esemplare realizzato nel 1561 da Leone Leoni con l'effigie dell'artista aretino¹¹⁵:

MICHELANGELO BONARROTI. Pittore fiorentino. I. Un cieco guidato da un cane. DOCEBO INIQUOS VIAS TUAS ET IMPII AD TE CONVERTENTUR. C'è così poco rapporto tra questo soggetto con la sua iscrizione e il famoso pittore, che non mi prendo la briga nemmeno di darne una spiegazione. Tutto quello che posso dire è che [la medaglia] può avere il seguente significato: essendo Michelangelo il più grande maestro del suo tempo nell'arte della pittura, le sue opere serviranno come modello per insegnare agli ignoranti e per correggere quelli che sbaglieranno, intendendo le parole [della legenda] 'iniqui' e 'impii' per inetti. Questa medaglia è stata fatta per Michelangelo dal cavaliere Lery [sic] suo amico¹¹⁶.

Du Molinet, che scrisse l'inventario sia delle medaglie italiane sia di quelle francesi, non nascose la propria incomprensione per l'unione di testo e immagine. Il bibliotecario riconobbe chiaramente nel motto al rovescio il passo del Salmo 51:15 (Vulgata 50:15), tanto da citarne il testo completo. Indicò anche che la medaglia era stata un dono da parte di un amico di Michelangelo, ma senza esplicitare il nome del suo autore, né l'occasione della sua realizzazione, peraltro ben illustrata da Vasari nelle *Vite*, dove non solo la legenda del rovescio della medaglia veniva sciolta, ma addirittura si spiegava che l'immagine e l'iscrizione erano state scelte dal grande artista in persona¹¹⁷.

La seconda medaglia con il ritratto di Michelangelo è, invece, un'opera di restituzione, coniata nel 1673 in Francia, con al diritto il volto dell'artista e al rovescio il *Torso del Belvedere*¹¹⁸: «II. Scultura, pittura

¹¹⁵ British Museum, Coins and Medals Department, G.III Illustrious Persons 119. Cfr. ATTWOOD 2003, pp. 111-112, n. 61, CARRARA 1996 e HELAS 2007.

¹¹⁶ «MICHELANGE BONAROTE. Florentin Peintre. I. Un aveugle conduit par un chien. DOCEBO INIQUOS VIAS TUAS ET IMPII AD TE CONVERTENTUR. Il y a si peu de convenance de ce type et de son inscription avec ce fameux peintre que j'ai peine d'entreprendre d'en donner l'explication. Tout ce que je puis dire est qu'elle peut signifier, qu'estant le plus grand maistre de son temps dans l'art de peinture, ses ouvrages serviront de modele pour enseigner les ignorans et pour corriger ceux qui manqueront en prenant les mots iniqui et impii pour imperiti. Cette médaille a été faite à Michelange par le Cavalier Lery [sic] son amy», Parigi, BnF, Cabinet des Médailles, Ms. 279, fol. 55.

¹¹⁷ Cfr. VASARI 1568, *Vita di Michelangelo*, p. 769 (edizione a cura di R. Bettarini e P. Barocchi): «il cavaliere Lione ritrasse in una medaglia Michelagnolo molto vivacemente, et accoppiacenza di lui gli fece nel rovescio un cieco guidato da un cane, con queste lettere attorno: DOCEBO INIQUOS VIAS TUAS ET IMPII AD TE CONVERTENTUR. E perché gli piacque assai, gli donò Michelagnolo un modello d'uno Ercole che scoppia Anteo, di sua mano, di cera, con certi suoi disegni».

¹¹⁸ Parigi, BnF, Cabinet des Médailles, Série iconographique, It. 429, argento, 56 mm. Su questa medaglia incisa da Gérard Léonard Hérard si veda JONES 1988, n. 284, p. 287.

e architettura. FELICITER JUNXIT. Queste sono le tre arti in cui questo grande uomo si è distinto»¹¹⁹. Il commento è molto più breve, senza alcuna spiegazione del significato dell'iscrizione, né menzione dell'opera effigiata al rovescio o alcuna altra informazione sulla biografia di Michelangelo.

È una costante di queste schede la scelta di non dire quasi nulla sugli artisti effigiati nelle medaglie e di non costruire alcun collegamento tra loro e i dipinti di loro mano che adornavano le pareti del Cabinet. È questo il caso del secondo artista presente in medaglia nel Cabinet: Leonardo da Vinci. L'esemplare metallico che lo celebrava era stato creato in Francia nel 1669: «Leonardo da Vinci. Famoso pittore. Una piuma e un pennello decussati. SCRIBIT QUAM SUSCITAT ARTEM. Questo motto dimostra che dopo aver lavorato per far rivivere la pittura, ha scritto mirabilmente su di essa, come provano le sue opere»¹²⁰. Il commento non è altro che una parafrasi della legenda e dell'immagine rappresentata al rovescio (una piuma e un pennello). La creazione della medaglia è probabilmente da collegarsi al rinnovato interesse per Leonardo in Francia, scaturito dalla pubblicazione a Parigi, da parte dell'editore Jacques Langlois, del *Trattato* nel 1651 sia in lingua italiana che francese¹²¹. L'edizione italiana fu curata da Raphaël Trichet du Fresne (1611-1661), *controleur de l'imprimerie royale* e bibliotecario della regina Cristina di Svezia¹²².

La serie degli artisti italiani continuava con una medaglia dedicata a Giovanni Paolo Lomazzo del 1559, per la spiegazione della quale Du Molinet ricorse all'*Iconologia* di Ripa, senza menzionare alcuna opera del pittore¹²³:

GIOVANNI PAOLO LOMAZZO. Sapiente pittore. Il medesimo rende omaggio a Mercurio e alla Fortuna. UTRIUSQUE. Era milanese di nascita, di spirito vivace e molto versato in tutti i generi delle lettere, almeno quanto nella pittura, come si può vedere da un dotto trattato che ha lasciato. Egli riconosce in questo rovescio che è dalla fortuna e dallo studio che ottiene tutte le belle qualità e i vantaggi che possiede¹²⁴.

¹¹⁹ «II. La sculpture, la peinture et l'architecture. FELICITER JUNXIT. Ce sont les trois arts, dans lesquelles ce grand homme s'est rendu admirable», Parigi, BnF, Cabinet des Médailles, Ms. 279, fol. 60.

¹²⁰ «LEONARD DE VINCY. Fameux Peintre. Une plume et un pinceau posez en sautoir. SCRIBIT QUAM SUSCITAT ARTEM. Cette devise donne à connoître qu'après avoir travaillé à faire revivre la peinture il en écrivit admirablement comme ses ouvrages le justifient», Parigi, BnF, Cabinet des Médailles, Ms. 279, fol. 60.

¹²¹ TRATTATO 1651. Si vedano in merito: BARONE 2009, FARAGO 2009, FIELD 2009, KEMP 2009 e FARAGO 2018.

¹²² Trichet du Fresne era stato in precedenza alle dipendenze di Gaston d'Orléans e possedeva un gabinetto di curiosità, che venne quindi acquistata da Cristina di Svezia finendo nella sua prestigiosa raccolta, di cui Trichet du Fresne nel 1652 compilò un catalogo, ancora oggi conservato in forma manoscritta presso la Kungliga Biblioteket di Stoccolma (Ms. S.4, *Inventaire des Raretez qui sont dans le cabinet des antiquitez de la serenissime Reine de Suède. Fait l'an 1652*; pubblicato in GEFROY 1855, pp. 120-193).

¹²³ Per gli esemplari inglesi della medaglia modellata da Annibale Fontana (1540-1587) si veda ATWOOD 2003, p. 140, n. 124; per l'esemplare Dreyfus, ora alla National Gallery di Washington DC, POLLARD-LUCIANO 2007, I, p. 512, n. 509 con bibliografia precedente.

¹²⁴ «JEAN PAUL LOMAZZO. Sçavant peintre. Le mesme qui fait hommage à Mercure et à la Fortune. UTRIUSQUE, Il étoit Milanois de naissance d'un esprit vif et très versé en toutes sortes de belles lettres, et autant au moins qu'à la peinture,

Gli ultimi due artisti ricordati sono Pietro da Cortona e Gian Lorenzo Bernini, presenti nella collezione delle medaglie italiane grazie ai celeberrimi esemplari a loro dedicati da François Chéron (1639-1698), a queste date già notissimi in Europa sia per la loro presenza in molte raccolte numismatiche, sia per l'inizio di una vivace fortuna a stampa¹²⁵. Cortona e Bernini sono contemporanei di Du Molinet, ma gli inventari reali tacciono completamente sull'arrivo del secondo in Francia e anche sull'ardente desiderio di Richelieu che il primo decorasse a Parigi la Grande Galerie del Louvre¹²⁶:

PIETRO DA CORTONA. Eccellente pittore. Un angelo appoggiato a una bilancia mostra una corona di stelle in cielo. BENE SUPER VIRTUS TE CORONAT. Questo pittore apparve a Roma nel nostro secolo, dove fu il primo del suo tempo e dove fece opere molto belle. L'angelo al rovescio della medaglia rappresenta la virtù, che rende giustizia al suo merito preparandogli una corona di gloria immortale; questo è anche ciò che l'iscrizione, che è un anagramma del suo nome, vuole esprimere¹²⁷.

LORENZO BERNINI. Architetto e scultore. Quattro donne con i loro attributi che rappresentano la Pittura, la Scultura, la Geometria e l'Architettura. SINGULARIS IN SINGULIS, IN OMNIBUS UNUS. Le opere eccellenti che questo grande uomo fece ai nostri tempi a Roma e altrove, attestano a sufficienza la sua abilità nelle arti che sono qui rappresentate e testimoniano la verità dell'iscrizione di questa medaglia, che dice che egli era singolare in ogni arte in particolare, e unico e ammirevole in tutte in generale¹²⁸.

Ancora una volta Du Molinet non ricorda alcuna opera di loro mano presente nelle collezioni francesi, costringendo il lettore ad attingere ai propri personali ricordi. Considerando questo, lo scopo preciso del suo catalogo non è facile da comprendere: si deve immaginare che potesse offrire occasione di riflessione al sovrano e al suo stretto *entourage* soprattutto in merito alle medaglie cinquecentesche, i cui rovesci allegorici erano oscuri e difficili da decifrare. Rimane però da considerare il vocabolario utilizzato per presentare i vari maestri, stimolato nella sua differenziazione proprio dalla serialità degli ogget-

comme on peut voir dans un sçavant traité qu'il en a laissé. Il reconnoist par ce revers que c'est de la fortune et de l'étude de qui il tient toutes les belles qualitez et tous les avantages qu'il possédoit», Parigi, BnF, Cabinet des Médailles, Ms. 279, fol. 60.

¹²⁵ SIMONATO 2012. Sulla medaglia di Bernini si veda di recente la scheda di L. Simonato in SCAGLIA 2020, I, pp. 226-228 (*Medaglie e accademia: il caso di François Chéron e Filippo Lauri*). Sulla figura di François Chéron si veda JOUVET 2021.

¹²⁶ BONFAIT 2015, pp. 48-52 e 65-68.

¹²⁷ «PIERRE DE CORTONE, excellent Peintre. Un ange appuyé sur des balances montrant une couronne d'étoiles qui est au ciel. BENE SUPER VIRTUS TE CORONAT. Ce Peintre a paru à Rome en ce siècle où il a été le premier de son temps et où il a fait de très beaux ouvrages. L'Ange qu'on voit au revers de sa médaille représente la vertu qui rend justice à son mérite en lui préparant une couronne d'une gloire immortelle; c'est ce que veut aussi exprimer l'inscription qui est une anagramme de son nom», Parigi, BnF, Cabinet des Médailles, Ms. 279, fol. 68. POLLARD-LUCIANO 2007, II, p. 840, n. 883 con bibliografia precedente.

¹²⁸ «LAURENT BERNINI, Architecte et Sculpteur. Quatre femmes avec leurs attributs qui représentent la peinture, la sculpture, la géométrie et l'architecture. SINGULARIS IN SINGULIS, IN OMNIBUS UNUS. Les excellens ouvrages que ce grand homme a faits de nostre temps à Rome et ailleurs, publient assez son habileté dans les arts qui sont icy représentées et rendent témoignage de la vérité de l'inscription de cette médaille, qui dit qu'il étoit singulier en chacun en particulier, unique et admirable dans tous en général», Parigi, BnF, Cabinet des Médailles, Ms. 279, fol. 69; TODERI VANNEL 1990, p. 54, n. 32.

ti e dunque dal loro possibile confronto: Leonardo è detto “famoso”, Lomazzo “erudito”, Cortona “eccellente”. Solo per Michelangelo non si aggiungono elogi, ma si rimanda alla sua “fiorentinità”. Inoltre, rispetto agli artisti francesi emerge ancora negli anni ottanta del Seicento il particolare prestigio riconosciuto ai colleghi italiani: per le medaglie (sempre di Chéron) dei due unici pittori francesi ricordati negli inventari di Versailles, le descrizioni sono asciutte e laconiche. Charles Errard è ricordato come “Peintre du Roy”¹²⁹. E anche Charles Le Brun, per quanto indicato come “grande”, non è elogiato in modo particolare né come studioso, né per la sua eccellenza o la sua fama, ma soprattutto come il primo pittore del re:

CHARLES LE BRUN. Primo pittore del re. I. La figura della Ritrattistica rappresentata da una donna che disegna, posta in mezzo a tutti i tipi di arti. ARTIUM MATER DIAGRAPHE. È questo grande pittore che ha fornito la maggior parte dei disegni delle opere realizzate per il re in pittura, scultura, arazzi, oreficeria, ecc... II. Un ammasso di opere di tutti i tipi. HAE TIBI ERUNT ARTES. È per lo stesso soggetto della precedente [medaglia]¹³⁰.

Anche da questi esempi possiamo capire come a partire dal regno di Luigi XIV la medaglia non è più percepita come l’innescò di un sottile gioco di interpretazione erudita tra studiosi e aristocratici. Si tratta ormai di un’arte più facilmente leggibile e interpretabile, per molti aspetti in debito culturale con il contemporaneo ideale classico. Né Du Molinet perde mai occasione di sottolineare l’attività teorica degli artisti menzionati, anche a discapito delle loro pitture e sculture.

L’esercizio di esegesi condotto sulle medaglie del Cabinet all’interno di questi inventari, come si vedrà nel capitolo successivo, giocò un ruolo fondamentale nella creazione della storia metallica di Luigi XIV, edita in diversi volumi nel 1702 e nel 1723. L’idea che le medaglie avessero il potere di (ri)scrivere la storia è presentissima nei frontespizi dei libri dedicati alle serie metalliche editi in questo periodo, dove spesso è raffigurato il Tempo, soggiogato da Clio, la Musa della Storia, la quale sta iscrivendo sulle medaglie gli eventi più gloriosi da ricordare¹³¹. Luigi XIV decise di ricorrere proprio a questo immaginario ormai consolidato sul frontespizio del volume *Médailles sur les principaux évènements*, dato alle stampe nel 1702 (Fig. 14). Il ritratto del sovrano come fonte diretta della Musa è un dettaglio che non

¹²⁹ Parigi, BnF, Cabinet des Médailles, Ms. 275, fol. 90; in COQUERY 2013.

¹³⁰ «CHARLES LE BRUN, Premier Peintre du Roy. I. La figure de la portraiture représentée par une femme qui dessine, posée au milieu de toutes sortes d’arts. ARTIUM MATER DIAGRAPHE. C’est ce grand Peintre qui a fourny la plus grande part des desseins des ouvrages faits pour le Roy en peinture, sculpture, tapisseries, orfèverie, etc... II. Un amas d’ouvrages de toutes sortes d’arts. HAE TIBI ERUNT ARTES. C’est pour le même sujet que la précédente», Parigi, BnF, Cabinet des Médailles, Ms. 275, fol. 90; la sottocategoria in cui sono classificati questi pittori ha il titolo di *Médailles des autres personnes considérables dans les sciences ou dans les Arts*. Su queste due medaglie di Charles Le Brun si veda CHARLES LE BRUN 2016, pp. 88-89, nn. 5 e 6.

¹³¹ SARMANT 2000.

lascia assolutamente dubbi sulle grandi ambizioni del Re Sole, né sulla circolarità dei programmi di propaganda del suo regno, ribadita anche dalla prossimità del tema dell'incisione con quello della scultura di Domenico Guidi, da poco giunta a Versailles¹³².

Il Cabinet di Versailles poteva in questo modo assurgere a unico luogo degno della storia metallica del re: di quegli oggetti che avevano tradotto le gesta di Luigi XIV in immagini, rendendolo l'erede degli imperatori di Roma, e potevano a ben ragione essere collocati all'interno di una raccolta ricchissima, comprendente tutte le serie metalliche antiche e moderne in una monumentale genealogia dei personaggi illustri di ogni epoca. Né dunque deve sorprendere che, creato anche per dialogare con un contesto tanto elevato, il ritratto reale in medaglia risultasse la felice combinazione di Antico e Moderno, associando il costume militare romano alla parrucca contemporanea: un'unione rapidamente adottata dagli altri sovrani europei e perfettamente incarnata e diffusa da questo oggetto d'arte metallico, esso stesso nato dalla felice alleanza di un'idea antica e una pratica moderna.

¹³² HERKLOTZ 2019.

La storia metallica come “ritratto” dello Stato

L'antiporta dell'*Histoire des provinces unies des Pays-Bas* scritta dal teologo e letterato ginevrino Jean Le Clerc (1657-1736) appare giocata su due piani: in alto l'allegoria della Repubblica, raffigurata come un'opulenta figura femminile in trono nell'atto di ricevere gli omaggi delle genti; in basso quella della Storia, contornata di medaglie, presentate nel volume sia come il più attendibile documento da trasmettere ai posteri, sia come fonte primaria per narrare le vicende della nazione e per ritrarre le fattezze della massima autorità dello Stato (in questo caso Guglielmo III d'Orange, sovrano *de facto* delle Province Unite). Nell'incisione, eseguita da Bernard Picart, le medaglie, ordinate e classificate da putti alati in primo piano, sembrano alludere all'eternità, mentre i libri, abbandonati a terra, occupano una posizione secondaria, quasi fossero destinati a scomparire nello scorrere del tempo. Questa disparità di trattamento tra libri e medaglie è menzionata dallo stesso Le Clerc nella prefazione dell'opera:

Non dico nulla dell'*Explication des Médailles* che sono alla fine di questo volume. Non ne sono stato minimamente coinvolto. Gli editori, che già le avevano, hanno pensato di doverle usare. Molte persone saranno loro grate¹³³.

Le Clerc esprimeva così tutta la sua disapprovazione per quella che considerava un'operazione eminentemente commerciale. “Gli editori” infatti non stavano facendo altro che sfruttare la diffusione di un genere letterario ormai affermato: la storia metallica.

II.1 Le prime storie metalliche europee

Nel corso del Seicento, i ritratti, in particolare quelli effigiati al diritto di medaglie, cominciarono a essere utilizzati in studi storici, quali raccolte di biografie o serie genealogiche. Prestando sempre meno attenzione alle monete antiche, per ricostruire le proprie storie nazionali (ad esempio della monarchia francese o della Repubblica d'Olanda), gli antiquari rivolsero sempre più lo sguardo alle testimonianze medievali e moderne conservate in patria¹³⁴. Il venir meno, già a partire dalla fine del Cinquecento, della necessità di legittimare il potere ricorrendo a riferimenti all'Antico e la rinnovata attenzione verso le vicissitudini delle nazioni contemporanee sollevarono il collezionismo di monete e medaglie moderne intese come “strumenti di cono-

¹³³ LE CLERC 1723-1728, I, *Préface*: «Je ne dis rien de l'Explication des Médailles qui sont à la fin de ce volume. Je ne m'en suis nullement mêlé. Les Libraires qui les avoient déjà ont cru devoir les employer, bien des gens leur en sauront gré».

¹³⁴ ARNOULLET 1546.

scenza”¹³⁵ e come una testimonianza fondamentale e più fedele (rispetto alle fonti scritte) per la ricostruzione storica. Inoltre, gli esemplari metallici furono oggetto nel corso del Seicento sempre più di una vasta circolazione grazie al miglioramento delle tecniche di coniazione, che permisero di incrementare le quantità di pezzi prodotti, a parità di impegno da parte dell’artista. E questo incise sulla cospicua diffusione di testi che utilizzavano la medaglia moderna nel proprio apparato illustrativo.

Pionieristica, da questo punto di vista, fu la vicenda papale, a partire dalle riedizioni delle *Vitae et gesta summorum Pontificum* redatte da Alfonso Chacón (1540-1599), pubblicate per la prima volta postume nel 1601. Nel 1630 l’opera venne edita nuovamente a Roma¹³⁶, integrando il testo con l’inserzione di alcune tavole recanti gli esemplari principali fusi o conati da alcuni papi vissuti tra il Quattrocento e il Seicento. Questa soluzione coincise con la rinnovata attenzione accordata alle medaglie da Urbano VIII, a partire dal cui regno i papi impiegarono in modo sempre più sistematico questi oggetti all’interno di precise cerimonie (annuali e straordinarie) incoraggiandone, nell’arco degli anni, la complessiva fruizione seriale: rispetto agli altri esemplari conati sotto uno stesso pontefice, ma anche da un pontefice all’altro¹³⁷, così da celebrare, attraverso le medaglie e la loro riproduzione, la legittimità della successione papale sul trono petrino. Con queste premesse prese avvio nella seconda metà del secolo una prassi illustrativa confermata anche dall’edizione di Chacón pubblicata nel 1677, arricchita rispetto alle precedenti di nuove tavole raffiguranti medaglie e tombe papali. E due anni più tardi anche Claude du Molinet diede alle stampe un libro costruito a partire dalle medaglie pontificie conservate nella biblioteca dell’abbazia di Sainte-Geneviève a Parigi, riprodotte a incisione e commentate dall’autore. Un decennio dopo, tra il 1687 e il 1690, il veneziano Giovanni Palazzi (1640-1703), pievano di Santa Maria Mater Domini a Venezia e storiografo dell’imperatore Leopoldo I, pubblicò i *Gesta Pontificum Romanorum* rappresentati attraverso medaglie e monumenti funebri, seguendo l’esempio della più recente edizione di Chacón (Fig. 16)¹³⁸. Ma l’originalità del volume risiedette soprattutto nei ritratti anteposti alle biografie dei papi, dove alla tipologia del busto scolpito, di profilo e collocato su di un piedistallo, veniva associata quella della medaglia, esemplificata da un rovescio raffigurante un episodio della storia biblica (Fig. 15)¹³⁹. Infine, si mosse sulla stessa linea di Du Molinet il gesuita Filippo Bonnani (1638-1725), autore nel 1694 dei *Lemmata numismatum Romanorum Pontificum a Martino V ad Innocentium XII*, ampliati cinque anni più tardi in una nuova edizione in due tomi, riccamente illustrata. Intitolata *Numismata Pontificum Romanorum quae a tempore Martini V usque ad annum MDCXCIX vel auctoritate publica, vel*

¹³⁵ Il Seicento vide il moltiplicarsi delle collezioni di medaglie moderne: cfr. SCHNAPPER 2012.

¹³⁶ CHACÓN 1630. La prima edizione del volume (1601) reca solo lo stemma di ciascun pontefice. Sulle medaglie dei sovrani pontefici si veda SIMONATO 2008, con bibliografia precedente. Per una campionatura di queste fonti a stampa, d’ora in poi citate, si veda <https://medaglie.sns.it/biblioteca.html> (consultato il 20/12/2024).

¹³⁷ SIMONATO 2008.

¹³⁸ TREVISAN ZAVATTA 2013, pp. 83-84.

¹³⁹ PALAZZI 1687-1690.

privato genio in lucem prodire e data alle stampe da Domenico Antonio Ercole, l'impresa avrebbe goduto di ampia fortuna editoriale ancora per tutto il primo Settecento (1706, 1744)¹⁴⁰.

Le storie metalliche riscossero notevole successo anche nella Repubblica delle Sette Province Unite¹⁴¹. Tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo ne vennero pubblicate addirittura quattro: un numero straordinario, se paragonato a quanto stava accadendo negli altri Paesi europei. La prima fu l'*Histoire métallique de la République de Hollande* di padre Pierre Bizot, data alle stampe nel 1687 in collaborazione con l'editore parigino Daniel Horthemels¹⁴². Il successo immediato gli valse una ristampa l'anno successivo. Edita ad Amsterdam dal francese Pierre Mortier, questa versione risultò accresciuta di un volume, mentre il formato venne ridotto per aumentarne la maneggiabilità¹⁴³. Nel 1690 l'*Histoire* fu addirittura tradotta in olandese¹⁴⁴. Bizot, per l'esecuzione delle incisioni, impiegò il talento di Sébastien Leclerc (1637-1714), assistito da Jacques Lalouette¹⁴⁵. L'antiporta del libro raffigura un imponente edificio che si innalza su di un solido basamento (Fig. 17). Quattro colonne corinzie accoppiate ne decorano il fronte sorreggendo la trabeazione terminante in un attico, dove figurano i ritratti in medaglia dei cinque *stadhouders*. Al centro dell'edificio siede la personificazione dell'Olanda che, poggiando i piedi su un plinto circolare, regge lo scettro coronato dal “cappello della libertà”. Charles-Antoine Jombert, autore nel 1774 del primo catalogo dedicato all'opera di Sébastien Leclerc, custodiva nella propria collezione il disegno originale di questa antiporta, che descrisse così:

Questo frontespizio è stato disegnato da Leclerc e inciso da Lalouette ad eccezione dei due bassorilievi sui piedistalli e di quelli più lontani, che sono invece stati incisi da Leclerc. Da Monsier Jombert [si trova] il disegno originale di questa stampa di Leclerc, eseguito a inchiostro e delle stesse dimensioni dell'incisione: i 14 medaglioni sono bianchi e non c'è nulla di disegnato sui piedistalli, che avrebbero dovuto invece mostrare dei bassorilievi¹⁴⁶.

¹⁴⁰ L'edizione del 1706 venne pubblicata da Franciscus de Romanis, mentre quella del 1744 da J.B. Bernabò e J. Lazzarini. Bonnani utilizzò medaglie moderne anche a corredo del suo lavoro erudito sull'architettura di San Pietro a Roma: *Numismata summorum pontificum Templi Vaticani fabricam indicantia* (1696 e ristampe).

¹⁴¹ Cfr. VAN DER MEER 1990.

¹⁴² DEKESEL 2003, B-124.

¹⁴³ BIZOT 1688.

¹⁴⁴ BIZOT 1690.

¹⁴⁵ *Marchand graveur en taille-douce*, ottenne il titolo di *graveur du Cabinet du roi* nel 1682. Cfr. HERLUISSON 1873, p. 205. Faceva parte di una famiglia di stampatori e mercanti di stampe attiva a Parigi dalla fine del Cinquecento (Parigi, BnF, Ms. NAF 12038, *Répertoire alphabétique de noms d'artistes et artisans, des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, relevés dans les anciens registres de l'État civil parisien par le marquis Léon de Laborde, dit Fichier Laborde*, nn. 37239-37277).

¹⁴⁶ JOMBERT 1774, vol. 2, p. 52: «Ce frontispice est dessiné par le Clerc & gravé par Lalouette à la réserve des deux bas reliefs sur les pedestaux & des lointains qui sont gravés par le Clerc. Chez M. Jombert le dessein original de cette estampe par le Clerc lavé à l'encre de la Chine de même grandeur que la gravure les 14 médaillons sont blancs & il n'y a rien de dessiné sur les pedestaux qui devoient être les bas reliefs».

Bizot affidò quindi la realizzazione dei ritratti in medaglia a Lalouette, fornendogli probabilmente i modelli o sotto forma di disegno o mostrandogli direttamente le medaglie, e le stampe successive del libro non esplicitarono più i nomi dei personaggi: non solo per risparmiare spazio, ma anche, e soprattutto, perché questi erano eroi della Repubblica ormai conosciuti dal pubblico olandese. Per rafforzare ulteriormente l'idea di identità nazionale sottesa al libro, Pierre Mortier aggiunse all'edizione del 1688 il ritratto di re Guglielmo III: l'editore di Amsterdam metteva così in vendita un vero e proprio monumento alla storia delle Province Unite, in un momento di feroce conflitto con la Francia. L'opera di Bizot è fondamentale per diverse ragioni, ma soprattutto perché è la prima storia nazionale fondata su medaglie moderne, utilizzate non più solo a illustrazione di un testo, ma soprattutto per provare l'esistenza stessa di una nazione. Come avrebbe confermato il frontespizio di Bernard Picart, coniare medaglie è un atto insito nella costituzione di uno Stato e quindi anche fondativo rispetto alla scrittura della sua storia.

Già nel 1692 l'antiquario e mercante di libri Nicolas Chevalier (1661 ca.-1720), fuggito dalla Francia a seguito dell'*Editto di Fontainebleau* (o *Revoca dell'editto di Nantes*, 1685), iniziò a scrivere l'*Histoire métallique de Guillaume III Roy de Grande Bretagne*, rinunciando ai più tradizionali modelli d'erudizione per offrire invece al lettore un ritratto letterario del sovrano, celebrato come un vero e proprio eroe nazionale: un messaggio veicolato già dalla stessa antiporta dell'opera, incisa nel 1691 da Romeyn de Hooghe (1645-1708)¹⁴⁷. Dopo l'opera di Chevalier, le storie metalliche delle Province Unite tornarono a formule più tradizionali. È il caso del volume, edito tra il 1723 e il 1728, di Jean Le Clerc, sulla cui scarsa attenzione per le medaglie ci si è già soffermati ad apertura di questo capitolo.

Sino a questo momento le ricostruzioni della storia delle Province Unite erano state scritte in francese – la lingua dell'*élite* culturale europea nel Settecento – da sudditi del re di Francia costretti ad abbandonare il proprio Paese a causa delle persecuzioni religiose: così era stato per Nicolas Chevalier, Jean Le Clerc o Bernard Picart. Diverso, invece, fu il caso di Gerard van Loon, nato a Delft nel 1683 e morto a Leida nel 1758. Pubblicata tra il 1721 e il 1728¹⁴⁸, la sua storia metallica non solo era più completa, estendendosi dal 1555 fino al 1716 e ricorrendo all'illustrazione di circa tremila medaglie, ma per la prima volta veniva scritta nella lingua della nazione a cui era dedicata: il nederlandese. Intitolata *Beschryving der Nederlandsche historipenningen*, introduce un nuovo modello teso evidentemente a favorire lo sviluppo delle lingue nazionali¹⁴⁹, come esplicitava anche il ritratto dell'autore posto all'inizio del volume. Inciso da Jacob Houbraken (1698-1780) a partire da un quadro di Frans van Mieris (1689-1763), presenta l'effigie di Van Loon mentre viene scoperta da un putto alato che lascia intravedere, accanto

¹⁴⁷ CHEVALIER 1692, cfr. MORICEAU 2008. Su Romeyn de Hooghe cfr. da ultimo NIEROP 2018.

¹⁴⁸ VAN LOON 1723-1731. Cfr. VAN DER MEER 1990; SORGELOOS 2011.

¹⁴⁹ Su questo tema cfr. FUMAROLI 2001.

alla cornice, anche gli attributi ritenuti all'epoca propri dello studioso: libri, monete, una carta con stampata una medaglia corredata dalla relativa spiegazione, tutto illuminato da una lucerna ad olio. Sotto, in un cartiglio, sei versi del poeta, disegnatore e incisore Jan Goeree (1670-1731) ringraziano l'autore per aver stilato la storia delle Province Unite impiegando come lingua il nederlandese e creando così un vero monumento “nazionale”¹⁵⁰. Van Loon avrebbe addirittura offerto, di lì a poco, la controparte pre-moderna della storia del proprio Paese pubblicando, nel 1734, un volume con le vicende dei Paesi Bassi dall'antichità al Medioevo, studiando monumenti archeologici, epigrafici e monetali¹⁵¹. La versione francese della storia metallica di Van Loon ignorò, ovviamente, ogni riferimento alla lingua olandese della prima edizione per porre l'accento, nello stesso cartiglio, solo sul merito dell'autore che attraverso il proprio lavoro assicurava una vita immortale ai “doctes métaux”, ovvero alle medaglie.

II.2 La storia metallica come specchio della nazione

Fin dall'epoca di Francesco I i sovrani francesi erano stati ben consapevoli dell'utilità delle medaglie per scrivere la storia del proprio regno: un progetto formalizzato in modo concreto da Enrico IV attraverso le parole di Rascas de Bagarris. Lo scopo era quello di portare la medaglia a raccontare e a rappresentare visualmente le gesta del sovrano: eroe delle lettere, ma anche delle armi e di Dio. Nel corso del Seicento la medaglia cambiò funzione e acquistò il compito di raccontare non solo la storia del singolo regno, ma soprattutto quella dell'intera nazione. E le Province Unite anticiparono in questo la Francia.

Rimane però da spiegare perché Pierre Bizot, un servitore della monarchia francese che offrì le sue erudite intuizioni al Cabinet des Médailles di Luigi XIV, decise di pubblicare la storia del grande nemico della propria patria, finendo così addirittura per contribuire alla sua immagine agli occhi degli altri Stati europei e all'interno della Repubblica delle Lettere¹⁵². La risposta va cercata mettendo in connessione l'impresa editoriale di Bizot con quella di un altro erudito: la storia metallica della Francia, concepita da Claude du Molinet. Il bibliotecario di Sainte-Geneviève, infatti, collaborò con Bizot all'immenso lavoro di catalogazione delle medaglie moderne conservate a Versailles. Du Molinet fu incaricato di occuparsi degli esemplari dei papi e dei re di Francia, mentre quelle straniere vennero affidate a Bizot. Oltre all'inventario della collezione numismatica di Luigi XIV, la collaborazione promosse

¹⁵⁰ «Wat lof wat loon Van Loon zal Nederland best schenken / Om uw uyt muntendt Werk van Munten te gedenken / Het wyde u in zyn hert een prachtige Eeren tempel / En drukk dit Borst beeldt op den gevel met zon stempel / Zo kan Van Loon tot loon van zyn roem richting schryven / In Neerlands dankbaar hert met eerbiedt dievend blyven».

¹⁵¹ VAN LOON 1734.

¹⁵² Essendo la prima storia metallica nazionale, l'opera dell'abate Bizot è un libro fondamentale, di fatto presente in tutte le biblioteche scientifiche fino alla fine del diciottesimo secolo.

anche l'ideazione di un vasto progetto editoriale, articolato in diverse storie metalliche: un primo volume apparve nel 1679 per mano di Du Molinet, che concesse il primato ai pontefici, mentre Bizot pubblicò la sua storia delle Province Unite nel 1687.

Morto nello stesso anno, Du Molinet non riuscì a portare a compimento il progetto di scrivere una storia metallica del regno di Francia, della quale avrebbe costituito la fonte principale l'inventario (con relative spiegazioni) da lui redatto delle medaglie conservate a Versailles, come si è visto nel capitolo precedente. Il progetto rispondeva al programma di Colbert di tradurre in incisione tutte le opere d'arte custodite nelle collezioni reali. Il potente politico finanziò l'intera impresa del cosiddetto «Cabinet du Roi» fin dai primi anni ottanta del Seicento¹⁵³: già nel 1682, infatti, l'incisore Sébastien Leclerc ricevette dalla Surintendance des Bâtiments du Roi l'ordine di incidere centocinquanta medaglie reali francesi,¹⁵⁴ ossia quegli esemplari «che il signor Du Moulinet, bibliotecario di Sainte Geneviève, amico intimo di M[onsieur] L[e] C[lerc], ha raccolto e sistemato nel medagliere del Cabinet du Roy»¹⁵⁵. Oltre che sull'apporto erudito di Du Molinet, questa storia metallica della Francia avrebbe dovuto contare dunque anche sulle capacità del celebre incisore Leclerc, a cui venne concesso di lavorare direttamente nel Cabinet des Médailles, ormai trasferito a Versailles. Le incisioni di Leclerc, distribuite in undici tavole, raccolgono le medaglie francesi della collezione reale dalla fine del Quattrocento al regno di Luigi XIII (1610-1643): un'epoca, quindi, antecedente la salita al trono di Luigi XIV. Nel suo lavoro Leclerc mostrò particolare attenzione al dettaglio puntuale, sia nel disegnare le medaglie e le relative iscrizioni, sia nel rendere con fedeltà il soggetto effigiato, senza tralasciare di indicare la dimensione dell'oggetto: scelte queste che lo portarono ad allontanarsi con decisione dalla tradizione cinquecentesca delle gallerie di ritratti omogenei e uniformi. Della maggior parte degli esemplari vennero rappresentati entrambi i lati, ma di molti pezzi fu proposto lo stesso ritratto: un espediente per lavorare in economia che gli autori della storia metallica di Luigi XIV criticheranno. L'ultima pagina di questa impresa incisoria si apre con Luigi XIII, accompagnato da altissime cariche dello Stato, quali il cardinale Richelieu e la regina Anna d'Austria, reggente dopo la sua morte, e si chiude con una medaglia di Luigi II di Borbone-Condé, *le Grand Condé* di Luigi XIV, morto nel 1686, appena in tempo per essere accolto nella serie (Fig. 18). Leclerc consegnerà le ultime incisioni nel 1687, poco prima della morte di Du Molinet. La scomparsa di quello che di fatto era stato il vero artefice del volume determinò anche la fine del progetto. François Michel Le Tellier, marchese di Louvois, successore di Colbert (morto nel 1683), preferì

¹⁵³ GRIVEL 1985; GOLDSTEIN 2003; GRIEVEL 2010.

¹⁵⁴ *Comptes des Bâtiments du roi*, 10 marzo 1686, 6 luglio 1687 e 6 giugno 1688, citati da PRÉAUD 1980, p. 130.

¹⁵⁵ PRÉAUD 1980 cita il figlio di Sébastien Leclerc, Louis-Josse Leclerc, p. 130: «celles que M. Du Moulinet bibliothécaire de Sainte Geneviève ami particulier de M[onsieur] L[e] C[lerc] avoit ramassées et arrangées dans le médailler du Cabinet du Roy».

infatti dare precedenza alle ricerche di storia contemporanea e sollecitare la Petite Académie a creare una serie metallica interamente dedicata a Luigi XIV.

La storia metallica di Luigi XIV rompe radicalmente con la tradizione delle gallerie genealogiche francesi, per concepire invece un ritratto a 360° del re costruito attraverso la sistematica celebrazione dei grandi accadimenti del suo regno con medaglie pensate appositamente e “restituite” ai singoli eventi da eternare così da creare una serie significativa, tutto sotto il controllo della monarchia francese¹⁵⁶. Il progetto venne scandito in diverse fasi¹⁵⁷. Nel 1695, Louis Phélypeaux, conte di Pontchartrain (1643-1727), *secrétaire d'Etat de la Maison du Roi* (e quindi supervisore del Cabinet, della Monnaie des Médailles e della Petite Académie), decise di produrre un libro che descrivesse in dettaglio le imprese del Re Sole, attraverso l'illustrazione delle sue medaglie. Stabili regole precise al fine di uniformare le medaglie, che avrebbero dovuto adottare un modulo costante di 41 mm: una dimensione che costrinse disegnatori, incisori e accademici a eseguire *ex novo* anche esemplari già prodotti, riuscendo solo in novantuno casi a recuperare il disegno originario. Alla fine, la nuova serie metallica, di modulo uniforme, constò di 286 pezzi. La progettazione grafica della maggior parte dei rovesci delle medaglie venne affidata ad Antoine Coyppel, la coniazione avvenne alla Monnaie des Médailles, mentre Jean Mauger procedette alla loro incisione. Le tavole così prodotte furono in seguito raccolte in volume e pubblicate nel 1702 dalla Stamperia Reale con il titolo di *Médailles sur les principaux événements du règne de Louis le Grand* (Fig. 19)¹⁵⁸.

Il volume ripropose la stessa struttura degli inventari di Bizot e Du Molinet, nei quali ogni medaglia risultava accompagnata da un lungo testo esplicativo. La serie, particolarmente corposa, permise di avere un numero di immagini adeguato a esprimere le molteplici virtù del re e celebrare le sue vittorie. L'uso ricorrente di simboli o allegorie implicò una complessità di lettura e molteplici riferimenti all'Antico, come richiesto anche negli stessi anni alle grandi decorazioni di Versailles¹⁵⁹. La serie metallica inoltre finiva idealmente per comporre il ritratto stesso di Luigi XIV: ogni esemplare traduceva una virtù del sovrano e l'immagine creata soddisfaceva le attese dallo spettatore, facendo sì che il re finisse con l'assomigliare alla sua stessa immagine. Effigie nascosta ed effigie esibita, le medaglie pubblicate nell'opera coincisero di fatto con il culmine del ritratto *louisquatorzien*.

Anche la tipologia del busto in medaglia del Re Sole cambiò: prima della coniazione di questa serie metallica in genere Luigi XIV veniva rappresentato in armatura. Dopo, apparve costantemente come un sovrano all'antica. Questa nuova effigie contribuì a fissare un'immagine regale di sobria dignità e di pacata autorità, appena movimentata dai lunghi capelli della parrucca. Lo stesso modello, caro al re,

¹⁵⁶ Per la vasta bibliografia sulle medaglie di Luigi XIV si veda LOSKOUTOFF 2016 con bibliografia precedente.

¹⁵⁷ Sulla storia delle medaglie di Luigi XIV prima del 1702 si veda JACQUIOT 1968.

¹⁵⁸ Sulla storia di questo libro si veda MOSLEY 2016; FOSSIER 2024.

¹⁵⁹ MILOVANOVIC 2005.

venne privilegiato anche nei suoi ritratti scolpiti, dipinti e incisi. La serie metallica, in cui è privo di qualsiasi attributo, gli dovette permettere inoltre di essere celebrato al di là di ogni temporalità, trasmettendo l'idea di essere un sovrano stabile, che perdura nel succedersi degli anni, così come doveva essere il regno di Francia. Né, d'altra parte, sorprende che Luigi XIV avesse innalzato il medagliere da oggetto di esibizione diplomatica e aristocratica a strumento per comunicare la propria maestà regale¹⁶⁰. L'idea di stabilità e continuità dello Stato francese fu uno dei punti fondamentali della sua concezione politica, basata su un'inoppugnabile legittimazione del suo potere sovrano e su precise mire espansionistiche in Europa. Far conoscere la gloriosa storia del nuovo Alessandro Magno mostrandone il volto divenne il presupposto della diffusione delle sue storie metalliche.

La pubblicazione del volume del 1702 rappresentò un momento fondativo per questo genere editoriale. Il potere monarchico, traducendo in immagine sia sulla carta sia sul metallo la storia del regno, acquisì un nuovo mezzo di propaganda visiva rivolto a molteplici destinatari: sia all'interno del regno (uomini di lettere, sudditi ecc.), sia alle altre nazioni europee (monarchi, nobiltà, studiosi). Anche per questo l'opera venne diffusa attraverso numerosi canali. La preziosità e il carattere ufficiale della prima edizione – il volume non venne messo in vendita, ma distribuito solo come dono del re – resero l'opera un oggetto fondamentale della diplomazia francese. I sovrani stranieri¹⁶¹ e i loro ambasciatori furono i destinatari privilegiati della storia metallica regia, alla quale venne garantita così una diffusione in tutto il mondo. Ad esempio, Nicolas de Largillière dipinse nel 1724 Conrad Detlef, conte von Dehn (1688-1753), inviato straordinario del duca Augusto Guglielmo di Braunschweig¹⁶², in posa accanto a una scatola raffigurante il ritratto di Luigi XIV e un volume *in folio* con la scritta *Médailles sur les principaux évènements*. Rilegato in marocchino rosso, il volume esibiva in questo contesto tutta l'importanza dello *status* dell'effigiato. Il regalo del libro era poi spesso accompagnato da quello delle medaglie, anche in serie. Così avvenne per Cornelis Hop, collezionista olandese che visse in Francia dal 1718 al 1725 e che ricevette in dono una collezione di medaglie d'oro di Luigi XIV¹⁶³. A personaggi appartenenti a livelli inferiori nella gerarchia ufficiale di solito veniva regalata una sola medaglia d'oro con una catena, anch'essa d'oro: ad esempio, ancora a metà Settecento ai segretari degli ambasciatori di Napoli¹⁶⁴, d'Inghilterra¹⁶⁵ e di Venezia¹⁶⁶. Infine, venne anche commissionata, parallelamente al prestigioso *in*

¹⁶⁰ JONES 1983.

¹⁶¹ WELLINGTON 2016.

¹⁶² Braunschweig, Anton-Ulrich Museum.

¹⁶³ Parigi, Archives du Ministère des Affaires Etrangères (MAE), Fonds France, Présents du roi, 61 – 1669-1752, vol. 2097, fol. 100. Un medagliere conservato al Rijksmuseum presenta la stessa serie di medaglie, in argento. RONDOT 2017, p. 127.

¹⁶⁴ Parigi, Archives du MAE, Mémoires et Documents (M.D.) 2095, Registre journal des présens faits au nom du Roi, dans le département des affaires étrangères, depuis 1753 jusqu'à 1791, fol. 4, 1753.

¹⁶⁵ Parigi, Archives du MAE, M.D. 2095, depuis 1753 jusqu'à 1791, fol. 6, 1755.

folio, la produzione di un libro *in quarto*, per raggiungere un più ampio pubblico, come specificato nella prefazione del libro:

L'edizione *in folio* di questo libro non può essere sufficiente a soddisfare la curiosità del pubblico, che abbiamo voluto appagare, dando alle stampe il prima possibile un'edizione in quarto. Non è della stessa magnificenza della prima, ma non rinuncia ad avere le sue bellezze [...]. Ciò che questa edizione ha di più particolare è che tutte le medaglie sono incise nella stessa grandezza con cui sono state recentemente coniate¹⁶⁷.

Più accessibile anche a livello economico, questa nuova edizione offrì all'intero regno un ritratto canonico del re, celebrato in testo e immagine¹⁶⁸. Si trattava di una strategia evidente di glorificazione del Re Sole, non priva di oppositori, che arrivarono ad esempio anche a promuovere la coniazione di medaglie satiriche contro Luigi XIV, giocate sull'inversione della simbologia encomiastica adottata nella produzione ufficiale, ad ennesima riprova del decisivo valore di propaganda riconosciuto a questo *medium* metallico nell'Europa di antico regime¹⁶⁹.

II.3 Il successo delle storie metalliche in Europa

Il Palazzo Madama di Torino conserva nelle sue collezioni un medagliere con il monogramma di Vittorio Amedeo III, re di Sardegna e duca di Savoia¹⁷⁰, che custodisce tutte le medaglie in lega di rame della storia metallica di Luigi XIV, ovvero i 318 esemplari della serie pubblicata nel 1723. Documenti archivistici permettono di attribuire la creazione del medagliere a Luigi Prinotto (1685-1780), parzialmente pagato il 6 giugno 1730 (Fig. 22)¹⁷¹. Le medaglie regie dovettero quindi arrivare a Torino tra il 1723 e il 1730, prima dell'abdicazione di Vittorio Amedeo II, il vero destinatario di questa raccolta¹⁷². La scelta del metallo meno prezioso può, tuttavia, sollevare dubbi sulla funzione di dono da sovrano a sovrano, che il cofanetto ebbe, e suggerire piuttosto che lo scrigno sia stato un regalo al Re di Sardegna da parte di un suddito (Fig. 23). Le decorazioni illustrano il procedimento di produzione delle medaglie e

¹⁶⁶ Parigi, Archives du MAE, M.D. 2095 (1753-1791), fol. 6, 1755.

¹⁶⁷ MEDAILLES 1702 (4°), *Avertissement*, «L'édition in-folio que l'on vient d'acheter de cet ouvrage, ne pouvant suffire à contenter la curiosité du public, on voulu le satisfaire & luy en donner le plus promptement qu'il a esté possible une édition in quarto. Elle n'est pas de la magnificence de la première, mais elle ne laisse pas d'avoir ses beautéz [...] Ce que cette édition a de plus particulier, c'est que toutes les Médailles sont gravées de la mesme grandeur dont elles ont esté nouvellement frappées».

¹⁶⁸ La storia di questo volume in quarto e della sua diffusione resta ancora da scrivere.

¹⁶⁹ ZIEGLER 2013; BOITEL 2016. Per un esempio di medaglie pontificie satiriche, di poco precedenti, cfr. SIMONATO 2013a.

¹⁷⁰ Luigi Prinotto, *Scrigno medagliere*, 1730, inv. 1743/L. Cfr. CORRADO 1995, pp. 22-25; ANTONETTO 2010, pp. 76-77.

¹⁷¹ CORRADO 1995, pp. 22-25.

¹⁷² Sulla figura di Vittorio Amedeo II si veda WÜNSCHE-WERDEHAUSEN 2009.

la loro finalità, ovvero entrare nel Tempio della Storia (Fig. 24). Il medagliere di Vittorio Amedeo III testimonia lo straordinario *status* raggiunto dagli esemplari di Luigi XIV e la loro ampia fortuna europea, che continuò anche dopo la morte del sovrano. Proprio in questa vasta diffusione risiede l'origine della loro influenza sulle strategie visive di altri governanti europei del Settecento, come suggerisce il caso del Brandeburgo-Prussia. Situato tra l'estremo oriente dell'Impero germanico e la Polonia, questo Stato venne costituito nel corso del Seicento, fino al conseguimento del titolo regio da parte dell'elettore di Brandeburgo nel 1701. La costruzione della nazione venne illustrata nel XVIII secolo da diverse storie metalliche¹⁷³. La prima, dal titolo *Leben und Thaten Friedrich Wilhelms des Grossen, Churfürsten zu Brandenburg*, fu pubblicata nel 1730 da Georg Daniel Seyler (1686-1745) per illustrare la vita di Federico Guglielmo di Brandeburgo, detto il Grande Elettore (1620-1688) e considerato il padre fondatore dello Stato prussiano. Dopo un suo ritratto in medaglia, coronato da alloro e posto tra Marte e l'allegoria dell'Abbondanza, segue la biografia in tedesco del personaggio, ricostruita a partire dalle medaglie raccolte dall'autore. I *Leben und Thaten Herrn Friederichs des Ersten, Königes in Preussen*, di Christian Heinrich Gütther, editi nel 1750, ne costituirono di fatto il prosieguo, offrendosi come la storia metallica del primo re di Prussia¹⁷⁴.

II.4 Esporre il ritratto e la storia nazionale: il Cabinet des poinçons del Louvre

A partire dalla metà del Seicento, la produzione delle medaglie venne affidata a un'istituzione regia, la Monnaie des Médailles, che ebbe il compito di creare gli strumenti a questo necessari: punzoni e coni.¹⁷⁵ Dal 1640 l'istituzione venne ospitata all'interno del Louvre, allora residenza del sovrano, nelle immediate vicinanze della Grand Galerie, ovvero nella parte del palazzo adibita ad accogliere tutti gli artisti al servizio della monarchia. Uno di loro, Nicolas de Launay (1646-1727), orafo del re, dal 1696 ne divenne il capo¹⁷⁶. De Launay incominciò a far raccogliere e conservare tutti gli strumenti destinati a trasmettere la memoria della storia del re e della nazione, con l'obiettivo di presentarli in un apposito cabinet¹⁷⁷. Da lui stesso creato poco dopo aver assunto l'incarico, probabilmente tra il 1700 e il 1704, l'ambiente era annesso all'appartamento destinato al direttore della Monnaie des Médailles e alla sua famiglia, e si trovava sopra i locali di lavorazione. Il luogo di questo (cosiddetto) Cabinet des poinçons è noto attraverso fonti di vario genere, tra cui un dipinto, alcune descrizioni letterarie, documenti

¹⁷³ Sul tema della costruzione della nazione prussiana si veda ERBE 1985; BERGER 2004.

¹⁷⁴ GÜTTER 1750.

¹⁷⁵ L'unica storia della Monnaie des Médailles risale a GUIFFREY 1896.

¹⁷⁶ BIMBENET-PRIVAT 2003; JOUVET 2015.

¹⁷⁷ Gli archivi del Settecento parlano del luogo come il "Cabinet des médailles", per evitare ulteriori confusioni con la collezione regia a Versailles si userà qui l'espressione "Cabinet des poinçons".

d'archivio e anche un manoscritto inedito. Nicolas de Launay possedeva, oltre a una collezione di pittura, che includeva anche *La conversione di san Paolo* di Nicolas Poussin, una raccolta di sculture, oggetti di varia natura e stampe¹⁷⁸: un patrimonio “privato” che venne venduto dopo la sua morte, a differenza invece della collezione del Cabinet, chiaramente progettato da lui – e quindi ancora dai suoi successori – come un luogo “pubblico” con una precisa funzione di rappresentanza, aperto ad artisti, membri dell'amministrazione regia e visitatori, talvolta illustri come lo zar di Russia (1717)¹⁷⁹.

A differenza del Cabinet des Médailles di Versailles, per il quale non sono rimaste prove visive contemporanee, del Cabinet des poinçons è sopravvissuto, come si è detto, almeno un dipinto: il ritratto di Nicolas de Launay con la sua famiglia (1704) all'interno del prestigioso ambiente (Fig. 20)¹⁸⁰. Una grande finestra ad arco, che si affaccia sulla Senna, illumina infatti il Cabinet e la sua decorazione, mescolando il marrone della *boiserie*, dei mobili e del pavimento con il verde dei tessuti delle tende, delle poltrone e della parete damascata. Nicolas de Launay, al centro, seduto su una poltrona circondato dalla consorte e dai figli, presenta allo spettatore un tavolo decorato con argenteria e con le medaglie di Luigi XIV in oro, argento e bronzo, per celebrare il suo ruolo di direttore della Monnaie des Médailles. Sullo sfondo si riconoscono alcune vetrine sormontate da vari oggetti: argenterie antiche, ceramiche e piccole sculture. Sopra gli armadi, inoltre, trovano posto diverse cornici, a suggerire la presenza di dipinti non riconoscibili.

La testimonianza visiva fornita da questo dipinto può essere completata da altre fonti e, innanzitutto, dalle pagine della *Description de Paris* di Germain Brice, pubblicata per la prima volta negli anni ottanta del Seicento e ristampata più volte nella prima metà del secolo successivo¹⁸¹. In particolare, a partire dall'edizione del 1698 l'autore non si limitò solo a dedicare, a corredo della descrizione del Louvre, alcuni brevi cenni alla Monnaie des Médailles, chiamata il “Balancier du Roy”, ma ricordò puntualmente la collezione di matrici custodita sotto l'egida di De Launay, specificando che «tutti questi punzoni sono sistemati dentro gli armadi e l'ordine seguito nel disporli è molto ingegnoso»¹⁸². Il riferimento è probabilmente all'organizzazione in ordine cronologico dei punzoni e dei conî che De Launay aveva adottato nel 1696, anno della sua nomina a direttore. L'edizione del 1713 è ancora più generosa:

¹⁷⁸ Su questa collezione si veda SCHNAPPER 2012 pp. 404-405.

¹⁷⁹ Una medaglia, incisa da Jean Duvivier, ricorda la visita del 1717 (Musée du Louvre, inv. OAP 3375). Su questa visita e le relazioni tra la Francia e la Russia si veda FIRMIN 2017.

¹⁸⁰ Sul quadro si vedano ALCOUFFE 1979; DEBAISIEUX 2000; BRÈME LANOE 2014, pp. 190-191; RAMADE T'ASSEL, 2014, pp. 43-44.

¹⁸¹ Si veda BRICE 1752, ristampa dell'edizione con una biografia dell'autore a cura di P. Codet, Parigi, 1971.

¹⁸² BRICE 1698, p. 77: «Tous ces poinçons sont rangez dans des armoires, & l'ordre que l'on a observé pour les disposer, est tout à fait ingénieux». La descrizione del Cabinet rimane la stessa nell'edizione del 1706.

Ha raccolto e collocato nello stesso luogo, che è un grande gabinetto a forma di galleria, i punzoni del re, che sono dei migliori maestri del nostro tempo e la cui spesa ammonta a più di due milioni di lire. Devono essere considerati come una delle cose più singolari e curiose in Europa. Sono in ordine cronologico su mensole con vetri per mostrare i tipi. Questa galleria è decorata con bronzi, porcellane e vasi selezionati e un grande lampadario di cristallo nel mezzo, il cui lavoro è notevole per la sua bellezza¹⁸³.

Infine, nell'edizione del 1725, viene menzionata anche una raccolta dei «ritratti di tutti i membri della famiglia reale da Enrico VI e di molte altre cose eccellenti»¹⁸⁴, conservata nel Cabinet, i cui arredi rimasero immutati per un secolo, per poi essere trasferiti, tra il 1806 e il 1808, nel palazzo della Monnaie de Paris sull'altra sponda della Senna¹⁸⁵. L'ultimo direttore della Monnaie des Médailles e lontano discendente di De Launay, Jules François de Cotte (1721-1810), il cui mandato terminò nel 1804, prima di lasciare i locali tergiversò a lungo nonostante gli ordini del ministro responsabile¹⁸⁶. L'ostinazione del "citoyen Decotte" produsse un documento prezioso: l'inventario, ancora inedito, del Cabinet¹⁸⁷. La descrizione è quella di una stanza molto più grande rispetto a quanto suggerito dal dipinto: illuminata da un lampadario di cristallo, con quattro divani e dieci sgabelli di damasco verde per accogliere i visitatori e permettere loro di ammirare le vetrine contenenti punzoni e conî. Sopra gli armadi erano collocate otto piccole sculture in gesso e un bronzo raffigurante una delle *Fatiche di Ercole*, probabilmente l'*Ercole che uccide l'idra di Lerna*, se dobbiamo basarci sul dipinto già citato. Erano presenti, inoltre, otto medaglioni in marmo bianco raffiguranti gli imperatori romani, probabilmente alternati a dieci ritratti dipinti della famiglia reale. Queste effigi moderne in cornici dorate, appese direttamente sulla seta verde a decoro delle pareti, formavano una galleria genealogica della dinastia borbonica: Enrico IV (il fondatore), Luigi XIII e suo fratello Gaston d'Orléans, Luigi XIV e i suoi eredi. Tra questi figuravano anche il Gran Delfino¹⁸⁸ e i suoi figli: il duca di Borgogna¹⁸⁹, Filippo duca d'Anjou¹⁹⁰ e il duca di Berry¹⁹¹; infine

¹⁸³ BRICE 1713, p. 124 «Il a ramassé & placé dans un même lieu qui est un grand cabinet en forme de galerie les poinçons & les quarezz appartenans au Roi qui sont des meilleurs maîtres de leur tems dont la dépense revient à plus de deux millions, ce qui doit être considéré comme une chose des plus singulieres & des plus curieuses qu'il y ait en Europe. Ils sont rangez dans un ordre historique sur des tablettes à panneaux de glaces qui en laissent voir les types. Cette galerie avec cela est décorée de bronzes choisis, de porcelaines et de vases sur une corniche qui règne tout autour et d'un grand lustre de cristal au milieu, dont le travail est remarquable pour sa beauté». Come dimostra questa fonte e le altre citate al riguardo, per «glaces» si deve intendere "vetri trasparenti". L'edizione del 1718 precisa che queste "mensole" si trovano all'interno di appositi armadietti: cfr. BRICE 1718, p. 107.

¹⁸⁴ BRICE 1725, p. 164 «[des] portraits de toutes les personnes de la Maison Royale depuis Henri IV & de plusieurs autres choses d'un choix excellent». L'edizione di 1752 aggiunge: «armoires d'une menuiserie fort propre», BRICE 1752, p. 170.

¹⁸⁵ La decisione di trasferire la Monnaie des Médailles fu presa ufficialmente il 27 maggio 1802, per far posto a Napoleone Bonaparte, che viveva nelle Tuileries dal 1800 (si veda la documentazione ad oggi inedita: Savigny-le-Temple, SAEF, N 2, 29, 7 prairial an X [27 maggio 1802], lettera di Jean-Antoine Chaptal a J. F. Decotte).

¹⁸⁶ Savigny-le-Temple, SAEF, N 2, 29, 26 pluviose an XII (16 febbraio 1804), lettera di J.-A. Chaptal a J. F. Decotte.

¹⁸⁷ Savigny-le-Temple, SAEF, N 2, 29, 6 frimaire an XII (28 novembre 1803), «Etat des effets relevés pour Monsieur Decotte».

¹⁸⁸ Louis de France (1661-1711).

un ritratto di “Monsieur”, il fratello di Luigi XIV Filippo d’Orléans, e uno del figlio, Filippo II, aggiunto nel 1715, anno che coincise con la sua presa di potere come Reggente di Luigi XV¹⁹². Con ogni probabilità si trattava di una sala rettangolare con le pareti lunghe decorate dai quattro ritratti antichi e moderni alternati, ad esclusione dell’effigie del Re Sole, collocata sopra la porta d’entrata¹⁹³.

Il progetto allestitivo dev’essere attribuito all’iniziativa personale di Nicolas de Launay per elevare la propria istituzione allo stesso livello d’onore della Petite Académie e del Cabinet des Médailles e per rimarcare così il proprio ruolo nella creazione della storia metallica di Luigi XIV. La decorazione del Cabinet des poinçons si inserisce nella tradizione dei gabinetti di curiosità seicenteschi, *in primis* quello dell’abbazia di Sainte-Geneviève, del quale riprese la forma a galleria, la modalità di esposizione dei ritratti regi – in serie –, e il gusto per la simmetria. La presentazione dei bronzi antichi e degli oggetti preziosi faceva invece eco al Cabinet des Médailles de Versailles. Ma, soprattutto, fu un’iniziativa di De Launay la decisione di esporre i conî e i punzoni. Il decreto regio del giugno 1696, grazie al quale venne creato l’ufficio di direttore della Monnaie des Médailles, gli imponeva solamente di tenere le matrici delle medaglie in «un armadietto con due chiavi», confermando una pratica che prevedeva la messa in sicurezza degli strumenti, come avveniva nelle zecche monetarie di tutta Europa¹⁹⁴. Fu De Launay a scegliere di creare un nuovo spazio all’interno della Monnaie des Médailles, un luogo pubblico annesso all’istituzione, che la valorizzasse e che ne mostrasse i capolavori prodotti: non le medaglie, già visibili a Versailles e nei cabinets di innumerevoli collezionisti, ma i punzoni e i conî forgiati per produrle, strumenti davvero unici e soggetti evidentemente a una rivalutazione importante, che li aveva innalzati da semplici manufatti a opere (nate direttamente dalle mani del medaglista), poste allo stesso rango degli oggetti d’arte. Questa trasformazione nel modo di intendere gli strumenti incisori venne resa possibile anche dal diffondersi di una modalità espositiva del tutto nuova: su scaffalature, all’interno di armadi, chiusi da vetri trasparenti per lasciare vedere gli oggetti. Una soluzione che può a ben diritto considerarsi un’antenata della vetrina del museo odierno¹⁹⁵.

A essere esposti in questi armadi furono punzoni e conî realizzati a partire dal XVI secolo in Francia e utilizzati fino a quel momento per la produzione di medaglie. La collezione si componeva di due

¹⁸⁹ Louis de France (1682-1712).

¹⁹⁰ Filippo V, re di Spagna dal 1700.

¹⁹¹ Charles de France (1686-1714).

¹⁹² L’assenza del ritratto dell’ultimo figlio del duca di Borgogna, Luigi di Francia, nato nel 1707 (morto nel 1712) e la presenza invece dell’effigie di Filippo V, identificato come re di Spagna, conferma che la decorazione fu realizzata tra il 1700 e il 1707 e che non fu più modificata in seguito. Da notare l’assenza del ritratto di Luigi XV.

¹⁹³ La stessa collocazione del ritratto regio si trova, ad esempio, nel Cabinet di Sainte-Geneviève.

¹⁹⁴ Poco prima del 1696, Pontchartrain, in un vasto piano di ristrutturazione delle zecche, decise di trasformare la posizione di direttore della Monnaie des Médailles in un *office*. Una versione stampata del testo d’Edit royal, si trova nell’archivio della Monnaie de Paris, oggi conservato a Savigny-le-Temple, SAEF, Ms. 4° 184.

¹⁹⁵ Su questi temi si veda GRIENER 2010.

raccolte distinte: la prima formata dagli strumenti realizzati in zecca sotto Luigi XIV, che aveva provveduto a far acquistare dopo la sua morte le matrici approntate da Jean Warin (1607-1672); la seconda era costituita da oggetti più antichi, soprattutto cinquecenteschi, raggruppati alla fine del Seicento per completare la collezione. In questo gruppo si trovavano pure conî e punzoni per gettoni regi, anche se complessivamente quelli per medaglie erano nettamente maggiori di numero e di questi più della metà erano stati realizzati sotto Luigi XIV.

Un manoscritto conservato oggi nella Biblioteca civica di Saint-Omer restituisce nel dettaglio l'organizzazione degli oggetti all'interno degli armadi. Stilato alla Monnaie des Médailles nel 1728, subito dopo la morte di De Launay, venne redatto e disegnato da Nicolas Godonnesche (sul quale si tornerà più avanti)¹⁹⁶, che vi incluse alla fine una tavola per documentare la posizione di conî e punzoni all'interno degli armadi vetrati (*glace*) e degli scaffali (*tablette*), dove a ogni ripiano di mobile risultava assegnata una lettera, secondo la prassi in uso nelle contemporanee biblioteche (Fig. 21). Si assolveva in questo modo una duplice necessità: la sicurezza degli oggetti e la gestione del Cabinet come un luogo di costruzione/tutela della memoria nazionale. Una descrizione dell'ambiente edita nel 1779 all'interno del *Dictionnaire historique de la ville de Paris*, anche se fortemente in debito con le notizie riportate nella guida di Germain Brice, aiuta a chiarire in dettaglio la funzione di quest'esposizione:

Il cabinet ha la forma di una galleria ed è impropriamente chiamato il 'cabinet delle medaglie'. Nel suo genere conserva tutto ciò che c'è di più curioso al mondo poiché, senza menzionare i mobili, gli specchi, i bronzi e i ritratti della famiglia reale (a partire da Enrico IV) di cui è adorno, vediamo un numero prodigioso di punzoni e conî di ammirevole lavoro, che sono costati oltre due milioni e che sono esposti in armadi con pannelli vetrati, dove i curiosi li vedono a loro agio, senza il rischio di danneggiarli¹⁹⁷.

A differenza della pittura e della scultura, le medaglie, le stampe e i disegni erano oggetti di pertinenza soprattutto del mondo degli amatori e dei conoscitori e, dunque, destinati alla conservazione dentro armadi e cartelle, più che all'esposizione. Anche se non senza eccezioni. A partire dal primo Cinquecento prese avvio l'uso di forare le medaglie per poterle appendere alle pareti. All'inizio del secolo successivo anche le stampe furono oggetto di attenzioni simili, tanto da essere spesso fissate ai muri con chiodi o colla¹⁹⁸. La presentazione di stampe e disegni dietro a una lastra di vetro (una solu-

¹⁹⁶ Cfr. al riguardo JOUVET 2025.

¹⁹⁷ HURTAUT MAGNY 1779, pp. 566-567: «Le cabinet en forme de galerie, qu'on appelle improprement le cabinet des médailles, est, dans son genre, tout ce qu'il y a de plus curieux au monde; car, sans parler de la menuiserie, des glaces, des bronzes & des portraits de la Famille Royale, depuis Henri IV, dont il est orné, on y voit un nombre prodigieux de poinçons & de quarrés d'un travail admirable, qui ont coûté plus de 2 millions, ils sont exposés dans des armoires à panneaux de glaces, où les curieux les voient à leur aise, sans risquer d'en ternir le poli».

¹⁹⁸ SYSON 2002; sull'esposizione delle stampe si veda GRIFFITHS 2016, pp. 411-426.

zione molto costosa), prima di diventare norma nella seconda metà del Settecento, è attestata soprattutto nelle dimore dei ricchi collezionisti¹⁹⁹. I libretti dei *Salons* a Parigi alla fine del Seicento purtroppo non danno indicazioni circa la presentazione delle incisioni, lasciando quindi il dubbio se venissero incorniciate e protette da vetri²⁰⁰. Tuttavia, si può osservare come questa prassi fosse diffusa fin dall'inizio del XVIII secolo tra alcuni artisti membri dell'Académie royale de peinture et de sculpture parigina: l'incisore di medaglie Joseph Roettiers (1635-1703), per esempio, teneva appese nel suo appartamento «sei stampe che rappresenta[va]no diversi ritratti dentro una cornice in legno dorato ricoperta da un vetro bianco»²⁰¹. Per quanto riguarda le pratiche di presentazione delle medaglie, invece, i libretti dei *Salons* del Settecento sono più generosi. Nel 1737 Joseph Charles Roettiers (1691-1779) esibì alcune delle sue opere dentro «una cornice che contiene diversi modelli di cera; anche uno del re, nuovo fatto; [...] e alcune facce e medaglie private»²⁰². Un altro caso è rappresentato da Jean Le Blanc (1675-1749), le cui opere furono «chiuse sotto vetro» nel 1738 e nel 1740²⁰³. Questa modalità di presentazione è stata impiegata per tutto il XVIII secolo²⁰⁴ e riguardò tanto i ritratti in miniatura²⁰⁵, quanto le stampe²⁰⁶ e i disegni²⁰⁷. Né si può escludere che il Cabinet des poinçons di Nicolas de Launay e le sue modalità espositive “in vetrina” esercitassero un impatto sul modo di esporre le medaglie durante queste mostre al Louvre, in cui tutti gli artisti dell'Académie esibivano al pubblico le proprie opere migliori²⁰⁸. E dai *Salons* la teca in vetro e legno finì per essere impiegata anche in altre sedi: l'architetto Jacques Denis Antoine, per esempio, nella propria dimora, oltre ad avere tre stampe sotto vetro, possedeva anche «una medaglia del cittadino Duvivier sotto vetro e incorniciata con un piccolo bordo dorato»²⁰⁹.

¹⁹⁹ MASON 1992; ALEXANDER 1996; GUICHARD 2008, p. 151.

²⁰⁰ SALON 1673; SALON 1699; SALON 1704.

²⁰¹ Parigi, Archives nationales, Minutier Central, ET/XIV/176, inventario *post mortem* di Joseph Roettiers, 18 settembre 1703: «six estampes représentant différents portraits dans les bordures en bois doré couverte de verre blanc». Cfr. anche SIMONATO 2014, per un caso simile, nella collezione di Giovanni Martino Hamerani.

²⁰² SALON 1737, p. 31: «un cadre qui contient plusieurs modèles en cire; sçavoir, un du Roy, nouveau fait; [...] & quelques têtes empreintes de particuliers, & revers de médailles».

²⁰³ SALON 1738, p. 26: «un cadre qui renferme plusieurs Médailles de l'Histoire du Roy» da Le Blanc; SALON 1740, n. 97: «Plusieurs médailles de l'Histoire du Roy renfermées sous un glace».

²⁰⁴ SALON 1753, p. 34; SALON 1761, n. 154; SALON 1765, n. 235, 256 e 257; SALON 1769, n. 253; SALON 1771, n. 297; SALON 1773, n. 284; SALON 1779, n. 261; SALON 1781, n. 294; SALON 1783, n. 280; SALON 1789, n. 319; SALON 1791, n. 393, 537, 542, 543, 567 e 571; SALON 1793, n. 419; SALON 1795, n. 3028; SALON 1796, n. 811; SALON 1800, n. 644; SALON 1801, n. 600; SALON 1802, n. 600; SALON 1804, n. 800 e 846; SALON 1806, n. 644, 660, 667 e 675.

²⁰⁵ SALON 1739, p. 24; SALON 1740, n. 63.

²⁰⁶ SALON 1750, p. 29: «29 estampes de l'Histoire de France de M. le Président Hainaut par Cochin sous verres et bordures».

²⁰⁷ SALON 1745, n. 169: «grand dessin sous glace par Cochin fils»; n. 56: «dessin sous verre de Parrocel».

²⁰⁸ Sull'origine italiana del fenomeno cfr. HASKELL 1991, pp. 237-244.

²⁰⁹ Questo documento, inedito, è conservato a Savigny-le-Temple, SAEF, 00001/2 - 3, Papiers de Jacques Denis Antoine, n. 48, 29 brumaire an 3: «une médaille en étain du citoyen Duvivier aussi sous verre et encadrée dans une petite bordure dorée».

Il *Dictionnaire historique de la ville de Paris* edito nel 1779 sottolineò anche come questa soluzione espositiva fosse destinata a proteggere le matrici, un tema già discusso qualche anno prima dall'abate Charles François de Lubersac:

I punzoni e i conî del re sono sistemati in una galleria riempita d'armadi vetrati che lasciano la libertà di guardare senza preoccuparsi che la minima umidità possa alterare la lucentezza degli oggetti. Questi armadi contengono i punzoni e i conî delle medaglie e dei gettoni dei re e delle regine di Francia, che risalgono fino a Luigi XII [...]. Questo luogo [...] può essere considerato come uno dei più importanti per la conservazione delle opere che devono servire alla gloria dei re e alla continuità della storia²¹⁰.

L'idea di integrità dell'opera d'arte divenne in effetti un concetto diffuso solo nella seconda metà del Settecento, ma ancora poco condiviso all'inizio del secolo precedente: le medaglie “forate” e le stampe “incollate” al muro erano oggetti destinati con il tempo a scomparire. La teoria della conservazione delle opere d'arte e del loro restauro emerse in Europa intorno agli anni cinquanta del XVIII secolo²¹¹. La capacità di preservare la natura lucida (*poli*) dei punzoni riconosciuta all'esposizione in vetrina (*glace*) adottata nel Cabinet des poinçons è dunque una significativa prova della nascita di una nuova idea di conservazione delle opere, in qualche modo preannunciata proprio dalle condizioni di “messa in sicurezza” del materiale creatore alle quali aveva dovuto attenersi De Launay sin dalla fine del Seicento.

La scelta peculiare di questo intelligente orefice tradisce la volontà (sua e degli artisti a lui contemporanei) di concepire la medaglia in un modo nuovo, conferendole una dignità pari alla pittura e alla scultura²¹². Questa trasformazione riflette un cambiamento fondamentale nella concezione delle opere nate come multipli, oggetto nel Settecento di continue attenzioni da parte di dilettanti e commercianti, che si dimostrarono forze trainanti non solo nei processi di produzione artistica, ma anche nei mutamenti concettuali ad essi connessi. Tra questi, Pierre-Jean Mariette (1694-1774). La creazione della collezione di stampe del principe Eugenio di Savoia nel 1717, per esempio, fu l'occasione per il celebre conoscitore francese di mettere in pratica un nuovo pensiero, dare cioè maggiore importanza nei criteri di ordinamento delle stampe all'incisore piuttosto che all'*inventor*²¹³. Come Mariette, l'azione di De Launay mirò alla rivalutazione dei medaglisti (autori dell'incisione dei conî), ponendo le loro creazioni sot-

²¹⁰ DE LUBERSAC 1775, pp. XXVIII-XXIX: «Les poinçons & les carrés du Roi sont arrangés dans une galerie garnies d'armoires à panneaux de glaces, qui laissent la liberté de les regarder sans craindre que la moindre humidité puisse en altérer le poli. Ces armoires contiennent les poinçons & carrés des médailles & jetons des Rois & Reines de France, qui remontent jusqu'à Louis XII. [...] Cet établissement [...] peut être regardé come un des plus importants pour la conservation des monuments qui doivent servir à la gloire des Rois & à la perpétuité de l'Histoire». Sul tema della scrittura della storia nazionale attraverso i monumenti si veda MARCAIS 2020 con bibliografia precedente.

²¹¹ ETIENNE 2012.

²¹² Cfr. JAMES CORRIGAN 1997, p. 166.

²¹³ SMENTEK 2014.

to una nuova lente d'ingrandimento, rimarcando lo statuto artistico della loro lavorazione e allo stesso tempo sottraendole da una mera fruizione numismatica²¹⁴. E sembra rispondere già di questa nuova attenzione una serie grafica, forse da riferire alla committenza dell'abate Bizot, oggi conservata al Cincinnati Art Museum. Si tratta di centoquattordici disegni di rovesci eseguiti a sanguigna da Sébastien Leclerc e Antoine Coypel²¹⁵, tutti inquadrati all'interno di un rettangolo che, essendo sviluppato tridimensionalmente, sembra alludere proprio alla consistenza volumetrica di un conio, fingendo così che l'immagine figurata sia la superficie incisa in una matrice, piuttosto che il rilievo di una medaglia.

Nel Cabinet des poinçons i visitatori poterono ammirare per tutto il Settecento, dai vetri trasparenti degli armadi, una ricca raccolta di matrici disposte in ordine cronologico, con i ritratti di molti re francesi, a cominciare da Francesco I fino ai sovrani della dinastia Borbone: da Enrico IV a Luigi XV. Si rimarcava in questo modo l'idea di pace e unità che i regni dei membri di questa famiglia avrebbero assicurato alla Francia, peraltro sottolineata negli stessi anni anche da opere pittoriche, come il ritratto di gruppo di *Luigi XIV con i suoi eredi*, realizzato da Nicolas de Largillière, intorno al 1710 (oggi alla Wallace Collection di Londra), dove i due predecessori del Re Sole (Enrico IV e Luigi XIII) venivano idealmente ammessi alla scena figurando nei busti bronzei con le loro effigi. Nel Cabinet, inoltre, la genealogia regia in metallo veniva affiancata dai dipinti appesi alle pareti che raddoppiavano il valore encomiastico del luogo, ben presto noto in tutta Europa.

D'altra parte, la storia della nazione non veniva celebrata solo dall'accostamento negli armadi dei conî dei diritti ai conî di vari rovesci, ma anche dalla presenza accanto alla porta d'ingresso di trecentoquaranta impronte in argento delle medaglie di Luigi XIV. Protette da un “grande vetro”, queste impronte in argento altro non erano che quelle corrispondenti alla storia metallica di Luigi XIV, create dalla Petite Académie nel 1702 e poi modificate con l'introduzione della regola del modulo uniforme, per sviluppare la versione definitiva della serie nel 1723, che comprendeva 318 pezzi, più gli otto ritratti di Luigi XIV in età diverse. Nicolas de Launay, o il suo successore, impiegarono quindi tutti i conî a loro disposizione per creare questo apparato decorativo all'ingresso del Cabinet, mostrando le potenzialità della Monnaie des Médailles nell'attestare e nel trasmettere la storia della nazione. Non senza finalità didattiche, come le contemporanee mostre di pittura e scultura dell'Académie²¹⁶, questa prestigiosa raccolta di matrici esibiva la vera storia della Francia, incisa nel metallo nel corso di più secoli, e

²¹⁴ Sull'attenzione alla numismatica e sul suo declino nel XVIII secolo si veda SARMANT 2008.

²¹⁵ Cincinnati Art Museum, inv. 1953.93. Si veda AMES 1983.

²¹⁶ Sul fenomeno delle esposizioni delle opere d'arte a Parigi tra il Sei e Settecento si vedano CROW 1985, pp. 1-22 e SZANTO 2008.

precorrevano gli intenti che avrebbe avuto il museo nazionale di Luigi XVI e di Charles Claude Flahaut de la Billarderie, conte d'Angiviller (1730-1809)²¹⁷.

II.5 Luigi XV: il fallimento della storia metallica della dinastia francese?

Pochi giorni dopo la morte di Luigi XIV, il Reggente Filippo d'Orléans, asceso al potere con il sostegno del Parlamento, ignorando la volontà del Re Sole ordinò il trasferimento della corte da Versailles a Parigi. Trasferendo il fulcro del potere nella capitale fece chiudere il Cabinet des Médailles e spostare le sue collezioni nella Bibliothèque royale. Questa decisione coincise con la progressiva svalutazione degli studi numismatici, sempre più percepiti come inutili curiosità²¹⁸. La Petite Académie si trovava in quel momento ancora impegnata con la preparazione e la revisione della mastodontica storia metallica di Luigi XIV, che infatti avrebbe visto la luce nella sua forma definitiva solo nel 1723²¹⁹, facendo arrivare allo stremo le forze di questi eruditi e rendendo quasi impossibile, per un giovane re come Luigi XV, immaginare un prosieguo di questa strategia.

L'iniziativa di progettare un libro di medaglie per il nuovo sovrano non spettò a un'istituzione, ma a un personaggio del suo seguito, Nicolas Godonnesche (1692-1761)²²⁰. Fu nel 1727, poco dopo la pubblicazione della seconda edizione delle *Médailles* di Luigi XIV, che Godonnesche diede alle stampe a Parigi, alla Monnaie des Médailles, un volume intitolato *Médailles du règne de Louis XV* (Fig. 27). Come hanno sottolineato i pochi studi dedicati a questo testo, si trattava di un'opera che si poneva quasi in esatta antitesi alle imprese medaglistiche del Re Sole: incompleta e realizzata da un privato, non senza le censure della Petite Académie, venne addirittura contraffatta²²¹. Un triste epilogo che ben esemplifica le sorti della medaglia nel Settecento francese.

Godonnesche era un raffinato conoscitore di medaglie regie. Nominato “*commis à la garde des médailles du Roy*”²²² dalla fine del 1716, fu incaricato di assistere a Versailles il *garde du Cabinet* Jean-François Simon²²³, e tra il 1723 e il 1727²²⁴ ricevette la carica di disegnatore “*sous les ordres du Directeur de la Monnaie des Médailles*”. Proveniva da una famiglia di musicisti: suo padre Jacques (morto intorno al

²¹⁷ MCCLELLAN 1994; POMMIER 2001.

²¹⁸ POMIAN 2000; SARMANT 1994b; SARMANT 2002.

²¹⁹ MÉDAILLES 1723.

²²⁰ JOUVET 2022.

²²¹ G.R. Fleurimont, *Médailles du règne de Louis XV*, Parigi, 1736.

²²² Parigi, Archives nationales, Minutier Central, ET/XLIX/506, 4 febbraio 1723.

²²³ SARMANT 1994a, p. 77. Sull'attività di Simon si veda SARMANT 1994a, pp. 74-80.

²²⁴ Nel 1723 è ancora qualificato come “*commis du Cabinet des Médailles*”.

1710-1711) era baritono “ordinaire de la musique du Roi”, al servizio di Luigi XIV da prima del 1676²²⁵; suo fratello maggiore, Sébastien, cantore della cappella reale di Versailles a partire dal 1718²²⁶. Poche sono le informazioni circa la sua formazione artistica, ma si può supporre che la vicinanza del padre ai pittori di corte gli abbia permesso di formarsi con Nicolas Bailly, miniaturista e custode dei dipinti del re (1659-1736), il quale potrebbe essere stato anche responsabile del suo impiego al Cabinet des Médailles²²⁷. Godonnesche riuscì a mettere presto a frutto il suo talento redigendo un inventario manoscritto della collezione regia dopo la morte di Luigi XIV. Datato (1721), firmato e oggi conservato alla Bibliothèque nationale de France, il piccolo volume in pergamena, rilegato in marocchino rosso e riccamente ornato di bellissime miniature, reca il titolo *Idée du Cabinet du Roy pour les médailles* (Fig. 25)²²⁸ e si offre come una brevissima illustrazione di alcune monete antiche, gemme intagliate e medaglie moderne presenti nella collezione regia, in quel momento ancora a Versailles, poco prima del suo trasferimento a Parigi²²⁹.

Il manoscritto termina con un ritratto in medaglia di Luigi XV (Fig. 26): un nastro blu, passando per l'appiccagnolo dell'esemplare finto in oro, fissa l'oggetto alla corona che sovrasta la composizione. Ai colori della monarchia francese, oro e azzurro, risponde il verde dei rami d'ulivo che fuoriescono dal retro della medaglia. Il linguaggio all'antica è ripreso anche nel ritratto: il re indossa un'armatura romana, mentre una corona d'alloro è posata con naturalezza sulla parrucca. La discendenza diretta dell'invenzione dei *numismata* di Luigi XIV è percepibile anche negli ornamenti intorno alla medaglia, che ricordano le cornici di Jean Berain impiegate nella storia metallica del Re Sole (1702 e 1723). I brevi accenni biografici che accompagnano il ritratto sono inseriti in una cornice che reca tutti i simboli della monarchia: l'oro e l'azzurro, il *fleur de lys* con i suoi riferimenti al culto mariano²³⁰.

Dopo quest'impresa, la passione collezionistica portò Godonnesche a concepire una storia metallica per Luigi XV. Disegnatore alla Monnaie des Médailles, aveva libero accesso al Cabinet des poinçons e alle raccolte regie di medaglie. Il piano editoriale prevedeva che ogni anno venissero incise nuove lastre: un tipo di aggiornamento continuo in diretta antitesi rispetto al concetto stesso sotteso all'impresa della Petite Académie che, per diversi anni, dovette redigere l'intera storia di Luigi XIV. Ancora inedito e conservato manoscritto alla Bibliothèque nationale de France (Fig. 28), il volume rimase incompleto anche per l'opposizione della potente istituzione regia, decisa a mantenere il controllo sulle storie me-

²²⁵ Jacques Godonnesche viene inviato nel 1676 in Inghilterra con Robert Cambert per il *divertissement* di Carlo II (BUTTREY 1995) e viene citato in un documento del 1680 (DECOBERT 1990, vol. 2, p. 432).

²²⁶ Arsenal, lettre du 19 juillet 1732, fol. 200 e 211. Sui membri della famiglia Godonnesche musicisti a Versailles si veda BENOIT 1971. Sébastien Godonnesche ottiene nel 1718 da Michel Bernard la carica a vita di cantore ordinario della Cappella (*ivi*, p. 177).

²²⁷ GUIFFREY 1896; LETT 2012.

²²⁸ *Idée du Cabinet du Roy pour les médailles 1721*, BnF, Ms. Fr. 13414.

²²⁹ *Ibid.*, fol. 17.

²³⁰ LOMBARD-JOURDAN 1991.

talliche della corona francese tanto da riuscire addirittura a ottenere le dimissioni di Godonnesche. Fu solo grazie all'iniziativa di Charles-Nicolas Cochin (1715-1790)²³¹ che l'impresa venne ripresa e condotta in porto tra il 1753 e il 1757.

Amico del marchese di Marigny, fratello della marchesa de Pompadour e *surintendant des Bâtiments du roi* durante il regno di Luigi XV, Cochin elaborò un progetto editoriale per riuscire finalmente a pubblicare un libro di medaglie sul regno di Luigi XV. L'impresa venne avviata dopo che l'importante incisore e teorico francese aveva ottenuto nel 1752 la nomina di *secrétaire-historiographe* dell'Académie de peinture et de sculpture. Cochin doveva conoscere molto bene il genere della storia metallica: suo nonno materno Daniel Hortemels aveva pubblicato la prima edizione dell'opera di Bizot sulle Province Unite nel 1687²³². Né faticò a inserirsi nella grande tradizione francese di questa produzione libraria seguendo le orme di Sébastien Leclerc, assunto a modello in quanto considerato il principale incisore del regno di Luigi XIV²³³, ma superato in ambizione da Cochin, come dimostra la sontuosa decorazione (storica e allegorica) di ciascuna tavola, di grandi dimensioni²³⁴. Realizzò in tutto sedici incisioni celebranti i principali avvenimenti dei primi anni del regno di Luigi XV (1710-1720) prendendo a modello medaglie realmente coniate²³⁵.

L'apporto fondamentale di Cochin è stato quello di inserire per ogni medaglia una spiegazione non in forma testuale, ma visiva. A complemento delle figure allegoriche ritratte sulle medaglie, Cochin offrì infatti una rappresentazione attendibile e realistica dell'avvenimento celebrato, quasi volesse tradurre visivamente e fare proprie le critiche mosse da Jean-Baptiste Dubos al ciclo della *Vita di Maria de' Medici* dipinto da Rubens²³⁶, alle sue allegorie e invenzioni pittoriche non aderenti alla verità documentaria dei fatti. In ogni tavola, poi, il ritratto del re occupa un posto di rilievo, sempre al vertice della composizione, quasi a simboleggiare la fonte da cui scaturisce la Storia. D'altra parte, affidando all'arte di Cochin un progetto artistico così ambizioso, Luigi XV tentava di superare il modello imposto dal libro del suo antenato (Luigi XIV) e di partecipare direttamente alla costruzione dell'immagine nazionale.

²³¹ La monografia di riferimento su questa importante figura del XVIII secolo è MICHEL 1993.

²³² Parigi, BnF, Ms. NAF 12038, *Répertoire alphabétique de noms d'artistes et artisans, des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, relevés dans les anciens registres de l'État civil parisien par le marquis Léon de Laborde, dit "Fichier Laborde*, n. 42450 e 10160.

²³³ MICHEL 1993, pp. 94-98.

²³⁴ Mediamente 320 x 220 mm; cfr. MICHEL 1993, p. 94.

²³⁵ Sulle medaglie di Luigi XV si veda DIVO 2009.

²³⁶ DUBOS 1719, vol. 1, pp. 190-222. Cfr. MICHEL 1993 p. 97.

1748, Malta. Un episodio significativo di fortuna del ritratto e della storia metallica nel Settecento europeo

Come si è osservato nelle pagine precedenti, dall'inizio del Seicento i grandi Stati europei, per diffondere la conoscenza della propria storia nazionale e divulgare l'immagine del potere attraverso la formula del "ritratto del sovrano", iniziarono a promuovere la creazione di medaglie e di libri a esse dedicate. Indagare questo processo su una scala ridotta, attraverso lo studio di territori decentrati, permette di misurare, nell'insieme delle strategie visive celebrative del potere, il ruolo e i limiti della storia metallica che mirava a identificare il principe con la nazione stessa. L'isola di Malta, uno degli Stati più lontani del cuore dell'Europa, si presta a essere, da questo punto di vista, un ottimo caso da analizzare.

L'Ordine monastico dei cavalieri dell'ospedale di San Giovanni di Gerusalemme, fondato nel XII secolo al tempo delle Crociate, ricevette l'isola di Malta nel 1530 dall'imperatore Carlo V per stabilirvisi e assicurare le prime difese del Mediterraneo contro gli Ottomani²³⁷. Fin dalla sua creazione l'Ordine fu diretto in modo collegiale da un Capitolo Generale, che supervisionava il gran maestro, affiancato da un Consiglio. Dalla fine del XVI secolo, il potere effettivo passò gradualmente da queste strutture collegiali al gran maestro stesso che da solo rimase responsabile sia della direzione spirituale dell'Ordine sia del governo dell'isola, di fatto con tutte quelle prerogative tipiche del principe, quali riscossione delle imposte e diritto di coniazione²³⁸. Nel corso del Settecento, in particolare, l'Ordine mostrò sempre più la tendenza ad agire come un vero e proprio principato con l'obiettivo di integrarsi nel concerto delle grandi nazioni europee²³⁹. D'altra parte, per tutta l'età moderna, a causa della sua collocazione geografica Malta ricoprì il ruolo d'avamposto della cristianità e di crocevia commerciale del Mediterraneo, un luogo nel quale circolavano liberamente persone, idee e oggetti. E la sua vicinanza politica sia a Roma sia alla Francia le permise di non dipendere esclusivamente da un unico Stato europeo.

Nel presente capitolo ci si focalizzerà sulla figura di Manuel Pinto de Fonseca, gran maestro dal 1741 al 1773 (Fig. 29)²⁴⁰. Nel 1749, Pinto ricevette le prime copie del volume *Medaglie rappresentanti i più gloriosi avvenimenti del magistero di sua altezza eminentissima fra don Manuel Pinto*, la storia metallica del suo magistero scritta dell'erudito torinese Paolo Maria Paciaudi (1710-1785). Il racconto attraverso libri di medaglie di fatti e vicende avvenuti durante il governo di un regnante era ormai parte di una tradizione

²³⁷ Per un inquadramento generale sulla storia dell'Ordine di Malta si vedano GALIMARD FLAVIGNY 2006; ATTARD AZZOPARDI 2011.

²³⁸ BROGINI 2017, pp. 275-276.

²³⁹ CAVALIERO 1960 e BLONDY 2002.

²⁴⁰ Manuel Pinto nacque a Lamego, in Portogallo, nel 1686 e fu 68° gran maestro (lingua di Castiglia, Leon e Portogallo). Si veda MIFSUD BONNICI 1936; MEYRELLES DO SOUTO 1954; TESTA 1989.

consolidata tra i principi europei. Nel caso di Malta quest'operazione costituì un'importante pietra miliare anche nelle strategie visive di autocelebrazione del gran maestro, che già prima di Pinto si erano concentrate sulla valorizzazione del tema del ritratto: da Raimondo Perellos y Roccafull (1697-1720)²⁴¹ a Marc'Antonio Zondadari, (1720-1722)²⁴², Antonio Manoel de Vilhena (1722-1736)²⁴³ e Raymond Despuig (1736-1741)²⁴⁴. Lo studio dell'iconografia delle opere che ritraggono i gran maestri dell'Ordine di Malta, soprattutto dalla fine del Seicento al pieno Settecento, e dei significati da queste veicolate permette di creare un opportuno contesto per comprendere l'importanza della storia metallica realizzata per celebrare Pinto.

III.1 Le diverse forme del ritratto: dipinti, medaglie, sculture, cerimonie effimere e tombe

Almeno fin dall'inizio del Seicento i gran maestri dell'Ordine, appena assunto l'incarico, erano solitamente celebrati attraverso ritratti sul modello di quelli realizzati negli stessi anni per nobili e principi europei. I dettagli delle commissioni sono spesso difficili da rintracciare a causa della mancanza di studi specifici o del silenzio delle fonti. Il ritratto che maggiormente può essere letto come una sorta di atto fondativo della tradizione di questo genere a Malta è quello di Alof de Wignacourt, dipinto da Caravaggio e oggi al Louvre. Venne richiesto personalmente dal gran maestro intorno al 1607-1608, quando il pittore si trovava sull'isola per sfuggire alla giustizia pontificia²⁴⁵. D'altra parte, le commissioni personali dei gran maestri furono piuttosto rare e vennero per lo più mediate da personaggi del loro *entourage*, così come accadde nel 1741, quando i membri dell'Albergo di Castiglia chiesero a Pierre Bernard il monumentale ritratto di Pinto da esporre nella sala principale dell'edificio. Come si vedrà più avanti, pochi anni dopo, nel 1747, anche i canonici di San Giovanni a La Valletta fecero realizzare da Antoine Favray un dipinto con l'effigie del gran maestro a figura intera per decorare una delle cappelle dell'Albergo, continuando così la tradizione del ritratto di Stato²⁴⁶.

In assenza di una produzione pittorica controllata dall'Ordine, una volta realizzato, il ritratto del gran maestro finiva presto per servire da prototipo a successive commissioni di cavalieri, istituzioni e privati cittadini. Il dipinto di Caravaggio, ad esempio, divenne il modello per i pittori locali, che ne realizzarono non poche copie, subito utilizzate per decorare edifici degli Ospitalieri. Giovan Pietro Bellori

²⁴¹ Raimondo Perellos y Roccafull (1637-1720), 64° gran maestro (lingua d'Aragona).

²⁴² Marc'Antonio Zondadari, (1658-1722), 65° gran maestro (lingua d'Italia).

²⁴³ Antonio Manoel de Vilhena (1663-1736), 66° gran maestro (lingua di Castiglia); PARDO 1939.

²⁴⁴ Raymond Despuig (1670-1741), 67° gran maestro (lingua d'Aragona); TORRE 1971.

²⁴⁵ Il quadro risulta già presente a Parigi dal 1644, prima di entrare a far parte della collezione reale nel 1670. Si vedano GREGORI 1995, SCIBERRAS 2016 e SCIBERRAS 2021.

²⁴⁶ DEGIORGIO FIORENTINO 2004.

ricorda una versione tratta dall'opera di Merisi e collocata nell'Arsenale di Malta, mentre un'altra è documentata nel Palazzo Vilhena o Magistrale di Mdina²⁴⁷. Tale proliferazione di copie e varianti si registra anche nel caso dei ritratti di Manuel Pinto²⁴⁸. In particolare, sono note numerose versioni che ritraggono il gran maestro come ecclesiastico e adottano tutte un formato simile, tra i 50 e i 70 cm di altezza. I ritratti dei gran maestri venivano spesso utilizzati anche per decorare abitazioni private, come dimostra un dipinto di Antoine Favray, *La visita*, che illustra un momento di vita quotidiana di altolocate donne maltesi all'interno di una casa dell'*élite* cittadina di metà Settecento²⁴⁹. Sopra un orologio incorniciato e appeso alla parete, un ritratto di Pinto si staglia tra dipinti floreali e devozionali.

Nel Settecento, come in tutta Europa, riscosero fortuna anche a Malta i ritratti a pastello²⁵⁰. Molti cavalieri dell'Ordine seguirono la nuova moda, tra i quali Jean-Charles-Antoine-Elzear de Riquetti, cavaliere di Mirabeau (1717-1794), che nel 1748 si rivolse per questo a Pierre Bernard²⁵¹; oppure Fra Giuseppe Raiberti che nella sua collezione possedeva tre ritratti a pastello, uno dei quali raffigurante Pinto²⁵². Peraltro, l'unica effigie di un gran maestro realizzata con questa tecnica e ancora oggi conservata (a Malta, in collezione privata), immortala proprio Pinto. Realizzata da Antoine Favray, poteva inserirsi facilmente in un interno domestico grazie al suo formato ridotto²⁵³. La sfida del pastello si traduce qui nella resa delle diverse tonalità di bianco e nero: su uno sfondo grigio, con toni più scuri a rimarcare le ombre, appare la figura del gran maestro riccamente vestita. La preziosità del pesante velluto, rifinito in pelliccia di ermellino, è resa mediante un sapiente uso di tocchi di nero che contrastano con il bavero sottile e plissettato. Il tutto è modellato da molteplici sfumature di bianco, che passa dalla declinazione più scura, quasi grigia, usata per rendere la leggerezza della parrucca, a una intermedia che restituisce fedelmente l'ermellino in tutta la sua morbidezza. Un bianco puro e opaco mette in risalto la grande croce di Malta che copre interamente il busto del gran maestro, mentre una quarta gradazione è utilizzata per rendere la leggerezza dello *jabot*. Questo lavoro molto ambizioso permette di inquadrare Favray come pastellista di grande talento, forse aggiornato addirittura sulle opere della massima espo-

²⁴⁷ BELLORI 1672 [ed. 1976], p. 226, e SAMMUT 1949, p. 82.

²⁴⁸ Una copia è segnalata nel Museo di Arte Antica di Lisbona (MEYRELLES DO SOUTO 1954, fig. 10).

²⁴⁹ Cfr. ESPINOSA RODRIGUEZ 1990, n. 123; DEGIORGIO FIORENTINO 2004, n. 2.6.

²⁵⁰ SALMON 2000; FUMAROLI 2005; BURNS 2007.

²⁵¹ Neil Jeffares, "Bernard", *Pastels & pastellists: Dictionary of pastellists before 1800*, Londra, 2006, online edition, [http://www.pastellists.com/, consultato il 20/12/2024], n. J.147.167. t.

²⁵² TOFFOLO 1989, p. 112.

²⁵³ Neil Jeffares, "Favray", *Pastels & pastellists: Dictionary of pastellists before 1800*, Londra, 2006, online edition, [http://www.pastellists.com/, consultato il 20/12/2024], n. J. 3094.101.

nente di questa tecnica, Rosalba Carriera, come il ritratto di Henry Fiennes Clinton²⁵⁴ o di Enrichetta Anna Sofia d'Este²⁵⁵.

Nel corso del XVIII secolo, i gran maestri ricorsero a una sempre più ricca varietà di mezzi per far realizzare i propri ritratti, prima rivolgendosi prevalentemente a pittura e scultura, poi anche a *media* differenti, quali incisioni, medaglie, monete e sigilli, utili per assicurare loro una maggiore diffusione. Da tempo, la moneta era concepita come efficace strumento per divulgare il ritratto del principe²⁵⁶ e anche a Malta venne intesa in questo senso tra Sei e Settecento. La locale zecca fu a lungo guidata da Carlo Troisi (1650-1730) – nominato direttamente dal gran maestro e assistito dal figlio Pier Paolo (1686-1743)²⁵⁷. Nel 1717, Troisi introdusse sulle monete d'oro il ritratto del massimo vertice dell'Ordine, in armatura e con una folta parrucca, formula che seguiva inequivocabilmente il modello delle monete di Luigi XIV²⁵⁸. Dal 1720, anche titoli in argento e rame cominciarono a recare il ritratto del gran maestro e durante il magistero di Vilhena quasi tutte le tipologie monetali emesse mostravano il suo busto, rendendolo così visibile quotidianamente in tutte le isole dell'arcipelago maltese. Troisi, che era anche un orafo e scultore di talento, fu probabilmente il creatore di alcune delle medaglie per Vilhena, tra cui un esemplare coniato per celebrare la collocazione della sua statua commemorativa nella Place d'Armes di Fort Manoel²⁵⁹ nel 1736 (Fig. 31). Il rilievo sottile della medaglia evoca la finezza tipica delle oreficerie di Troisi e attesta le qualità di incisore necessarie per la creazione monetale²⁶⁰. Incaricato della zecca di Malta, produsse inoltre monete d'oro di grande modulo e peso, dette “dodici zecchini”, che nel campo lasciavano più spazio per il ritratto del gran maestro. Prodotte in pochi esemplari, come *pièce de plaisir* venivano offerte durante particolari cerimonie²⁶¹.

A differenza delle monete, la produzione di medaglie sembra essere stata piuttosto esigua a Malta e fu spesso condotta al di fuori dell'isola, prevalentemente a Roma²⁶². L'uso della medaglia da parte dei gran maestri risale al Cinquecento e s'inserisce in una tradizione che nella penisola italiana era diffusa, conosciuta e apprezzata già a partire dal medio Quattrocento. Le medaglie maltesi, come quelle effi-

²⁵⁴ University of Nottingham, Newcastle Collection (NE 4 2/23); cfr. ROSALBA CARRIERA “PRIMA PITTRICE DE L'EUROPA” 2007, n. 31.

²⁵⁵ Galleria degli Uffizi, Firenze, cfr. ROSALBA CARRIERA “PRIMA PITTRICE DE L'EUROPA” 2007, n. 11.

²⁵⁶ Sulla storia delle monete dell'Ordine si vedano LAUGIER 1867, DENARO 1955 e RESTELLI SAMMUT 1977; AZZOPARDI 1993; SAMMUT 2012.

²⁵⁷ BONELLO 1999; BRIFFA 2009; DEBONO 2010.

²⁵⁸ FURSE 1864, tav. XVII, n. 4; AZZOPARDI, Malta 816; Fr. 16; RESTELLI-SAMMUT, tav. XXXVIII, n. 3; SCHEMBRI, tav. 20, n. 4.

²⁵⁹ Questa medaglia non era presente in nessuna delle collezioni pubbliche visitate in occasione della redazione di questo saggio.

²⁶⁰ Si vedano BONELLO 1999; BRIFFA 2009.

²⁶¹ RESTELLI SAMMUT 1977, n. 1.

²⁶² Per esempio, la medaglia di Federico Cocciola in ATTWOOD 2003, p. 397, n. 970, o di un medaglista anonimo attivo a Roma, sempre ATTWOOD 2003, p. 413, n. 1009.

gianti Nicolas Cotoner e Gregorio Carafa, sono piuttosto rare e hanno caratteristiche formali simili: al diritto presentano il ritratto del gran maestro, mentre al rovescio lo stemma araldico dell'effigiato. Questi oggetti potrebbero essere stati fusi anche a Malta: sia la zecca sia l'arsenale avevano gli strumenti necessari per questo procedimento tecnico. A partire dall'inizio del Settecento i gran maestri cominciarono a ricorrere a medaglisti rinomati: nel 1729 Vilhena ordinò, ad esempio, un esemplare di ampio modulo a Massimiliano Soldani-Benzi (1656-1740) per celebrare la vittoria sui turchi²⁶³. Non è noto dove lo scultore avesse prodotto i suoi esemplari (non ci sono prove che ne documentino la realizzazione a Malta), ma è certo che la zecca dell'isola coniò la sua prima medaglia solo nel 1741 per celebrare l'elezione di Pinto, avvenuta appunto in quell'anno²⁶⁴. A questa non ne seguirono altre. Pinto, infatti, preferì adottare (come si vedrà) una strategia di comunicazione diversa che sfruttava un mezzo del tutto originale rispetto a quelli usati in precedenza dall'Ordine: il libro di medaglie.

Ancora nel corso del Settecento, per ogni gran maestro la prima occasione di autocelebrazione visiva era rappresentata dalla cosiddetta cerimonia del possesso, che aveva luogo l'indomani dell'elezione. Si trattava dell'ingresso trionfale nell'antica città di Mdina²⁶⁵, decorata da strutture effimere appositamente erette a far da cornice all'evento, come documentato da un disegno realizzato nel 1722 durante il possesso di Antonio de Vilhena: una rara testimonianza di questo tipo di cerimonie²⁶⁶. La prova grafica di Pietro Paolo Troisi riproduce, accompagnato da trofei d'armi e allegorie della Fama e della Vittoria, un arco trionfale con sopra al fornice il busto del gran maestro posto su un piedistallo a dominare sui prigionieri incatenati²⁶⁷: una soluzione presente tanto nella tradizione delle incoronazioni europee, quanto di fatto propria dell'arredo scultoreo monumentale maltese. Lo stesso Pier Paolo Troisi, infatti, tradusse in bronzo l'effigie di Vilhena che aveva realizzato in maniera effimera per il possesso del 1722. Ora custodita nel Museo del Teatro Manoel, era originariamente collocata sopra la porta principale dell'omonimo Forte, costruita tra il 1723 e il 1727 dall'architetto francese Charles François de Mondion (1681-1733)²⁶⁸, che, tra il 1726 e il 1730, replicò lo stesso modello nel Palazzo Vilhena (o Magistrale), dove il visitatore viene accolto ancora oggi da un ingresso sormontato da una nicchia ovale, in cui è collocato un altro ritratto bronzeo, sempre opera di Troisi²⁶⁹. Si tratta in questo caso di una soluzione visiva ben più elaborata di quanto non fosse la Porta del Forte Manoel. La cornice ovale intorno all'effigie è ornata da due ghirlande e due conchiglie, presentate da Minerva e da un'allegoria del-

²⁶³ FURSE 1864, tav. XXXIX; CALLEJA, p. 209, n. 7, tav. 15; LANKHEIT 1962.

²⁶⁴ FURSE 1864, tav. XL, fig. 2; CALLEJA, p. 210, n. 1, tav. 16, fig. 1.

²⁶⁵ MALLIA 2015 e 2017.

²⁶⁶ THAKE 2017, p. 73.

²⁶⁷ Già il predecessore di Vilhena, Marc'Antonio Zondadari, nel 1720 aveva utilizzato come apparato effimero un arco trionfale: cfr. THAKE 2017, p. 74. Per un esempio francese si veda LAFAGE 2015.

²⁶⁸ DE LUCCA 2003; BUHAGIAR 2009, pp. 201-212; MACIOCE 2010; BLONDY 2011, pp. 47-57; THAKE 2017.

²⁶⁹ THAKE 2017, p. 94.

la Vittoria, mentre in basso sono posti degli stemmi. Il busto in bronzo scuro risalta immediatamente in contrasto con la pietra chiara utilizzata per la decorazione, conferendo a questo ritratto in armatura una grande visibilità. Con Vilhena, i monumenti pubblici a Malta, compresa la tipologia della statua a figura intera (come quella a Floriana, fusa da Aloisio Bouchut²⁷⁰) assunsero un'importanza destinata a durare e sul suo esempio si mosse anche Manuel Pinto, quando ricostruì l'Albergo di Castiglia e adottò formalmente il tipo di ingresso monumentale già ampiamente utilizzato da Vilhena²⁷¹.

Tra le tipologie di ritratti celebrativi del gran maestro, il monumento funebre occupò un posto privilegiato²⁷² e coinvolse soprattutto l'attuale concattedrale di San Giovanni Battista a La Valletta, nella cui cripta erano poste ancora fino al Seicento tutte le tombe dei primi dell'Ordine. Antoine de Paule (gran maestro dal 1623 al 1636) fu il primo per il quale venne fatto costruire un mausoleo al centro della chiesa, progettato dallo scultore fiorentino di stanza a Messina Vitale Covati e composto anche di un ritratto ben visibile²⁷³. Il primo monumento funebre a concedere un posto di ancora maggiore importanza all'effigie del defunto fu quello in onore di Nicolas Cotoner (1663-1680), commissionato poco dopo la sua morte allo scultore carrarese Domenico Guidi²⁷⁴. Si trattava un'opera di pieno gusto barocco per l'abbondanza di ornamenti, la varietà e il gioco cromatico dei materiali, in grado di conferire un posto di rilievo al busto dorato del gran maestro risaltante sui colori dell'insieme marmoreo. La tomba di Gregorio Carafa, completata nel 1691, rafforzò ulteriormente la centralità visiva concessa al busto bronzeo del defunto, posto su un alto piedistallo e affiancato da un'imponente composizione dello stesso metallo, mentre le gloriose azioni del gran maestro sono evocate nel bassorilievo alle sue spalle, svelato da due puttini che sollevano un pesante tendaggio scolpito in marmo rosso. Pur con qualche eccezione (ad esempio la tomba di Adrien de Wignacourt, allo scadere del Seicento), ancora per tutto il Settecento continuò la tradizione del mausoleo monumentale inaugurata da Cotoner che aveva avuto il merito di porre il ritratto al centro della complessiva costruzione visiva dell'opera. Ramon Perellos (1637-1720) fece costruire il suo sepolcro intorno al 1700, quando era ancora in vita: evento unico nella storia maltese (Fig. 35)²⁷⁵. Affidato a Giuseppe Mazzuoli, sviluppò un modello allegorico in debito con la berniniana tomba di Urbano VIII in San Pietro²⁷⁶, nel quale trionfi d'armi e stemmi in marmo bianco circondano il busto bronzeo del gran maestro posto su un piedistallo all'interno di una nicchia ovale di marmo rosso. Leggermente inclinata in avanti, la scultura offre anco-

²⁷⁰ BRIFFA 2009, p. 15.

²⁷¹ BLONDY LABAT SAINT VINCENT 2013, p. 134.

²⁷² PANOFSKY 1964 [ed. 1995]; MAZEL 2009 con abbondante bibliografia precedente.

²⁷³ SCIBERRAS 2004 (2012), p. 27 e p. 184.

²⁷⁴ MONTAGU 1989, p. 68; BACCHI 1996, pp. 481 e 811; SCIBERRAS 2004 (2012); *RESTAURI E RISCOPERTE DI SCULTURA DEL BAROCCO ROMANO A MALTA* 2005; BACCHI PIERGUIDI 2008; GIOMETTI 2010, pp. 244-248.

²⁷⁵ SCIBERRAS 2004 (2012), p. 119.

²⁷⁶ *Ibid.*, pp. 216 e seguenti.

ra oggi ai fedeli un ritratto vivo, ma distante del defunto. Peraltro, si consideri che la medesima strategia visiva e celebrativa sarebbe stata messa in scena anche nel monumento che conserva il cuore del gran maestro Marc'Antonio Zondadari nel Duomo di Siena, iniziato dallo stesso Giuseppe Mazzuoli e terminato o concluso dal nipote Bartolomeo nel 1726 (Fig. 36). In questo, uno stemma di grandi dimensioni sovrasta la scultura in piedi del defunto in marmo bianco, collocata in una nicchia di marmo colorato²⁷⁷.

Il progetto della tomba di Manuel Pinto, realizzata tra 1774 e 1776 su ordine dei suoi esecutori testamentari, fu affidato al pittore Laurent Pécheux e allo scultore Vincenzo Pacetti²⁷⁸, probabilmente grazie alla mediazione di Jacques-Laure Le Tonnelier, bali di Breteuil, ambasciatore dell'Ordine a Roma tra il 1758 e il 1777 e *amateur d'art*²⁷⁹. L'opera echeggia la tradizione funeraria romana della prima metà del Settecento, riportando alcuni elementi – la piramide, il ritratto, la Fama e l'angelo che regge l'effigie del defunto – già proposti nel 1704 a Santa Rosalia di Palestrina nei due cenotafi del cardinale Antonio Barberini e del principe Taddeo Barberini, realizzati da Bernardino Cametti, che sarebbe ancora tornato nel 1712 sulla stessa articolazione plastica a San Giovanni in Laterano nel sepolcro di Gabriele Filippucci²⁸⁰. Considerando, tuttavia, la presenza del ritratto a mosaico di Pinto, Laurent Pécheux si ispirò probabilmente (e più direttamente) anche a un'altra tomba: quella di Pietro Bracci per Maria Clementina Sobieska in San Pietro del 1742.

III.2 Uomo di Chiesa e capo militare: l'iconografia del gran maestro

Tra la fine del XVII secolo e la prima metà del XVIII l'iconografia dei gran maestri di Malta si evolse con una velocità senza pari al confronto di quanto stava accadendo in altri Paesi europei. Negli anni cinquanta e sessanta del Seicento il cinquantanovesimo gran maestro, Annet de Clermont-Gessan (ca. 1587-1660), propose di sé l'immagine del capo di un ordine religioso che, nel ritratto del suo monumento funebre, si mostrava vestito con un semplice abito monastico. Di carattere severo, rafforzata dall'austero marmo bianco e nero, la tomba è dominata da un busto rigidamente frontale circondato da

²⁷⁷ BUTZEK 2009.

²⁷⁸ La data è tradizionalmente ritenuta il 1776; cfr. SCIBERRAS 2004 (2012), p. 239; SCRIBERRAS 2009, p. 129; LAVEISSIÈRE 2012. Però, Vincenzo Pacetti scrisse nei suoi *Giornali* che Laurent Pécheux gli parlò per la prima volta del progetto nel febbraio 1774. Nel giugno dello stesso anno, Pacetti presentò il modello nel suo studio romano all'ambasciatore di Malta e la scultura definitiva nell'ottobre del 1775. Cfr. PACETTI 2011, pp. 4-5. Inoltre, DEGIORGIO FIORENTINO 2004 attribuisce l'ideazione del monumento ad Antoine Favray, seguendo una nota dell'abate Claude-François Boyer, erudito del Settecento, e cita una sua lettera (in francese): «de mausolée de Pinto dont le dessin a été donnée par Favray» (Malta, Lib. Ms. 137, Recueil de lettres, fol. 2), p. 134 e p. 181 nota 27; si tratterebbe in questo caso del ritratto in mosaico.

²⁷⁹ Cfr. PACETTI 2011, p. 4. Sulla figura di Breteuil, che tra l'altro conosceva già Laurent Pécheux, cfr. GUICHARD 2008, pp. 204-207.

²⁸⁰ DESMAS 2012, pp. 202-204.

teschi che rimarkano il concetto del *memento mori*. I ritratti pittorici del sessantatreesimo gran maestro Nicolas Cotoner, così come anche quelli di Antonio Manoel de Vilhena, all'inizio del XVIII secolo, raffigurano i due dignitari seduti in poltrona con abiti ecclesiastici neri e berretto, segno del loro magistero religioso²⁸¹. E veste ancora questi panni Marc'Antonio Zondadari nel già citato monumento per il suo cuore, scolpito nel Duomo di Siena.

D'altra parte, già a partire dalla reggenza di Cotoner la figura del gran maestro cominciò a essere presentata anche come capo militare, riprendendo l'iconografia tardo-cinquecentesca alla quale si era affidato già Caravaggio per il ritratto di Alof de Wignacourt²⁸². L'effigie pittorica di Cotoner, ancora oggi a La Valletta, mostra il gran maestro seduto davanti a un piedistallo sormontato da un elmo piumato. Alla sua destra, un paggio reca uno scudo con il suo stemma personale; alla sua sinistra, un altro servitore sorregge la cartina di un'area dell'isola appena fortificata. Un tema, questo della celebrazione dell'edilizia militare dei gran maestri, che qualche decennio più tardi avrebbe trovato eco anche in una medaglia di Vilhena (1730)²⁸³. L'iconografia del primo dell'Ordine in veste di capo militare fu sempre più frequente a partire dagli anni settanta del Seicento, come suggerisce anche un'incisione di Albertus Clowet (1636-1679), attenta ancora una volta alla celebrazione delle fortificazioni promosse da Cotoner²⁸⁴, il quale nell'arco degli stessi anni e poco dopo la morte sarebbe stato raffigurato in armatura (avvolto in un grande mantello da comandante e con la croce di Malta sul petto) tanto nel busto destinato alla Porta della Maria Vergine delle Grazie, quanto nel ritratto in bronzo dorato – fuso da Girolamo Lucenti – per il suo monumento funebre realizzato da Domenico Guidi. In questo l'effigie del gran maestro venne posta sopra trofei di armi nemiche, mentre in alto la Fama celebra le vittorie del defunto e sotto due figure inginocchiate e incatenate ricordano i suoi successi sui turchi²⁸⁵. Il riferimento all'Impero ottomano venne spesso evocato ancora per tutto il Settecento al fine di sottolineare l'immagine del capo militare vittorioso, anche se dopo Lepanto (1571) le battaglie erano state poche e Malta traeva gran parte delle proprie entrate soprattutto dal saccheggio delle navi turche²⁸⁶. La sopraffazione degli ottomani, massimi nemici della Chiesa, sarebbe stata celebrata anche dal gran maestro Pinto al momento della ricostruzione dell'Albergo di Castiglia, tra il 1742 e il 1745, dove venne esposto il suo ritratto bronzeo circondato da trofei d'armi e turbanti turchi (Fig. 34).

²⁸¹ Il berretto è rappresentato sul suo stemma.

²⁸² Parigi, Musée du Louvre (Inv. 57), cfr. LOIRE 2006, pp. 70-75.

²⁸³ *Nicolas Cotoner* (1670), FURSE 1874, pl. XXXVII; *Antonio Manoel de Vilhena fondatore del forte Manoel* (1724), FURSE 1864, tav. XXXVI; CALLEJA SCHEMBRI 1966, p. 207, n. 1, tav. 12, fig. 3.

²⁸⁴ HOLLSTEIN 1951, p. 173.

²⁸⁵ Sul monumento e le diverse ipotesi iconografiche cfr. GIOMETTI 2010, pp. 244-248.

²⁸⁶ Per qualche riferimento all'argomento si veda BROGINI 2006.

Forti del modello di Cotoner, molti suoi successori si fecero raffigurare in monete, medaglie o busti abbigliati con armature contemporanee, rimarcando dunque, anche visivamente, il proprio *status* di capi militari. Questa rappresentazione continuò per tutto il Settecento e divenne particolarmente importante durante il magistero di Vilhena (1722-1736) che ricorse addirittura a due diversi tipi di ritratto: il primo con parrucca e armatura contemporanea, il secondo invece ispirato a Luigi XIV. Diventato un modello ormai tradizionale in Europa, quest'ultimo prevedeva una rappresentazione del gran maestro con gli attributi del comando militare, il bastone e la banda di seta, effigiato non più in un semplice busto, ma in una statua a figura intera, come quella oggi esposta a Floriana, oppure in un ritratto tagliato all'altezza delle ginocchia, come quello inserito nella facciata di Palazzo Vilhena a Mdina (ca. 1722-1725). Questa posa deriva da una tipologia codificata all'epoca, della quale gli esempi più noti sono il ritratto di Eugenio di Savoia dipinto nel 1718 da Jacob van Schuppen (1670-1751)²⁸⁷, o quello del maresciallo Claude Louis Hector duc de Villars realizzato da Hyacinthe Rigaud nel 1704²⁸⁸.

Nel 1741, al momento della sua elezione a gran maestro, Manuel Pinto de Fonseca era quindi l'erede di una lunga e sedimentata tradizione ritrattistica. La sua prima effigie ufficiale, ancora oggi conservata a La Valletta, venne commissionata dall'Albergo di Castiglia, León e Portogallo, da cui proveniva. I cavalieri di questo *auvergne* ne affidarono la realizzazione al pittore francese Pierre Bernard (1704-1777)²⁸⁹. Proveniente da una famiglia di artisti, Bernard si era formato prima a Parigi, poi a Roma all'Académie de France (1727-1732) e, infine, al suo ritorno in Francia divenne pittore al servizio dell'Arsenale militare di Marsiglia (1732-1740)²⁹⁰. Probabilmente fu qui che si legò ai cavalieri dell'Ordine che lo condussero a Malta, dove soggiornò tra il 1740 e il 1744²⁹¹. I cavalieri dell'Albergo di Castiglia commissionarono a Bernard il ritratto di Pinto, mettendo così a frutto il talento di un pittore al servizio del re di Francia, al corrente della più aggiornata pittura contemporanea e capace di eseguire un ritratto ufficiale. Bernard dipinse una raffigurazione monumentale del gran maestro «rappresentato intero in una gran tela di grandezza naturale»²⁹², in armatura, con stivali e spada. Nella mano destra regge il bastone del comando e la sinistra poggia sulla banda di seta bianca, simbolo della sua autorità militare. Una potente luce si riflette sull'armatura metallica, enfatizzando l'elmo e facendo risaltare il rosso del mantello e il bianco della banda, che tiene la sua spada, per poi illuminare i lineamenti

²⁸⁷ SCHREIDEN 1982.

²⁸⁸ JAMES-SARAZIN 2016, pp. 296-298.

²⁸⁹ BILLIQUOD 1937 e 1938; DEGIORGIO FIORENTINO 2004, p. 29; BUHAGIAR 2009, in particolare il capitolo *Malta's art historical contacts with France (1530-1798)*.

²⁹⁰ Realizzava i dipinti per le navi. THÉRON 2018, pp. 147-174.

²⁹¹ Sulla questione dei legami tra Malta e il porto francese si veda BLONDY LABAT SAINT VINCENT 2013, specialmente pp. 134-185.

²⁹² Padre Pelgio Mifsud, *Notizie di alcuni pittori, scultori, architetti, e Capi Mastri si Maltesi, che Forastieri, che operarono a Malta*, National Library of Malta, Valletta, Ms. 1123. Il manoscritto è stato pubblicato nel 1825 dal conte Saverio Marchesi, Ms. 1123, fol. 69, citato in DEGIORGIO FIORENTINO 2004, p. 85.

dell'effigiato. Rappresentante dell'Ordine di Malta, in questo ritratto il gran maestro esibisce sul petto la croce a otto punte, che il pittore ha volutamente posto al centro del dipinto, mentre il rosso del manto di ermellino ricorda la sua posizione nella gerarchia della Chiesa, subito dopo i cardinali del Sacro Collegio. Il pittore rappresentò Pinto come capo di un ordine militare, guidato dalla luce divina e con il compito di proteggere il cristianesimo.

La duplice funzione del gran maestro, capo di un ordine monastico e capo militare, sarebbe d'altra parte diventata sempre più evidente anche nell'araldica settecentesca²⁹³. Fin dal 1581 venne concesso ai gran maestri di sovrapporre una corona aperta al proprio blasone, diverso da quello dell'Ordine²⁹⁴. Nel 1737 Raymond Despuig fu il primo a unire al berretto magistrale una corona aperta, che Pinto nel 1748 trasformò in chiusa, formalizzando così un simbolo che sarebbe rimasto inalterato fino al 1798, anno che pose fine alla presenza degli Ospitalieri a Malta.

III.3 Le funzioni del ritratto: dall'immagine del gran maestro a quella del principe

Dal loro insediamento sull'isola i cavalieri di San Giovanni furono sottoposti alla doppia supervisione del pontefice e del re di Sicilia. Nonostante questo, i gran maestri lavorarono incessantemente per ottenere da entrambi un'autonomia *de facto*. L'intenzione di fare dell'Ordine uno Stato pienamente sovrano si affacciò alla fine del Seicento e con Antonio Manoel de Vilhena e Manuel Pinto da Fonseca diverse furono le azioni per trasformare il magistero nell'equivalente di una monarchia²⁹⁵.

Per raggiungere questo obiettivo, appena eletto, Vilhena sollecitò nel 1720 l'avvio di grandi progetti urbanistici sia a La Valletta sia a Mdina, dove commissionò nel 1726 a Charles François de Mondion la costruzione di un palazzo, ubicato nel cuore della città, sopra le fondamenta di precedenti edifici rasi al suolo da un terremoto²⁹⁶. Sulla costa dell'isola, invece, la costruzione del Forte Manoel venne celebrata, come abbiamo visto, in diversi ritratti di Vilhena, rappresentato in qualità di capo militare: una delle funzioni tradizionali del ruolo del principe. Tale processo di trasformazione fu completato dall'opera di Pinto, il quale, emulando le monarchie europee, strutturò gli spazi del Palazzo del Gran Maestro secondo i cerimoniali della casa reale francese²⁹⁷. In questo processo di "monarchizzazione" del gran maestro i ritratti ricoprirono un ruolo fondamentale e anche per questo l'aumento del loro numero fu

²⁹³ PASTOUREAU 1987, pp. 108-115.

²⁹⁴ BROGINI 2017, pp. 269-272.

²⁹⁵ Su questo fenomeno di *monarchisation* si veda BLONDY 2002, in particolare il primo capitolo: *La tentation absolutiste*. Anche la creazione di colonie nelle Americhe, secondo il modello assunto da altri Stati europei, può essere misurata alla luce di questo lento processo: cfr. FRELLER ZAMMIT 2015.

²⁹⁶ THAKE 2017.

²⁹⁷ BLONDY 2011.

esponenziale, a vantaggio peraltro di una tipologia che privilegiava la funzione politica dell'effigiato a discapito di quella religiosa.

Come abbiamo già visto, il primo ritratto in armatura di Pinto, realizzato da Pierre Bernard e ancora oggi conservato nel Palazzo del Gran Maestro di La Valletta, contiene *in nuce* il programma che caratterizzò fin dall'inizio il suo regno. In primo luogo, Pinto adottò tutti gli attributi tradizionali del potere militare, come il bastone del comando, la spada e la banda di seta bianca sopra l'armatura. Ma se l'effigie in armi era stata indubbiamente la forma archetipica del ritratto di Stato dall'inizio del XVI secolo²⁹⁸ e, nel caso specifico dei cavalieri di San Giovanni, era diventata funzionale a ribadire il carattere fondamentalmente militare dell'Ordine, l'introduzione nel ritratto di Pinto di elementi come la parrucca bianca, gli stivali neri e il pesante mantello di ermellino, nonché l'assunzione di una posa precisa, rimandavano chiaramente a un'immagine del sovrano pienamente settecentesca. L'esempio più eclatante del cambiamento di paradigma si manifestò nell'opera dipinta da Antoine Favray nel 1747 per l'attuale concattedrale di San Giovanni a La Valletta (Fig. 30), oggi conservato nel museo della chiesa: si tratta di una chiara trasposizione del celebre dipinto di Hyacinthe Rigaud raffigurante Luigi XIV, ora al Louvre. Favray, pittore francese formatosi a Parigi, doveva conoscere il dipinto originale del Re Sole collocato a Versailles fin dalla creazione (1701), oppure almeno una delle sue numerose copie realizzate nella bottega di Rigaud nella prima metà del XVIII secolo o una delle traduzioni in incisione circolanti in Europa. Favray peraltro aveva anche realizzato uno studio a sanguigna del ritratto di Luigi XV (Figg. 38-39), condotto da Jean-Baptiste Van Loo nel 1725 replicando fedelmente tutti gli attributi iconografici del Luigi XIV di Rigaud²⁹⁹.

D'altra parte, l'impiego del prestigioso modello francese non è certamente una scelta riconducibile al singolo artista, quanto ai suoi committenti (i canonici di San Giovanni, non senza l'assenso dello stesso Pinto), che potevano conoscere questi esempi illustri grazie alla significativa presenza sull'isola di ritratti di sovrani europei (e in particolare francesi). Una tradizione, ancora viva nel Settecento, voleva che i cavalieri dell'Ordine avessero nelle proprie dimore il ritratto del sovrano della patria da cui provenivano³⁰⁰. Inoltre, lo stesso gran maestro possedeva alcuni ritratti di regnanti europei: il Salone degli Ambasciatori nel Palazzo del Gran Maestro, ad esempio, era decorato con un ritratto di Filippo IV di Spagna, uno di Luigi XIV realizzato da François de Troy e un ritratto di Luigi XV opera di Van Loo³⁰¹.

²⁹⁸ GHERMANI 2009, pp. 243-298.

²⁹⁹ Una traduzione del quadro fu incisa nel 1727 da Nicolas IV de Larmessin, a Parigi (in BEAURAIN 2005, p. 68, fig. 5).

³⁰⁰ VELLA 2012, pp. 209-210.

³⁰¹ SCHIAVONE 1985 citato in VALLA 2012, p. 210.

Accanto a questa tendenza a “monarchizzare” i ritratti³⁰², che si traduceva essenzialmente nell’evocazione di forme e attribuiti propri della tradizione reale francese, non meno determinante era stato lo sforzo di Pinto nel collocarsi “visivamente” all’interno della storia dell’Ordine e della lunga successione dei suoi gran maestri, come tutti i principi d’Europa avevano fatto attraverso le gallerie di ritratti dei propri avi. Pierre Bernard, ad esempio, realizzò il ritratto in modo da coordinare i colori araldici di Pinto con quelli dell’Ordine, evidenziando l’elemento della mezzaluna crescente accanto al grande elmo metallico dell’effigiato, così raffigurato come il vincitore dei turchi. L’armatura di Pinto, poi, è pressoché identica a quella indossata da Aloy de Wignacourt nel dipinto di Caravaggio, del quale una copia, (come si è già detto) menzionata da Giovan Pietro Bellori, si trovava ancora a Malta nel Settecento³⁰³. Si trattò forse di un tributo al grande artista italiano, ma la scelta iconografica rappresentò innanzitutto un segno delle pretese monarchiche di Pinto. Fin dall’instaurazione dell’Ordine a Malta, le armature dei gran maestri vennero conservate ed esposte presso il Palazzo del Gran Maestro di La Valletta come una collezione coerente, secondo il modello adottato nelle rispettive patrie dai regnanti francesi, inglesi e tedeschi, o da grandi principi come il duca di Savoia e gli elettori dell’Impero³⁰⁴. Farsi effigiare con un’armatura della fine del Cinquecento significava ricordare l’antichità di quell’abbigliamento e della sua funzione, adottando una strategia di legittimazione del potere già ben collaudata nel resto d’Europa.

L’assimilazione dei simboli araldici personali di Pinto a quelli storici dell’Ordine permetteva sia di esaltare la storia dei cavalieri di San Giovanni, sia di legittimare storicamente il suo governo su Malta, sia di trasformare la sua carica di gran maestro in una sorta di incarnazione dell’Ordine stesso. Inoltre, lo stretto parallelo tra la figura di Pinto e quella di Wignacourt finiva addirittura per suggerire l’impressione di una trasmissione ereditaria del potere, tanto più significativa perché incentrata sull’armatura: un oggetto simbolico, proprio del cavaliere cristiano, evocato addirittura nel Nuovo Testamento³⁰⁵. In questo modo le rivendicazioni monarchiche di Pinto si potevano basare sul concetto distinto di “corpo politico” – sovrano di Malta, servo di Cristo, vincitore sui turchi, principe collezionista – e di corpo fisico del sovrano, secondo il principio dei “due corpi del re” già formulato in Francia e in Gran Bretagna e mirato a celebrare l’essenza sacra ed eterna della monarchia³⁰⁶. Non senza ripre-

³⁰² BLONDY 2002.

³⁰³ BELLORI 1672 [ed. 1976], p. 226. L’armatura di Wignacourt è ancora conservata nelle collezioni nazionali maltesi. Il quadro di Caravaggio fu anche tradotto a bulino, sempre da Nicolas IV de Larmessin (1729 circa).

³⁰⁴ SCHNAPPER [1988] 2012, pp. 240-243; *SOUS L’EGIDE DE MARS: ARMURES DES PRINCES D’EUROPE* 2011; STOICHITA 2012. L’importantissima collezione dell’arciduca Ferdinando II nel castello di Ambras è stata pubblicata nel 1601 a Innsbruck nell’*Armamentarium Heroicum Ambrasianum*, dove Jacob Schrenck von Notzingen illustrò la raccolta con una serie di ritratti dei principi in armatura (una nuova edizione fu pubblicata a Norimberga nel 1735 e conferma l’importanza di questo tipo di collezione). Sulla storia della collezione reale francese si vedano CASTELLUCCIO 2002; MALGOUYRES 2014.

³⁰⁵ «Rivestitevi dell’armatura di Dio» (San Paolo, Efesini 6:11).

³⁰⁶ KANTOROWICZ [1957] 1989.

cussioni, alla lunga, anche sul cerimoniale, che nel 1762 registrò la cessazione del bacio della mano del gran maestro da parte dei grandi ufficiali della sua casa, dei cavalieri, dei sacerdoti dell'isola e dei nobili maltesi e stranieri³⁰⁷. La soppressione del contatto fisico e la codificazione di norme e costumi nuovi conferirono al primo dell'Ordine una dimensione sacra evidentemente in debito con il modello monarchico francese, del quale a Malta vennero studiati tanto le arti, quanto i prodotti culturali, a partire (come si vedrà) dalle sue storie metalliche³⁰⁸.

Manuel Pinto non si accontentò, infatti, solo di commissionare ritratti. Dalla metà del secolo Favray realizzò per lui anche alcuni dipinti illustranti le vicende dell'Ordine: la *Donazione da parte del re Godeffroy de Bouillon di un ospedale a Fra Gérard nel 1099*³⁰⁹, *La cerimonia del 'possesso' a Mdina di Philippe Villiers de L'Isle-Adam nel 1521*³¹⁰ e *Il gran maestro Jean Parisot de La Valletta vittorioso contro gli ottomani durante il grande assedio di Malta del 1565*³¹¹, tutte opere ancora conservate a Malta. Se il ritratto del beato Fratello Gérard, fondatore dell'Ordine, sembra essere una pura invenzione di Favray, per Jean Parisot il pittore si servì invece dell'effigie, rigorosamente di profilo, presente nelle medaglie realizzate dall'italiano Federico Cocciola nel pieno Cinquecento per celebrare il condottiero³¹². Questi dipinti storici mettevano in scena le azioni gloriose, al servizio di Dio e degli uomini, che i gran maestri avevano compiuto e li immortalavano in veri e propri ritratti di Stato, permettendo quindi di ricreare, sebbene a posteriori, una galleria genealogica della massima carica dell'Ordine, adatta ad accogliere l'autocelebrazione in immagini di Pinto, il quale già aveva affidato la propria gloria a un altro strumento particolarmente "alla moda".

III.4 La storia metallica di Manuel Pinto

All'interno dell'ampia varietà di strategie visive di autopromozione messe in campo dai gran maestri nel Settecento, la storia metallica che commissionò Manuel Pinto a propria celebrazione (la prima mai realizzata a Malta in onore di un gran maestro) può essere intesa come una perfetta sintesi delle sue pretese politiche. Intitolata (come si è già scritto) *Medaglie rappresentanti i più gloriosi avvenimenti del magistero di sua altezza eminentissima fra don Manuel Pinto*, venne pubblicata nel 1748 dal teatino torinese Paolo Ma-

³⁰⁷ BLONDY 2011, p. 147, n. 280.

³⁰⁸ MARAL 2012; ASCH 2014, per un'interpretazione che vede una desacralizzazione della monarchia francese cfr. JOUANNA 2014.

³⁰⁹ ESPINOSA RODRIGUEZ 1990, cat. 116; DEGIORGIO FIORENTINO 2004, pp. 41-42. Nel 1749 Pinto aveva richiesto una reliquia di Fra Gérard conservata a Manosque (Provenza, Francia) per collocarla nel Palazzo del Gran Maestro a La Valletta; cfr. LUTRELL 1989, p. 45.

³¹⁰ DEGIORGIO FIORENTINO 2004, p. 73; MALLIA 2017.

³¹¹ Commissione della lingua di Provenza, esposta nel rispettivo albergo; cfr. DEGIORGIO FIORENTINO 2004, pp. 73-74.

³¹² Cfr. ATTWOOD 2003, pp. 397-398, nn. 970-971.

ria Paciaudi³¹³ per illustrare in medaglia i principali avvenimenti occorsi durante il magistero di Pinto a partire dalla sua elezione (Figg. 33 e 37).

La corrispondenza tra Paciaudi e il gran maestro, conservata presso la Biblioteca Palatina di Parma, permette di ricostruire la genesi dell'opera. I primi contatti tra l'Ordine di Malta e l'erudito risalgono al 1746. Nel novembre di quell'anno Agostino Bargagli, segretario di Pinto, informava il teatino della volontà del gran maestro di affidargli due prediche a San Giovanni: la prima per l'Avvento del 1747, la seconda per la Quaresima del 1748³¹⁴. L'accettazione dell'invito da parte di Paciaudi diede avvio a un rapporto epistolare diretto con Pinto stesso, intrattenuto a partire dal gennaio 1747³¹⁵ fino all'arrivo a Napoli dell'erudito, che da lì si imbarcò per l'isola. Il soggiorno maltese, tra il dicembre del 1747 e il maggio del 1748³¹⁶, permise al torinese di incontrare il gran maestro che gli chiese di illustrare la storia del suo governo tramite una sequenza di medaglie. Non si trattò più di progettare una serie metallica, ma di creare una storia "metallica" solo cartacea, destinata ad esistere solo come libro.

I documenti d'archivio permettono di stabilire l'arco temporale di produzione dell'opera, redatta in tempi davvero rapidi. Il 5 agosto 1748 Pinto ordinava al tesoriere di Malta a Napoli, Ettore Marulli, di pagare «la spesa, che occorreva per la stampa di alcune medaglie»³¹⁷ e le prime lastre vennero consegnate a Paciaudi il 2 settembre 1748, subito dopo il suo ritorno dall'isola. Il carteggio tra Paciaudi e il gran maestro fu fitto. Tra i dati che emergono, per esempio, vi è la notizia che le prime incisioni eseguite non soddisfecero il teatino³¹⁸. Purtroppo, le missive non rivelano né i motivi della sua insoddisfazione, né se le incisioni venissero modificate o meno. Inoltre, la realizzazione del ritratto del gran maestro fu oggetto di discussione tra Paciaudi e Antoine Favray, il pittore incaricato di eseguire il modello dal quale sarebbe stata realizzata poi la tavola del volume³¹⁹.

In diverse occasioni Pinto elogiò l'attenzione di Paciaudi per i dettagli, pur esprimendo continuamente davanti ai lenti progressi del libro che costrinsero addirittura in ottobre l'erudito ad inter-

³¹³ DACIER 1809; NASALLI ROCCA 1965; BURGIO 1981; ERCOLANI COCCHI 1984; SPAGGIARI 2004; *PARMA CITTA D'EUROPA* 2008; FARINELLI 2011. Si veda inoltre ROSCIONI 2015.

³¹⁴ Parma, Biblioteca Palatina, *Epistolario parmense*, cass. 66, lettera dell'8 novembre 1746.

³¹⁵ Parma, Biblioteca Palatina, *Epistolario parmense*, cass. 87, lettera del 17 gennaio 1747.

³¹⁶ È ancora presente a Malta il 27 maggio, mentre si trova già a Napoli il 2 agosto 1748. Parma, Biblioteca Palatina, *Epistolario parmense*, cass. 65 per la lettera del 27 maggio e cass. 80 per quella del 2 agosto.

³¹⁷ Malta, Archives of the Order of Malte, 1506, *Corrispondenza Pinto*, 1748, f. 113v, citata da DEGIORGIO 2004, p. 88, nota 10.

³¹⁸ Parma, Biblioteca Palatina, *Epistolario parmense*, cass. 87, lettera del 2 settembre 1748.

³¹⁹ Si suppone che Favray abbia inviato un ritratto disegnato dal vero, come indicato nell'iscrizione della tavola ("Favray ad vivum del.") poi tradotto a bulino da Pierre Jacques Gaultier. La stampa fu successivamente inviata a Pinto. Cfr. Parma, Biblioteca Palatina, *Epistolario parmense*, cass. 87, lettera del 14 ottobre 1748: «Ho ricevuto nel cortese foglio di V.R. il ritratto [...] quale consegnato al pittore Faurèt con una [lettera] a lui drizzata [...]. Sono intanto troppo convinto della attenzione colla quale accudisce v[ostre] r[everenza] all'intera perfezione del lavoro».

rompere una villeggiatura per rimettersi all'opera³²⁰. Il 16 dicembre il gran maestro annunciava la spedizione a Paciaudi di quello che doveva essere il ritratto definitivo, eseguito come previsto da Favray, e lo ringraziava inoltre per le quattro incisioni ricevute nell'invio precedente. Alla fine, il libro andò in stampa prima del 13 gennaio dell'anno successivo, a Napoli³²¹. Pinto richiese copie da distribuire e il 3 marzo 1749 Paciaudi gliene inviò venti già rilegate e trecentocinquanta in fogli sciolti attraverso Marulli³²². A Malta, insieme con la carta, vennero inviate negli stessi imballaggi anche le lastre originali di rame, affinché il gran maestro potesse far stampare direttamente sull'isola la propria storia metallica.

Se i tempi di lavorazione furono così veloci, fu probabilmente perché il volume risultò alla fine piuttosto modesto. Composto da appena ventitré fogli, si apre con un frontespizio che reca al centro lo stemma del gran maestro, secondo la nuova codificazione voluta proprio da Pinto: con la corona sopra il berretto e il blasone. Segue il suo ritratto in medaglia, che precede la prefazione di Paciaudi e deve essere inteso come una sorta di diritto ideale da associare a tutti i rovesci rappresentati nel volume, riprendendo in questo modo la stessa disposizione formale di un modello illustre: l'edizione del 1723 delle *Médailles* di Luigi XIV. L'effigie fu disegnata *ad vivum* da Favray, già autore del dipinto del gran maestro, alla cui presenza poteva accedere facilmente grazie alla carica di pittore ufficiale dell'Ordine di Malta. Le 21 immagini in tondo che nel volumetto seguono il ritratto illustrano la storia di Pinto dalla sua elezione nel 1741 al 1748, riproponendo per ogni foglio un'identica struttura: entro una cornice il retro di una medaglia è accompagnato da un lungo testo esplicativo in italiano, coronato da una citazione biblica. Le medaglie furono disegnate da Giovanni Battista Rossi (1730-1782), giovane artista allora attivo a Napoli³²³, mentre la traduzione sulle lastre di rame venne affidata a Pierre Jacques Gaultier, incisore francese, residente nella città partenopea almeno dal 1745³²⁴, con cui Paciaudi aveva collaborato già nel 1747 per la realizzazione di un opuscolo su un'antica statua in possesso dell'ambasciatore francese a Napoli, Paul-François de Galluccio, marquis de L'Hôpital (1697-1767)³²⁵.

³²⁰ «Mi dispiace che la sollecitudine, che si prende per i rami delle medaglie, la priveranno di una parte della villeggiatura», Pinto a Paciaudi, lettera del 14 ottobre 1748, Parma, Biblioteca Palatina, *Epistolario parmense*, cass. 87.

³²¹ *Ibid.*, lettera del 13 gennaio 1749.

³²² *Ibid.*, lettera del 3 marzo 1749. Dalla lettera del 12 maggio 1749 si desume che le lastre furono mandate separatamente, ma non erano ancora state ricevute da Pinto. Malta, Archives of the Order of Malte, 1507, *Corrispondenza Pinto*, 1749 f. 43v, citata in DEGIORGIO 2004, p. 89, nota 102.

³²³ SPINOSA 1986-1987, II, pp. 113-116 e SPINOSA 2014. Sul ritratto *ad vivum* si veda la nota *supra*.

³²⁴ La prima incisione di Gautier a Napoli – *Le temple de l'Hymen* – è datata 1745 (*Inventaire du fond français, XVIII^e siècle*, vol. 10, p. 7, n. 2). Cfr. Basan, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes*, t. 1, p. 204; GANDINELLI, *Degli intagliatori*, II, p. 60; *Inventaire du fond français, XVIII^e siècle*, vol. 10, Paris, 1968.

³²⁵ *Dissertazione di Paolo Maria Paciaudi teatino sopra una statuetta di Mercurio del gabinetto di sua eminenza il signor marchese dell'Ospital ambasciatore di sua maestà cristianissima alla corte di Napoli*, Napoli 1747. Poi Gaultier seguì Paciaudi a Roma (dove realizzò l'incisione per *Paulli M. Paciaudi clerici regul. presbyteri Diatribe qua Graeci anaghyphi interpretatio traditur*, Roma, 1754), infine si trasferirà a Parma dove morì intorno a 1760.

Inizialmente il gran maestro doveva aver progettato il prosieguo della serie, dal momento che alcune copie del volume includono un foglio aggiuntivo in cui il cerchio della medaglia risulta vuoto. La presenza di tale pagina, collocata dai rilegatori indifferentemente all'inizio o alla fine dei volumi, va riconnessa anche al fatto che la maggior parte delle copie inviata da Paciaudi a Malta fosse in fogli sciolti, lasciando così Pinto libero di continuare la propria storia. Un evento verificatosi nel 1749, ad esempio, poco dopo che il libro era arrivato sull'isola, avrebbe potuto permetterne la prosecuzione. Nel giugno di quell'anno, infatti, gli Ottomani tentarono di conquistare Malta ordendo un complotto all'interno dello stesso Palazzo del Gran Maestro³²⁶. Dopo aver sventato la congiura, a settembre, Pinto chiese a Paciaudi di creare una nuova medaglia cartacea per commemorare la sua vittoria sui turchi³²⁷. Nulla è noto di quest'immagine. Sembra, tuttavia, che il teatino fosse ancora al lavoro nel 1751, quando il gran maestro gli inviò diverse copie di un libro di Giovanni Pietro Francesco Agius de Soldanis (1712-1770) dedicato a questa rivolta, come fonte di informazioni³²⁸.

Con quest'operazione editoriale Pinto mostrava chiaramente la portata delle trasformazioni che intendeva realizzare a Malta e il modo in cui concepiva la rappresentazione politica del corpo del gran maestro, sulla base del modello assolutistico del Re Sole, alla cui storia metallica il libro ideato da Paciaudi deve moltissimo, tanto da poter essere analizzato quasi come si trattasse di una parafrasi o di una riscrittura dell'opera francese. Già a partire dal titolo *Medaglie rappresentanti i più gloriosi avvenimenti del magistero*, echeggiante quello di Luigi XIV (sia nel 1702, sia nel 1723), *Médailles sur les principaux évènements du règne*, o da alcuni intercalari retorici come il «c'est le sujet de cette médaille» tradotto nell'opera italiana, fin dal primo rovescio, in «è il soggetto di questa prima medaglia». D'altra parte, anche la struttura del volumetto maltese si rifà all'esempio francese: l'immagine di una medaglia nella parte superiore della pagina è seguita da un testo esplicativo erudito in basso, scritto con il medesimo carattere editoriale, il *romain du roi*, creato proprio in occasione della pubblicazione del volume di medaglie di Luigi XIV. Il modulo degli esemplari del gran maestro (solo fittizi, è bene ricordarlo) ripete quello della serie uniforme (anche metallica) delle medaglie di Luigi XIV. Il rovescio è composto da un'immagine al centro del campo, delimitata nella parte superiore da un cartiglio, con iscrizione in caratteri epigrafici latini e chiusa nella parte inferiore da un esergo. Il dritto mostra il ritratto di Manuel Pinto, ben confrontabile con quello di Luigi XIV: la lunga parrucca e il taglio netto sotto il collo nudo, tuttavia, tradiscono il rilassamento del viso e le rughe di un uomo ormai maturo.

³²⁶ BROGINI 2013.

³²⁷ Parma, Biblioteca Palatina, *Epistolario parmense*, cass. 87, lettera del 8 settembre 1749.

³²⁸ *Ibid.*, lettera del 2 agosto 1751. Questo libro è stato pubblicato sotto lo pseudonimo di Michel Acciard, con il titolo di *Mustafá Bassá di Rodi schiavo in Malta*, Napoli, 1751.

Il parallelismo tra la storia metallica del gran maestro e quella del Re Sole si riscontra anche nell'iconografia dei rovesci e nella scelta delle iscrizioni utilizzate. Un parallelo formale, ad esempio, può essere tracciato tra la prima medaglia del libro di Pinto e quella coniata per commemorare le preghiere del popolo francese durante la malattia di Luigi XIV nel 1686³²⁹. Come Paciaudi specifica nel suo testo, il modello (di fatto per entrambe) è una moneta di Augusto. La medaglia "cartacea" maltese mostra in primo piano la personificazione dell'isola come una donna in abiti all'antica, inginocchiata in preghiera davanti a un altare decorato con un bucranio, che sostiene un vaso da cui fuoriesce l'incenso e in basso uno scudo con la scritta "COM[muni] CON[sensu]"³³⁰. Oltre l'insenatura, sullo sfondo, si vede La Valletta, la capitale dell'isola edificata dall'Ordine nel XVI secolo. La medaglia di Luigi XIV presenta l'allegoria della Francia, tradizionalmente vestita con un mantello trapunto di gigli, in preghiera, appoggiata su un analogo altare antico: la risposta divina alla domanda della donna è rappresentata dal raggio di luce che arriva a colpirla. La medaglia maltese si carica di un significato differente rispetto a quella del Re Sole, come specifica il testo: il popolo dell'isola, personificato dall'allegoria, che aveva acclamato Pinto nel ruolo di gran maestro, rivolge le proprie preghiere non a Dio, ma alla città, simbolo dell'Ordine e del suo dominio territoriale.

Anche le virtù di Pinto illustrate dalle medaglie sono spesso tratte dal caratteristico palinsesto visivo dei sovrani europei e dei pontefici. Il gran maestro si presenta come protettore delle arti³³¹, pacificatore dei mari (*in primis* il Mediterraneo dai pirati turchi, con un'azione di tutela premiata con la concessione da parte di Benedetto XIV Lambertini nel 1747 di stocco e pileo)³³², garante della felicità del suo popolo³³³, difensore della fede cattolica³³⁴ (e come principe giusto)³³⁵. Virtù che mostrano chiari parallelismi con le medaglie di Luigi XIV, ritratto effettivamente come restauratore delle arti, più volte vittorioso per terra e per mare e principe preoccupato per la giustizia del suo regno. Questa frenetica ricerca di riconoscimento di regalità da parte del gran maestro è sottolineata anche dalla medaglia inventata da Paciaudi per l'anno 1746. Quell'anno Benedetto XIV aveva concesso all'ambasciatore maltese a Roma il titolo e i privilegi di un ambasciatore regio³³⁶. Si trattava di una vittoria della diplomazia dei gran maestri, nella cui direzione era già andata, poco prima, la concessione nel 1742 a Pinto degli *honneurs du*

³²⁹ PACIAUDI 1748, medaglia n. 1; MÉDAILLES 1702, n. 218.

³³⁰ Si tratta, probabilmente anche in Francia, di un ricordo dell'antica fondazione della monarchia; infatti, il fondatore della dinastia capetingia fu proclamato re *communi consensu* dei grandi del regno; cfr. DUCHESNE, XXII, p. 432.

³³¹ PACIAUDI 1748, medaglia n. 10, 1743, «AEDES AVGVSTI RESTITVTAE» e medaglia n. 16, 1747, «REGI ARTIVM RESTITVTORI».

³³² *Ibid.*, medaglia n. 15, «DEBELLATORI GENTIVM BARBARVM».

³³³ *Ibid.*, medaglia n. 4, 1741, «RECVPERATOR VRBIS SVAE» e medaglia n. 9, 1743, «TVTATORI SVO».

³³⁴ *Ibid.*, medaglia n. 2.

³³⁵ *Ibid.*, medaglia n. 5, 1742, «FELIX TEMPORVM REPARATIO» e medaglia n. 11, 1745, «PRINCIPIIS PROVIDENTISSIMI».

³³⁶ *Ibid.*, medaglia n. 15, 1746, «ADVENTVI FELICISSIMO».

Louvre da parte di Luigi XV³³⁷ e nel volume l'evento era stato celebrato illustrando un ingresso trionfale alla maniera romana, da sempre evocato per eternare in metallo trionfi regi: l'ingresso a Parigi di Luigi XIV nel 1652 e quello a Roma di Cristina di Svezia nel 1656³³⁸.

I legami iconografici tra la storia metallica di Luigi XIV e l'opera dedicata a Pinto si basano sulla conoscenza della medaglistica moderna da parte di Paciaudi. Figura di spicco nel panorama settecentesco italiano degli eruditi, divenne amico di Caylus e Mariette, con i quali scambiò diversi *numismata* italiani moderni³³⁹, esibendo un'ampia conoscenza bibliografica del tema, di cui diede prova anche nelle sue *Memorie de' Gran Maestri del Sacro Militar Ordine Gerosolimitano* (1780) scrivendo una brevissima storia dei libri di medaglie fin dalla loro origine. In questo prezioso contributo, attribuì la paternità del genere letterario a Jacques de Bie, prima di citare, come esempio più riuscito di questa produzione, l'opera di Ménestrier, di cui conosceva solo la contraffazione del 1691³⁴⁰.

Come i membri della Petite Académie, dai quali evidentemente trasse il suo modello metodologico, anche Paciaudi giustificò le scelte iconografiche e letterarie operate nel volumetto per Pinto alla luce di esempi antichi, sui quali si dilungò nelle spiegazioni più a lungo di quanto avessero fatto i colleghi francesi, concentrati principalmente sulla figura gloriosa del re. Attingendo alle stesse fonti, le monete imperiali da Augusto a Costantino, non sorprende che, tanto per le iscrizioni, quanto per le iconografie, alcuni degli esemplari antichi selezionati da Paciaudi fossero già stati anche i modelli di alcune medaglie moderne di Luigi XIV³⁴¹, come dimostra il primo *numisma* del testo maltese. Il modello era una moneta di Augusto (come si è già detto) utilizzata prima per il Re Sole, mentre l'iscrizione "VOTA PUBLICA", declinata in "VOTA GALLIA", proveniva dalle monete di Marc'Aurelio e Commodo³⁴²: a ben considerare per il gran maestro maltese un riferimento agli imperatori romani più retorico ed emblematico (come *exempla virtutis*) che storico, e di certo meno giustificato di quanto non lo fosse per Luigi XIV, presentato in medaglia come il degno erede dell'impero romano e fondatore di un nuovo regno.

La Roma pagana non fu però l'unica fonte di Paciaudi che, in quanto teatino al servizio del gran maestro, attinse anche alle Sacre Scritture. Ogni evento rappresentato, traduzione di una particolare virtù di Pinto, è completato da una citazione dell'Antico Testamento che permetteva all'erudito piemontese di superare, almeno simbolicamente, gli altri governanti d'Europa, più legati genealogicamen-

³³⁷ Gli *bonneurs du Louvre* erano una distinzione onoraria della corte di Francia riservata ai grandi principi francesi ed europei. Cfr. BLONDY 2002, pp. 54-56. Malta ottenne la stessa riconoscenza nelle corti di Vienna, Madrid e Venezia.

³³⁸ Sulla prima medaglia si veda CANOVA GREEN 2023.

³³⁹ Lettera di Mariette a Paciaudi, 6 aprile 1759, pubblicata in NISARD 1877, II, p. 320 e quella di Caylus a Paciaudi, 1° aprile 1764 (*ivi*, I, p. 459). Sulla creazione del *network* tra Paciaudi, Mariette, Caylus e Barthélémy si vedano FARINELLI 1985 e GUICHARD 2008, pp. 210-211.

³⁴⁰ PACIAUDI 1780, vol. 1; MENESTRIER 1691.

³⁴¹ Sull'origine numismatica delle medaglie di Luigi XIV, si veda WELLINGTON 2015 e bibliografia precedente.

³⁴² PACIAUDI 1748, medaglia n. 1.

te, storicamente e visivamente agli imperatori romani. Nella medaglia che celebra la sua elezione, la citazione biblica di Paciaudi (“VENI ESTO PRINCEPS NOSTER”, in alto nella pagina) stabilisce un parallelo tra Pinto e il “princeps noster” del Libro dei Giudici³⁴³: un parallelo tra il gran maestro e i re dell’Antico Testamento a volte addirittura esplicitato nei testi dell’erudito piemontese («paragone con Giosia ottimo re»³⁴⁴ o «l’esempio del pio re Giosafat»)³⁴⁵ anche ricorrendo a rimandi a David (il re conquistatore)³⁴⁶ e a Salomone (il re pacifico e giusto)³⁴⁷.

Si andò così a creare un intarsio di riferimenti evidente anche nella scrupolosa scelta delle fonti delle legende, come dimostra la medaglia “OMNIA FELICIA” dove, oltre alla citazione biblica “GVBERNARE SVBJECTOS”, a chiara esemplificazione del governo che Pinto intendeva stabilire, il teatino citò pure la statua equestre di Augusto, simbolo eminente di regalità³⁴⁸. Paciaudi scrisse in questo modo una “vita parallela” nello stile di Plutarco, con Pinto che si rifletteva nello specchio degli imperatori romani e dei re dell’Antico Testamento, disegnando per lui una biografia gloriosa attraverso testi e immagini di grande impatto.

Oltre all’iconografia dei ritratti e dei rovesci delle medaglie, vi è un richiamo all’antico anche nella forma dei caratteri alfabetici scelti per il titolo del libro e le iscrizioni delle medaglie, così come nell’uso del già citato *romain du roi*. La compostezza formale dell’opera di Paciaudi fu resa possibile anche dal contesto specifico nel quale l’opera vide la luce. Nel 1748 la corte di Napoli assistette alla scoperta di Pompei³⁴⁹, dieci anni dopo l’avvio degli scavi ad Ercolano (1738)³⁵⁰, i cui affreschi furono subito stimati superiori addirittura alla pittura di Raffaello³⁵¹. Paciaudi avrebbe anche conosciuto Anne-Claude-Philippe de Tubières, conte di Caylus, autore di famosi discorsi all’Académie royale de peinture et de sculpture, nel corso dei quali invitava a rompere con l’arte *rocaille*, per privilegiare un’arte che rispondesse alla ragione, alla morale e alla natura, già propria dei Greci, auspicando così un nuovo uso dei

³⁴³ PACIAUDI 1748, medaglia n. 1.

³⁴⁴ *Ibid.*, medaglia n. 2.

³⁴⁵ *Ibid.*, medaglia n. 5.

³⁴⁶ *Ibid.*, medaglia n. 17.

³⁴⁷ *Ibid.*, medaglia n. 10. Sul re Salomone come figura fondatrice delle monarchie sacre europee si vedano KRYNEN 1993; BOUREAU 1995; DEDIEU LARGUIER LE FLEM 2001, pp. 13-37; per un paragone specifico con Luigi XIV anche MEL STUMBERG 2002.

³⁴⁸ PACIAUDI 1748, medaglia n. 19.

³⁴⁹ Joaquin de Alcubierre ottenne da Carlo III, re di Sicilia, il permesso di effettuare scavi su quella che lui pensava fosse l’antica città di Stabies (*CARLO DI BORBONE E LA DIFFUSIONE DELLE ANTICHITÀ* 2016).

³⁵⁰ 1748 è anche l’anno di pubblicazione da parte di Antonio Francesco Gori (1691-1757) delle *Notizie del memorabile scoprimento dell’antica città Ercolano* e di Marcello Venuti delle *Descrizione delle prime scoperte dell’antica città di Ercolano*. Cfr. ERCOLANO 1993; PAGANO 1998. Il sito di Paestum in Campania ha conosciuto una nuova rinascita di interesse a partire dal 1740. Per la riscoperta della pittura antica romana si veda GENTILE ORTONA MODOLO 2016.

³⁵¹ Si veda CHEVALIER 1984, pp. 40-60.

modelli antichi³⁵². Né sorprende che proprio la lingua greca antica fosse presente nell'opera di Paciaudi. Sin dal frontespizio del volume, nell'iscrizione sotto lo stemma del gran maestro e quindi regolarmente nelle pagine del libro, il greco serviva a Pinto per trovare una nuova fonte di legittimità, alla quale né i re né i papi potevano pretendere di avvicinarsi, a differenza invece dei gran maestri: eredi della lunga storia dell'isola di Malta, isola greca, i cui primi segni di occupazione da parte degli antichi venivano scoperti proprio in quel periodo³⁵³. La coerenza delle forme e dei contenuti dell'opera di Paciaudi intende riflettere l'antica idea imperiale e la sacralità biblica che legittimavano l'appropriazione, da parte di Pinto, dell'idea di *maiestas*: non per sé stesso, ma per il "corpo politico" del gran maestro, secondo un processo avviato almeno dall'inizio del Settecento. Questo nuovo gusto per l'antico in chiave morale risaltava anche nel monumento funebre di Pinto a San Giovanni, luogo (come si è visto) di commemorazione dei primi dell'Ordine: lontano dal modello papale e vicino alla tomba di una sovrana laica come Maria Clementina Sobieska, sul cui monumento vaticano spiccavano le insegne regali, come lo scettro e la corona chiusa.

In chiusura non rimane che riflettere sul perché la serie cartacea di Paciaudi non venisse proseguita. Per farlo è, tuttavia, necessario innanzitutto considerare che immagine del gran maestro circolò oltre i confini maltesi, durante il magistrato di Pinto. A ben vedere, la sua stessa storia metallica era nata per una distribuzione relativamente limitata e venne prodotta in un numero esiguo di esemplari. Il gran maestro ne aveva ordinato solo venti volumi rilegati, probabilmente per sé e per il suo stretto *entourage*, e trecentocinquanta copie sciolte da distribuire in dono ai cavalieri dell'Ordine. La ricerca del volume nelle principali biblioteche europee conferma la sua scarsa distribuzione, perlopiù in contesti italiani³⁵⁴. Nonostante tutti i legami storici e artistici tra Malta e la Francia, il gran maestro sembra non avesse offerto l'opera a Luigi XV. Una copia del volume entrò comunque nella Bibliothèque royale nel 1763 grazie a Camille Falconet (1671-1762), medico del re e membro dell'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, che alla morte lasciò al sovrano tutte le opere della sua biblioteca personale mancanti alla collezione regia³⁵⁵. Infine, va notato che la maggior parte delle copie mostrano una rilegatura risa-

³⁵² *Vie d'Antoine Watteau* (febbraio 1748) e *De l'amateur* (settembre 1748). Cfr. BOCH 1997; FUMAROLI 2016. Sulla figura e l'attività di Caylus cfr. SCHNAPP 1993; AGHION 2002. Per i suoi legami con Paciaudi si vedano NISARD 1877 e PARENTE 2007.

³⁵³ L'isola di Rodi è anche il ricordo di un 'paradiso perduto' dell'Ordine. Per qualche riferimento al tema del gusto 'alla greca' si veda SCHERF 2010. Mariette e Caylus hanno preceduto Winckelmann di qualche anno nell'interesse per l'arte greca, come dimostrato da POMIAN 2000, p. 28. In questo interesse di studi si inserì anche Paciaudi, che nel 1761 pubblicò a Roma *Monumenta Peloponnesiae et Graeci Anaglyphi interpretatio*.

³⁵⁴ Si considerino i seguenti esemplari, rintracciati in biblioteche pubbliche italiane: Biblioteca Apostolica Vaticana (R.G.Numism.II.81), Biblioteca del Monumento nazionale di Montecassino (ANT 6.D.V 3 et ANT AF.VI 2), Biblioteca Marciana di Venezia (ANT 34686), Civica biblioteca archeologica e numismatica di Milano (FRP.M.9), Napoli, Biblioteca nazionale di Napoli (VA1 1511282 e VA1 1520231), Biblioteca Oliveriana di Pesaro (OLA 9291), Biblioteca Universitaria di Pavia (12. G. 30), Biblioteca Reale di Torino (N.65.16 con ex-libris di V.E. II), Accademia delle Scienze di Torino.

³⁵⁵ FALCONET 1763, vol. 2, n. 18405, il libro è ora conservato presso la Bibliothèque nationale de France (K-598).

lente all'Ottocento e che nel Settecento furono rilegati solo pochi esemplari, come quello appartenuto a Jozé da Silva Pessanha, un cavaliere portoghese morto nel 1775³⁵⁶. Infine, solo una rivista tedesca menzionò *ab antiquo* il libro. Nel 1749 *Die neue europäische Fama* pubblicò una descrizione precisa del volume e propose, addirittura, trattando dell'ultima pagina lasciata vuota, di far realizzare una nuova medaglia³⁵⁷. Nel numero del 1751 dello stesso periodico, poi, si trova il ritratto di Pinto proposto ai lettori come uno dei principi d'Europa (Fig. 42). La sua effigie è una copia della medaglia disegnata da Favray per il libro di Paciaudi e l'editore aggiunse al ritratto "à l'antique" (in francese nel testo) una cornice *rocaille*.

La scarsa diffusione della storia metallica di Pinto deve essere considerata in parallelo con le tipologie di ritratti che di lui filtrarono oltre i confini maltesi. D'altra parte, la strategia stessa dei gran maestri attuata nella prima metà del Settecento solleva la questione della sua effettiva efficacia e quindi della ricezione e diffusione di questi ritratti sia nell'isola sia in Europa. Oltre alle rare testimonianze pittoriche che mostrano il ritratto del gran maestro negli interni dell'*élite* maltese, l'incisione rappresentò sicuramente il modo più efficace per diffondere l'immagine del principe³⁵⁸. Il primo ritratto inciso di Manuel Pinto, databile con precisione, fu pubblicato nel 1744 grazie al bulino dell'incisore francese Jean Daullé (1703-1763)³⁵⁹. In questa stampa indossa un abito ecclesiastico nero bordato di ermellino, con berretto magistrale appoggiato su un tavolo (Fig. 40). La stessa immagine fu poi ripresa da Robert Hecquet (1693-1775) per realizzare la parte superiore del frontespizio della tesi di teologia discussa alla Sorbona – dedicata a Pinto – da Teodrus Grech, canonico di San Giovanni a La Valletta (Fig. 41)³⁶⁰. L'incisione di Daullé, nella quale la minuzia di particolari riflette perfettamente gli effetti dei tessuti, è la testimonianza di un ritratto perduto, dipinto poco dopo l'elezione di Pinto tra il 1741 e il 1744, probabilmente da Pierre Bernard³⁶¹, e venne utilizzata come modello anche da Fehrt, uno degli incisori dell'*Encyclopédie*³⁶². Il ritratto, piccolo nelle dimensioni e semplice nell'impostazione, testimonia la diffusione che immagini di questo genere potevano avere presso un vasto pubblico. Lo stesso ritratto a mezzo busto con abiti ecclesiastici è, infatti, riprodotto dall'incisore veneto Francesco Zucchi (1692-

³⁵⁶ Lisbona, Biblioteca Nacional de Portugal (RES. 988//3 A). Anche la copia dell'Österreichische Nationalbibliothek a Vienna è dotata di una rilegatura del Settecento (inv. 44.D.9).

³⁵⁷ In "Die neue europäische Fama", 1749, p. 909: «Unser Theatiner würde die Invention zu einer Münze dieses leeren Feldes von der abscheulichen That des Pascha von Rhodus haben nehmen können, wenn sie zu der Zeit, als er diese Schrift verfertigte, ausgebrochen».

³⁵⁸ Fra Giuseppe Raiberti, oltre al ritratto di Pinto, ne possedeva in casa due del gran maestro Ximenes: cfr. TOFFOLO 1989, pp. 113 e 114.

³⁵⁹ *IFF*, XVIII^e, vol. 6, p. 89, n. 59. Il n. 60, che cita un inventario del diciannovesimo secolo, segnala l'incisione di un ritratto di Pinto tratta da un dipinto di Hyacinthe Rigaud: dal momento che il pittore francese non è mai andato a Malta, potrebbe trattarsi di un fraintendimento per il quadro del 1747.

³⁶⁰ La stampa non figura nel *corpus* conosciuto di Jean Daullé (*IFF*, XVIII^e, vol. 6) e di Robert Hecquet (*IFF*, XVIII^e, vol. 11). Sul tema delle tesi di dottorato illustrate del Seicento si veda MEYER 2017.

³⁶¹ Antoine Favray arrivò a Malta nel 1744, nello stesso momento in cui venne incisa la stampa da Jean Daullé.

³⁶² Poco è noto su quest'artista: si veda PINAULT-SØRENSEN 1993.

1764). Se l'iconografia è identica alla stampa francese, l'inquadratura, la frontalità della figura, incorniciata da un pesante telo, sono forti indizi dell'esistenza di un diverso modello pittorico, che potrebbe derivare da un ritratto ufficiale inviato alla Repubblica di Venezia: poco dopo l'elezione del gran maestro, oppure alla conclusione positiva delle trattative diplomatiche tra Malta e Venezia nel 1745³⁶³.

Nonostante quest'ultima variazione veneziana, il *corpus* di incisioni con l'effigie di Pinto illustra la diffusione fuori da Malta di una tipologia ben precisa di ritratto del gran maestro rivolto alle corti europee all'indomani dell'elezione del 1741, di fatto destinato a restare l'unica immagine nota anche agli artisti stranieri. Sempre a Venezia fu pubblicata nel 1754 la stampa del veronese Domenico Cunego (1724-1803), come antiporta del libro di Niccolò Maria Bona *Panegirici ed orazioni*, che semplifica il ritratto di Zucchi, ma mantiene la corona chiusa sullo stemma. Il rifiuto degli elementi principeschi trova, invece, il suo culmine nell'incisione di Filippo de Grado pubblicata a Napoli nel 1757: la completa assenza della corona chiusa e dell'ermellino riportano Manuel Pinto al rango di vassallo del re Borbone³⁶⁴. L'unica traccia in incisione degli elementi visivi risultanti dalla strategia monarchica ideata da Pinto si trova, invece, in un libro pubblicato a Roma nel 1758³⁶⁵. Il modello, in questo caso, è il ritratto dipinto da Favray nel 1747, che mostra le nuove rivendicazioni in chiave monarchica di Pinto. L'incisore palermitano Antonio Bova (1688-1775) si recò almeno una volta a Malta per mappare l'isola ed è quasi certo che abbia visto i ritratti di Stato disponibili all'epoca nella cattedrale, nel Palazzo del Gran Maestro e nell'Albergo di Castiglia³⁶⁶.

Se si osserva la strategia di diffusione dei ritratti di Pinto, si nota come nella prima fase del suo regno egli si fosse preoccupato di diffondere fuori dall'isola l'iconografia del gran maestro come semplice *leader* religioso: certamente prestigiosa, ma sempre soggetta all'autorità pontificia. La svolta "monarchica" si inserì in un processo atto a costruire un nuovo e non facile consenso tra i cavalieri e gli abitanti dell'isola di Malta. Nel 1749, un anno dopo la pubblicazione della sua storia metallica, Pinto sedò una rivolta guidata dal Pasha di Rodi e condotta con la complicità dell'Ordine e dei maltesi. In un primo momento decise, come si è già scritto, di continuare la pubblicazione celebrando proprio questa vittoria, ma alla fine il progetto non ebbe seguito: produrre una tale immagine avrebbe significato dichiarare di aver smantellato una rivolta all'interno dello stesso Stato che intendeva costruire. La raccolta di forme simboliche legate alla regalità nei ritratti di Pinto e la sua sacralizzazione, accompagnata da un tentativo di riorganizzazione amministrativa, non furono associate a una costruzione ideologica e politica per affermare l'identità del potere del gran maestro come sovrano, né a una costruzione visiva dello

³⁶³ PACIAUDI 1748, medaglia n. 13, «PAX FVNDATA CVM VENETIS» (1745).

³⁶⁴ Antiporta dei *Principi elementari delle Belle lettere*, Napoli 1757. Su Filippo de Grado si veda la voce a cura di A. Abrami Calgagni nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 36, 1988.

³⁶⁵ GAETANI 1758.

³⁶⁶ Sulla sua attività di incisore di carte geografiche si veda LOLI GIGANTE 2001.

Stato come entità storico-geografica, come avvenne per i Medici nel Cinquecento³⁶⁷. Il gran maestro, che non diffuse all'esterno immagini di queste ambizioni, era forse consapevole della fragilità del suo progetto, il quale non poteva essere portato a compimento semplicemente con il sostegno dei cavalieri dell'Ordine e dei grandi mercanti, ma doveva fare i conti soprattutto con il nascente sentimento nazionale maltese, dopo l'episodio del 1749 sempre più vigoroso e violento per tutta la seconda metà del Settecento³⁶⁸. Infine, l'assenza di un'università e lo stretto controllo della Chiesa sui libri pubblicati a Malta impedirono probabilmente l'emergere di idee politiche che potessero sostenere le affermazioni del gran maestro³⁶⁹.

Si trattò, in altri termini, di un epilogo che di fatto mise in luce tutti i limiti del potere delle immagini.

³⁶⁷ MOREL 1993.

³⁶⁸ Sulla storia del sentimento nazionale a Malta si vedano CASTILLO 1993, BLONDY 2001.

³⁶⁹ Si consideri il caso dell'opera di Jean Bodin *La République* (1586), importantissima nella storia delle idee politiche francesi, che venne messa all'indice a Malta dall'Inquisizione appena pubblicata: cfr. BROGINI 2006, p. 418.

Fonti e bibliografia

Fonti archivistiche e raccolte di medaglie

LONDRA, BRITISH LIBRARY, DEPARTMENT OF MANUSCRIPT

Ms. add. 31 908

Ms. Harley 6205

LONDRA, BRITISH MUSEUM, DEPARTMENT OF COINS AND MEDALS

PARIGI, ARCHIVES NATIONALES -

Maison du roi: O¹/2064/1

Minutier central, étude XXIV

Minutier central, étude LXI

405AP/2

Y//226

Y// 4524

PARIGI, BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, CABINET DES MEDAILLES

Ms. 271 (già Gamma 53bis), *Médailles des Roys de France*

Ms. 272 (già Gamma 55), *Catalogue des médailles modernes d'or et d'argent du Cabinet du Roy*

Ms. 275 (già Gamma 59), *Inventaire des médailles des rois de France, pour le Cabinet du Roi*

Ms. 279 (già Gamma 62), *Inventaire des médailles des cardinaux, princes et illustres d'Italie* (1685)

Ms. 281 (già Gamma 64), *Médailles de la République de Hollande*

PARIGI, BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, DEPARTEMENT DES ESTAMPES ET DE LA PHOTOGRAPHIE

Réserve PET FOL-YE-43, *Inventaire du Cabinet des Estampes* (1779-)

PARIGI, BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, DEPARTEMENT DES MANUSCRITS

Fr. 1314, Guillaume du Choul, *Des bains et de la palestre*

Fr. 2088, François Demoulins de Rochefort, *Commentaire sur le psaume Dominus illuminatio mea*

Fr. 2854, Jean du Tillet, *Recueil des rois de France*

Fr. 13000, *Catalogue des livres de la petite bibliothèque du Roy à Versailles. — États des livres de Sa Majesté, qui sont à Compiègne et à Fontainebleau. (1778.)*

Fr. 13429, *Commentaires galliques*

Fr. 24461, Recueil de dessins ou cartons, avec devises, destinées à servir de modèles pour tapisseries ou peinture sur verre

NAF 320, *Catalogue des livres de la Bibliothèque du Roy à Versailles*

NAF 1023, *Catalogue des livres de la Bibliothèque à l'hôtel de l'Ecole royale militaire / Catalogue des livres de la Bibliothèque particulière du Roy à Versailles*

NAF 1024, *Catalogue des livres de la Bibliothèque du Roy à Versailles 1730*

NAF 2512, *Catalogue de la bibliothèque de Marie Antoinette au Tuileries - 1792*

NAF 2622, *Catalogue des livres du Cabinet du Roy à Versailles - 1775*

NAF 10687, *Etat des livres de feu Monseigneur, de feu M. le Dauphin et Madame la Dauphine, que le Roi a ordonnées être gardés pour en composer le cabinet de M. le Dauphin (1712)*

NAF 21475, *Catalogue des livres de Monsieur* (fine XVIII secolo)

NAF 28800, Jean Bourdichon, *Vies des Douze Césars* (ca. 1515-1520)

Mélanges Colbert 211, *Etats des finances pour 1666*.

Rothschild 219, N. Godonnesche, *Médailles du règne de Louis XV* (ca. 1725-1727)

PARIGI, BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, ARSENAL

Ms. 5166, *Catalogue des livres de madame la comtesse Du Barri, avec les prix* (1771)

Ms-5391, *Catalogue des livres provenant de Louis Capet, district et commune de Versailles, dépôt B.* (1792)

MUSEE DU LOUVRE, CABINET DES ARTS GRAPHIQUES

PARMA, BIBLIOTECA PALATINA

Manoscritti Parmensi, 1586; 1587; 1588

Epistolario parmense, carteggio Paciaudi, cassette 65, 66, 70, 76, 80, 81, 87

TORINO, MEDAGLIERE REALE

TORINO, BIBLIOTECA REALE

Ms. varia 212, Guillaume du Choul

Bibliografia

AGHION 2002

I. Aghion, *Caylus, mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIII^e siècle*, Parigi, 2002.

ALECI 1998

L. K. Aleci, *Images of Identity: Italian Portrait Collections of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, in *The Image of the Individual: Portraits in the Renaissance*, a cura di N. Mann e L. Syson, Londra, 1998, pp. 67-79.

ALEXANDER 1996

D. Alexander, *The Historic Framing of Prints: The Treatment of English Prints in the Eighteenth Century*, in *Historic Framing and Presentation of Watercolours, Drawings and Prints*, a cura di N. Bell, Worcester, 1996, pp. 1-9.

AMES 1983

W. Ames, *Sebastien Leclerc and Antoine Coypel for the 'Petite Academie'*, in "Master Drawings", 21, 1, 1983, pp. 3-89.

AMMAN, SOLIS 1576

J. Amman, V. Solis, *Effigies regum Francorum omnium, a Pharamundo, ad Henricum usque tertium, ad vivum, quantum fieri potuit, expressae*. Norimberga, 1576.

ANDREOLI 2006

I. Andreoli, *La storia in soldoni: il Promptuaire des médailles di Guillaume Rouillé*, in *Storia per parole e immagini*, a cura di M. Gabriele e U. Rozzo, Udine, 2006, pp. 235-266.

ANTONETTO 2010

R. Antonetto, *Il mobile piemontese nel Settecento*, Torino, 2010.

ARNOULLET 1546

B. Arnoullet, *Epitome des Gestes des cinquante huict roys de France, depuis Pharamond jusques au present François de Valois*, Lione, 1546.

ASCH 2014

R. Asch, *Sacral Kingship between disenchantment & re-enchantment: the French and English Monarchies (1587-1688)*, New York, 2014.

ATTARD, AZZOPARDI 2011

R. Attard, R. Azzopardi, *Daily life in Eighteenth-Century Malta*, Malta, 2011.

ATTWOOD 2003

P. Attwood, *Italian Medals (c. 1530-1600) in British Public Collections*, Londra, 2003.

ATTWOOD 2004

P. Attwood, *Cellini's Coins and Medals*, in *Benvenuto Cellini: sculptor, goldsmith, writer*, a cura di M. A. Gallucci, P. L. Rossi, Cambridge, 2004, pp. 97-122.

AZZOPARDI 1993

E. Azzopardi, *Malta: The History of the Coinage*, Malta, 1993.

BABELON 1897

E. Babelon, *Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque nationale*, Parigi, 1897.

BACCHI, PIERGUIDI 2008

A. Bacchi, S. Pierguidi, *Bernini e gli allievi*, Firenze, 2008.

BAILEY 2002

C. Bailey, *Patriotic Taste: Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris*, New Haven/Londra, 2002.

BALAYE 1988

S. Balayé, *La Bibliothèque Nationale des origines à 1800*, Ginevra, 1988.

BARBIERI 2002

E. Barbieri, *Libri, biblioteche e cultura nell'Italia del Cinque e Seicento*, Milano, 2002.

BARONE 2009

J. Barone, *Poussin as Engineer of the Human Figure: the Illustrations for Leonardo's "Trattato"*, in *Re-Reading Leonardo: the Treatise on Painting across Europe 1550-1900*, a cura di C. Farago, Farnham, 2009, pp. 197-235.

BARRETO 2014

J. Barreto, *La Majesté en images. Portraits et pouvoir dans la Naples des Aragon*, Roma, 2014.

BASSOLI 1985

F. Bassoli, *Monete e medaglie nel libro antico dal XV al XIX secolo*, Firenze, 1985.

BASTIEN 1992

P. Bastien, *Le buste monétaire des empereurs romains*, Wetteren, 1992.

BEAUNE 1985

C. Beaune, *Naissance de la nation France*, Parigi, 1985.

BEAURAIN 2005

D. Beaurain, *Les portraits de Louis XV par Jean-Baptiste Vanloo: Genèse et chronologie*, in “Zeitschrift Für Kunstgeschichte”, 68, 2005, pp. 61-70.

BEAUSSANT 1981

P. Beaussant, *Versailles, Opéra*, Parigi, 1981.

BELL 2001

D. Bell, *The Cult of the Nation in France in France: Inventing Nationalism, 1680-1800*, Londra, 2001.

BELLORI 1672

G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, al Mascardi, 1672.

BENOIT 1971

M. Benoit, *Musiques de cour: chapelle, chambre, écurie, 1661-1733*, Parigi, 1971.

BERGER 2004

S. Berger, *Germany, Inventing the Nation*, Londra, 2004.

BEYS 2014

B. Beys, *L'hommage du livre à François I^{er}: une image royale multiple*, in “Réforme, Humanisme, Renaissance”, 79, 2014, pp. 101-128.

BEZE 1581

T. de Bèze, *Vrais Pourtraicts des Hommes illustres en piété et doctrine*, Parigi, 1581.

BICKENDORF 1998

G. Bickendorf, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlino, 1998.

BICKENDORF 2004

G. Bickendorf, *Dans l'ombre de Winckelmann: l'histoire de l'art dans la 'république internationale des Lettres' au XVIII^e siècle*, in "Revue de l'art", 2004, 146, pp. 7-20.

BILLIoud 1937

J. Billioud, *Un Latour marseillais: Pierre Bernard (1704-1777)*, in "Gazette des Beaux-Arts", novembre 1937, pp. 237-250.

BILLIoud 1938

J. Billioud, *Les Bernard. Une dynastie d'artistes marseillais (1647-1789)*, in "Mémoires de l'Institut historique de Provence", 1938, pp. 120-125.

BIMBENET-PRIVAT 2003

M. Bimbenet-Privat, *Le maître et son élève: Claude Ballin et Nicolas Delaunay, orfèvres de Louis XIV*, in "Bibliothèque de l'École des Chartes", 161, 2003, pp. 221-239.

BIMBENET-PRIVAT 2015

M. Bimbenet-Privat, *La boîte à portrait de Louis XIV*, Parigi, 2015.

BIZOT 1687

P. Bizot, *Histoire métallique de la République de Hollande*, Parigi, da Daniel Horthemels, 1687.

BIZOT 1688

P. Bizot, *Histoire métallique de la République de Hollande*, Amsterdam, da Pierre Mortier, 1688.

BIZOT 1690

P. Bizot, *Medalische Historie der Republyk van Holland in't Fransch beschreeven door den Heer Bizot, en uit die taal in't Neederdytsch gebracht*, Amsterdam, da Pierre Mortier, 1690.

BIZOT ET AL. 1690

P. Bizot et al., *Supplément à l'Histoire métallique de la République de Hollande dans lequel, outre plusieurs médailles qu'on a ajoutées, depuis la naissance de la république, jusqu'à la fin de l'année 1689... Et les tombeaux des personnages illustres qui ont sacrifié leur vie pour la Hollande leur patrie*, Amsterdam, da Pierre Mortier, 1690.

BLANC 2019

J. Blanc, *En quête du grand style: la peinture d'histoire britannique au XVIII^e siècle*, Ginevra, 2019.

BLANCHET 1925

A. Blanchet, *Les recueils de médailles édités par Godonnesche et Fleurimont*, in "Revue numismatique", 1925, pp. 204-211.

BLONDY 2001

A. Blondy, *L'affaire du capitaine de nuit (1770), préhistoire du sentiment national maltais* in "Melita historica", XIII, 1, 2001, pp. 1-22.

BLONDY 2002

A. Blondy, *L'Ordre de Malte au XVIII^e siècle: de la splendeur à la ruine*, Parigi, 2002.

BLONDY 2007

A. Blondy, *Antoine Favray, servant d'armes et peintre de cour à Malte*, "Revue de la société de l'histoire et du patrimoine de l'ordre de Malte", 19, 2007, pp. 60-76.

BLONDY 2011

A. Blondy (ed.), *Usages et étiquettes observées à Malte, à la Cour du Grand Maître, au Conseil, à l'Eglise (1762)*, Parigi, 2011.

BLONDY 2013

A. Blondy, *Un réformateur d'avant garde: le chevalier Charles Sébastien de Choiseul (1684-1734)*, in *Chrétiens et Ottomans de Malte et d'ailleurs*, a cura di A. Blondy, Parigi, 2013.

BLONDY, LABAT SAINT VINCENT 2013

A. Blondy, X. Labat Saint Vincent, *Malte et Marseille au XVIII^e siècle*, Malta, 2013.

BOCH 1997

J. Boch, *L'esthétique du comte de Caylus: un nouveau classicisme expressif*, in "Littératures", 36, 1997, pp. 49-69.

BOISSARD 1587

J.-J. Boissard, *Disticha in iconas diversorum principum, caesarum (...) tam antiqui quam hodierni temporis*, Metz, 1587.

BOITEL 2016

I. Boitel, *L'image noire de Louis XIV (Provinces-Unies, Angleterre, 1668-1715)*, Seyssel, 2016.

BOLZONI 1995

L. Bolzoni, *La stanza della memoria: modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, 1995.

BONELLO 1999

G. Bonello, *Pietro Paolo Trosi - The Quest for a Gifted Artist*, in *Art in Malta Discoveries and Recoveries*, Malta, 1999, pp. 112-24.

BONFAIT 2015

O. Bonfait, *Poussin et Louis XIV: Peinture et monarchie dans la France du Grand Siècle*, Parigi, 2015.

BONFAIT, MARIN 2003

O. Bonfait, B. Marin (a cura di), *Les portraits du pouvoir*, Roma, 2003.

BOSWELL E EVANS 1999

D. Boswell e J. Evans, *Representing the Nation: A Reader. Histories, Heritage and Museums*, Londra, 1999.

BOUREAU 1995

A. Boureau (a cura di), *La Royauté sacrée dans le monde chrétien*, Parigi, 1995.

BRICE 1698

G. Brice, *Description nouvelle de la ville de Paris*, Parigi, 1698.

BRICE 1713

G. Brice, *Description nouvelle de la ville de Paris*, Parigi, 1713.

BRICE 1718

G. Brice, *Description nouvelle de la ville de Paris*, Parigi, 1718.

BRICE 1725

G. Brice, *Description nouvelle de la ville de Paris*, Parigi, 1725.

BRICE 1752

G. Brice, *Description nouvelle de la ville de Paris*, ed. a cura di P. Codet, Parigi, 1971 (1752).

BRIFFA 2009

A. Briffa, *Pietro Paolo Troisi (1686-1750): A Maltese Baroque Artist*, Malta, 2009.

BROGINI 2006

A. Brogini, *Malte, frontiera di cristianità (1530-1670)*, Roma, 2006.

BROGINI 2016

A. Brogini, *Une activité sous contrôle: l'esclavage à Malte à l'époque moderne*, in "Cahiers de la Méditerranée", 87, 2013, pp. 49-61.

BROGINI 2017

A. Brogini, *Une noblesse en Méditerranée: le couvent des Hospitaliers dans la première modernité*, Aix-en-Provence, 2017.

BROWN, BOUNIORT E ORTH 1997

E. A.R. Brown, J. Bouniort e M. D. Orth, *Jean du Tillet et les illustrations du grand 'Recueil des roys'*, in "Revue de l'Art", 115, 1997, pp. 7-24.

BUHAGIAR 2009

M. Buhagiar, *Essays on the Knights and art Art and Architecture in Malta (1500-1798)*, Malta, 2009.

BUONANNI 1696

F. Buonanni, *Numismata summorum Pontificum Templi Vaticani fabricam indicantia*, Roma, 1696.

BUONANNI 1699

F. Buonanni, *Numismata Pontificum Romanorum quae a tempore Martini V usque ad annum MDCXCIX vel auctoritate publica, vel privato genio in lucem prodire*, Roma, 1699.

BURKE [1992] 1995

P. Burke, *Louis XIV: les stratégies de la gloire*, Parigi, 1995 (ed. orig. *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven-Londra, 1992).

BURKE 2001

P. Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, New-York, 2001.

BURKE 2003

P. Burke, *Images as Evidence in Seventeenth-Century Europe*, in "Journal of the History of Ideas", 64, 2, 2003, pp. 273-296.

BURNS 2007

T. Burns, *Invention of Pastel Painting*, Londra, 2007.

BUTTREY 1995

J. Buttrey, *New Light on Robert Cambert in London, and His "Ballet et Musique"*, in "Early Music", 23, 2, 1995, pp. 199-220.

BUTZEK 2009

M. Butzek, *Monumento funebre per il cuore del gran maestro Marc'Antonio Zondadari di Giuseppe e Bartolomeo Mazzuoli*, in *Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Milano, 2009, pp. 154-156.

LE CABINET DE CURIOSITES DE LA BIBLIOTHEQUE SAINTE-GENEVIEVE 1989

Le Cabinet de curiosités de la Bibliothèque Sainte-Geneviève: des origines à nos jours, catalogo della mostra, Parigi, 1989.

CALABI LIMENTANI 1991

I. Calabi Limentani, *Spanheim, Burman, Maffei: l'origine della equivoca rivalità tra numismatica ed epigrafia*, in "Studi secenteschi", XXXII, 1991, pp. 191-212.

CALLEJA SCHEMBRI 1966

H. Calleja Schembri, *Coins and Medals of the Knights of Malta*, Londra, 1966.

CALMET 1736

A. Calmet, *Dissertation historique & chronologique sur la suite de medailles des Ducs et Duchesses De la Maison Royale de Lorraine*, Nancy, 1736.

CANOVA-GREEN 2011

M.-C. Canova-Green, *Du cabinet au livre d'histoire : les deux éditions de La France Metallique de Jacques de Bie*, in "Dix-septième siècle", 2011, pp. 157-170.

CANOVA-GREEN 2023

M.-C. Canova-Green, *Du vainqueur de la Fronde à l'Imperator triomphant: la médaille du retour du roi à Paris en 1652*, in *Les médailles de Louis XIV et leur livre (II)*, a cura di Y. Loskoutoff, Rouen, 2023, pp. 139-154.

CARLO DI BORBONE E LA DIFFUSIONE DELLE ANTICHITÀ 2016

Carlo di Borbone e la diffusione delle antichità, catalogo della mostra, a cura di V. Sanpaolo, Napoli, 2016.

CARRARA 1996

E. Carrara, *Michelangelo, Leone Leoni ed una stampa di Maarten van Heemskerck*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni", 1/2, 1996, pp. 219-225.

CASAZZA 2009

O. Casazza (a cura di), *Il Tesoro dei Medici al Museo degli Argenti*, Firenze, 2009.

CASTELLUCCIO 2002

S. Castelluccio, *Les collections royales d'objets d'art de François I^{er} à la Révolution*, Parigi, 2002.

CASTELLUCCIO 2018

S. Castelluccio, *Esthétique et politique: la présentation des tableaux dans les collections royales dans le Grand Appartement à Versailles de Louis XIV à la Révolution*, in "Versalia", 2018.

CASTILLO 1993

D. Castillo, '... The Knights Cannot Be Admitted': Maltese Nationalism, the Knights of St. John, and the French Occupation of 1798-1800, in "The Catholic Historical Review", 79, 1993, pp. 434-453.

CAVALIERO 1960

R. Cavaliero, *The Last of the Crusaders: the Knights of St John and Malta in the Eighteenth Century*, Malta, 1960 (ristampa 2001).

CAVELLAT 1583

L. Cavellat, *La biographie et prosopographie des roys de France*, Parigi, 1583.

CHACON 1601

A. Chacon, *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum*, Roma, 1601.

CHACON 1630

A. Chacon, *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum et Sanctae Romanae Ecclesiae cardinalium*, Roma, 1630.

CHACON 1677

A. Chacon, *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum et Sanctae Romanae Ecclesiae cardinalium ab initio nascentis Ecclesiae usque ad Clementem IX P.O.M.*, Roma, 1677.

CHANTELOU [1665] 2001

P. Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, ed. a cura di M. Stanic, Parigi, 2001.

CHARLES LE BRUN 2016

Charles Le Brun (1619-1690), catalogo della mostra, a cura di B. Gady e N. Milovanovic, Musée du Louvre-Lens, 2016.

CHARTIER 1984

R. Chartier (a cura di), *Le livre triomphant (1660-1830)*, Parigi, 1984.

CHEVALIER 1984

E. e R. Chevalier, *Iter Italicum: les voyageurs français à la découverte de l'Italie ancienne*, Ginevra, 1984.

CHEVALIER 1692

N. Chevalier, *Histoire de Guillaume III*, Amsterdam, 1692.

CHEVREUL 1969

R. Chevreul, *Monnaies et médailles de l'Ordre Souverain Militaire et Hospitalier de Saint Jean de Jérusalem et de Malte*, in "Revue du club de la médaille", 19, 1969.

CHIAI 2013

G. F. Chiai, *Imagines verae?: die Münzporträts in der antiquitarischen Forschung der Renaissance*, in *Translatio nummorum, Römische Kaiser in der Renaissance*, Mayence, pp. 219-236.

CHONE 1991

P. Choné, *Emblèmes et pensée symbolique en Lorraine, 1525-1633. «Comme un jardin au cœur de la chrétienté»*, Parigi, 1991.

CIVIL 1990

P. Civil, *Culture et histoire: galerie de portraits et "hommes illustres" dans l'Espagne de la deuxième moitié du XVI^e siècle*, in "Mélanges de la Casa de Velázquez, Epoque moderne", 2, 1990, pp. 5-32.

COOPER 2003

R. Cooper, *L'antiquaire Guillaume Du Choul et son cercle lyonnais*, in *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, a cura di G. Defaux, Parigi, 2003, pp. 260-286.

COOPER 2013

R. Cooper, *Roman Antiquities in Renaissance France (1515-1565)*, Aldershot, 2013.

CORRADO 1995

F. Corrado, *Le medaglie di Luigi XIV lo scrigno di Luigi Prinotto e l'impazienza di Carlo Emanuele III*, in "Bollettino di Numismatica", 24, 1995, pp. 22-25.

CRANACH 1563

L. Cranach, *Abcontrafactur und Bildnus aller Grossherren/Chur und Fürsten/Welche von Jahre nach Christi Geburt 842 bis auff das jetzige 1563 Jahr/Das Land Sachsen löblich und christlich regiert haben. Sampt eurer Ertzelunge ihres Lebens/aus glaubwürdigen historien zusammen getragen und im deutsche Reime brach*, Wittenberg, 1563.

CRAWFORD, LIGOTA, TRAPP 1990

M.H. Crawford, C.R. Ligota, J. B. Trapp, *Medals and Coins from Budé to Mommsen*, Londra, 1990.

CROSERA 2008

C. Crosera, *Passione numismatica: editoria, arti e collezionismo a Venezia nel Sei e Settecento*, Trieste, 2008.

CROW 1985

T. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, Londra, 1985.

CUNNALLY 1999

J. Cunnally, *Images of Illustrious: The Numismatic Presence in the Renaissance*, Princeton, 1999.

DACIER 1809

J. Dacier, *Éloge du P. Paciaudi*, in “Histoire de l’Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres”, XLVII, Parigi, 1809.

DAN 1642

P. Dan, *Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, Parigi, 1642.

DARDANELLO 2017

G. Dardanella, *L’atlante figurativo di un medaglista del Settecento: Parigi e i Francesi a Roma nella collezione di stampe di Lorenzo Lavy*, in *La sfida delle stampe, Parigi-Torino (1650-1906)*, a cura di C. Gauna, Torino, 2017, pp. 85-128.

DAVID 1853

E. David, *Vies des artistes anciens et modernes*, Parigi, 1853.

DAVIS 2004

M. D. Davis, *Die antiken Münzen in der frühen antiquarischen Literatur*, in *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland*, 2004, pp. 367-398.

DE BEZE 1581

T. de Bèze, *Vrais Pourtraicts des Hommes illustres en piété et doctrine*, Parigi, 1581.

DE BIE 1634

J. de Bie, *La France métallique contenant les actions celebres tant publiques que priuees des rois et reynes. Remarquées en leurs medailles d’or argent et bronze. Tirées des plus curieux cabinetz*, Parigi, 1634.

DE BIE 1635

J. de Bie, *La France métallique contenant les actions celebres tant publiques que privées des rois et reynes. Remarquées en leurs medailles d'or argent et bronze. Tirées des plus curieux cabinetz*, Parigi, 1635.

DE BIE 1636

J. de Bie, *Les vrayz portraits des roys de France*, Parigi, 1636.

DEBONO 2005

J. Debono, *Art and Artisans in St John's and Other Churches in the Maltese Islands (ca. 1650-1800)*, Malta, 2005.

DEBONO 2010

J. Debono, *A note of Pietro Paolo Troisi (1686-1743)*, in *60th Anniversary of the Malta Historical Society: A Commemoration*, a cura di J. Grima, Malta, 2010, pp. 475-500.

DEBRIE, SALMON 2000

C. Debrie, X. Salmon, *Maurice Quentin de la Tour. Prince des pastellistes*, Parigi, 2000.

DECOBERT 1990

L. DECOBERT, *Henry Du Mont (1610-1684), sous-maître de la chapelle de Louis XIV. Contribution à l'histoire de la musique religieuse au Grand Siècle*, Parigi, 1990.

DECULTOT 2010

E. Décultot, *Musées de papier: l'Antiquité en livres (1600-1800)*, Parigi, 2010.

DEDIEU, LARGUIER, LE FLEM 2001

J.P. Dedieu, G. Larguier, J.-P. Le Flem (a cura di), *Les monarchies espagnole et française au temps de leur affrontement (milieu XVI^e siècle – 1714)*, Perpignan, 2001.

DEGIORGIO, FIORENTINO 2004

S. Degiorgio, E. Fiorentino, *Antoine Favray (1706-1798): A French Artist in Rome, Malta and Constantinople*, Malta, 2004.

DEKESEL 2003

C. Dekesel, *Bibliotheca nummaria II: Bibliography of the 17th Century Numismatic Books; illustrated and annotated books*, Londra, 2003.

DEKESEL 2009

C. Dekesel, *A Bibliography of the 18th Century Numismatic Books*, Londra, 2009.

DEKESEL, STÄCKER 2005

C. Dekesel, T. Stäcker, *Europäische numismatische Literatur im 17. Jahrhundert*, Wiesbaden, 2005.

DE LUCCA 2003

D. De Lucca, *Mondion: The Achievement of a French Military Engineer Working in Malta in the Early Eighteenth Century*, Malta, 2003.

DEMING 2006

M. Deming, *Les projets de Charles François de Luersac de Livron, dit 'l'Abbé monument', pour le Louvre et les Tuileries*, in *Claude Nicolas Ledoux et le livre d'architecture français*, a cura di D. Rabreau, D. Massounie, Parigi, 2006, pp. 316-340.

DE NEUVILLE 1692

De Neuville, *Histoire des princes d'Orange de la maison de Nassau*, Amsterdam, da Paul Marret, 1692.

DICKMAN ORTH 2003

M. Dickman Orth, *Lyon et Rome à l'antique: les illustrations des Antiquités romaines de Guillaume Du Choul*, in *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, a cura di G. Defaux, Parigi, 2003, pp. 287-308.

DIVO 2009

F. & J.-P. Divo, *Médailles de Louis XV: les médailles de la série uniforme émises sous le règne de Louis XV*, Parigi, 2009.

DONATO 1985

M. M. Donato, *Gli eroi romani tra storia ed "exemplum". I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, vol. 2, Milano, 1985, pp. 95-152.

DORIVAL 1974

B. Dorival, *Art et politique en France au XVII^e siècle: la Galerie des Hommes Illustres du Palais Cardinal*, in “Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art Français”, 1974, pp. 43-60.

DUBOS 1719

J.-B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Parigi, 1719.

DUBU 1988

J. Dubu, *Le Promptuaire des medalles de Guillaume Rouillé*, in *Il Rinascimento a Lione: atti del congresso internazionale, Macerata (6-11 maggio 1985)*, a cura di A. Possenti, G. Mastrangelo, vol. 1, Roma, 1988, pp. 185-219.

DU MOLINET 1679

C. Du Molinet, *Historia summorum Pontificum a Martino V ad Innocentium XI per eorum numismata ab anno MCCCCXVII ad annum MDCLXXVIII*, Parigi, 1679.

DU MOLINET 1692

C. Du Molinet, *Le Cabinet de la Bibliothèque de Sainte Geneviève*, Parigi, 1692.

DUPLESSY 1999

J. Duplessy, *Les monnaies françaises royales de Hugues Capet à Louis XVI (987-1793)*, vol. 2, Parigi, 1999.

DU PUYS 1580

J. du Puys, *Recueil des roys de France, leurs couronne et maison*, Parigi, 1580.

D’URSO, TODESCHINO 2007

T. D’Urso, G. Todeschino, *La miniatura “all’antica” tra Venezia, Napoli e Tours*, Napoli, 2007.

EIDELBERG 1997

M. Eidelberg, *‘Dieu invenit, Watteau pinxit’. Un nouvel éclairage sur une ancienne relation*, in “Revue de l’Art”, 115, 1997, pp. 25-29.

EISLER 2016

W. Eisler, *The Dasser and their World: the Medal and its Dissemination in the 18th Century*, in “Médailles Magazine”, 2016, pp. 173-182.

ERBE 1985

M. Erbe, *Deutsche Geschichte (1713-1790): Dualismus und Aufgeklärter Absolutismus*, Stuttgart, 1985.

ERCOLANI COCCHI 1984

E. Ercolani Cocchi, *Medaglie a Parma nella seconda metà del '700*, in *La Medaglia neoclassica in Italia e in Europa*, Udine, 1984, pp. 57-80.

ERCOLANO 1993

Ercolano 1738-1988: 250 anni di ricerca archeologica. Atti del Convegno internazionale (Ravello-Ercolano-Napoli-Pompei 30 ottobre-5 novembre 1988), Roma, 1993.

ESPINOSA RODRIGUEZ 1990

A. Espinosa Rodriguez, *Paintings at the National Museum of Fine Arts in Malta*, Malta, 1990.

ETIENNE 2012

N. Etienne, *La restauration des peintures à Paris (1750-1815): pratiques et discours sur la matérialité des œuvres d'art*, Rennes, 2012.

FALCONET 1763

Catalogue de la bibliothèque de feu M. Falconet, Parigi, 1763.

FARAGO 2009

C. Farago (a cura di), *Re- Reading Leonardo: the Treatise on Painting across Europe (1550-1900)*, Farnham, 2009.

FARAGO 2018

C. Farago (a cura di), *The Fabrication of Leonardo da Vinci's "Trattato della pittura", with a Scholarly Edition of the Italian "editio princeps" (1651) and an Annotated English Translation*, Leiden/Boston, 2018.

FARINELLI 1985

L. Farinelli, *Paciandi e i suoi corrispondenti*, Parma, 1985.

FARINELLI 2011

L. Farinelli, *L'ordine di Malta e Paolo Maria Paciandi*, in "Aurea Parma", 2, 2011, pp. 277-286.

FAROULT 2020

G. Faroult, *La modernità nella pittura francese all'epoca di Watteau e di Boucher*, in *Sfida al barocco, 1680-1750: Roma, Torino, Parigi*, a cura di M. Di Macco, G. Dardanello, C. Gauna, Genova 2020, pp. 179-188.

FELIBIEN DES AVAUX 1703

J.-F. Félibien des Avaux, *Description sommaire de Versailles*, Parigi, 1703.

FERRARI 2006

S. Ferrari, *Una lettera inedita di Winckelmann a Paciaudi*, in "Intersezioni", 1, 2006, pp. 135-147.

FICHET 1979

F. Fichet, *La théorie architecturale à l'âge classique: essai d'anthologie critique*, Parigi, 1979.

FIRMIN 2017

G. Firmin (dir.), *Pierre le Grand: un tsar en France, 1717*, Parigi/Versailles, 2017.

FLATEN 2003

A.R. Flaten, *Identity and the Display of 'medaglie' in Renaissance and Baroque Europe*, in "Word and Image", 1-2, 2003, pp. 59-73.

FOSSIER 2024

F. Fossier, *Les dessins d'Antoine Coypel pour l'Académie des devises et médailles (1694-1701)*, in "Bulletin de l'Histoire de l'Art Français", année 2017, 2024.

FRELLER, ZAMMIT 2015

T. Freller, W. Zammit, *Knights, Buccaneers and Sugar Cane: The Caribbean Colonies of the Order of Malta*, Malta, 2015.

FUGGER 1668

J. J. Fugger, *Spiegel der Ehren des höchstlöblichsten Kayser- und königlichen Erzhauses Oesterreich*, Norimberga, 1668.

FUMAROLI 2001

M. Fumaroli, *Quand l'Europe parlait français*, Parigi, 2001.

FUMAROLI 2005

M. Fumaroli, *Maurice Quentin de la Tour et le siècle de Louis XV*, Lille, 2005.

FUMAROLI 2015

M. Fumaroli, *La République des lettres*, Parigi, 2015.

FUMAROLI 2016

M. Fumaroli, *Le comte de Caylus et Edme Bouchardon: deux réformateurs du goût sous Louis XV*, Parigi, 2016.

FURSE 1864

P. G. F. Furse, *Il medagliere Gerosolimitano ossia raccolta delle medaglie e monete coniate dai Gran-Maestri dell'Ordine Gerosolimitano in Rodi ed in Malta*, Malta, 1874.

FURSE 1885

P. G. F. Furse, *Mémoires numismatique de l'Ordre souverain de saint Jean de Jérusalem*, Roma, 1885.

GABRIELE, ROZZO 2006

M. Gabriele, U. Rozzo (a cura di), *Storia per parole e immagini*, Udine, 2006.

GAETANI 1758

C. Gaetani, *Dissertazione istorica apologetica critica intorno all'origine e fondazione della chiesa siracusana dal principe degli Apostoli S. Pietro*, Roma, 1758.

GALIMARD FLAVIGNY 2006

B. Galimard Flavigny, *Histoire de l'ordre de Malte*, Parigi, 2006.

GAUNA 2017

C. Gauna (a cura di), *La sfida delle stampe, Parigi Torino (1650-1906)*, Torino, 2017.

GERMER 2016

S. Germer, *Art, Pouvoir, Discours: la carrière intellectuelle d'André Félibien dans la France de Louis XIV*, Parigi, 2016 (ed. or. Monaco di Baviera, 1997).

GEWOLD, KILIAN 1605

C. Gewold, W. Kilian, *Genealogia Serenissimor. Boiariae Ducum et Quorumdam Genuinae Effigies, a Wolfgang Kilian Aug.i. aeri incisae*, Augsburg, da Dominicus Custos, 1605.

GHERMANI 2009

N. Ghermani, *Le Prince et son portrait. Incarner le pouvoir dans l'Allemagne du XVI^e siècle*, Rennes, 2009.

GIOMETTI 2010

C. Giometti, *Domenico Guidi 1625 - 1701: uno scultore barocco di fama europea*, Roma, 2010.

GIOVAN BATTISTA NINI 2001

Giovan Battista Nini (1717-1786): da Urbino alle rive della Loira. Paesaggi e volti europei, catalogo della mostra, a cura di A. Cerboni Baiardi e B. Sibille, (Urbino 2001), Milano, 2001.

GIULIANO 1989

A. Giuliano, *I cammei della collezione medicea nel Museo archeologico di Firenze*, Roma, 1989.

GLORIEUX 2002

G. Glorieux, *A l'enseigne de Gersaint: Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le Pont Notre-Dame (1694-1750)*, Seyssel, 2002.

GODECHOT 1951

J. Godechot, *La France et Malte au XVIII^e siècle*, in "Revue historique", luglio-settembre 1951, pp. 67-79.

GODONNESCHE 1727

N. Godonnesche, *Médailles du règne de Louis XV*, Parigi, 1727.

GOLDSTEIN 2003

C. Goldstein, *Collecting Versailles: Scriptural Economics of the Cabinet du Roi*, in "Studied in the History of Gardens and Designed Landscapes", 23, 2003, pp. 258-266.

GORINI 1987

G. Gorini, *New Studies on Giovanni da Cavino*, in "Studies in the history of art", 21, 1987, pp. 45-54.

GRAVURE EN CLAIR-OBSCUR 2018

Gravure en clair-obscur, catalogo della mostra, a cura di S. Lepape, Musée du Louvre, Parigi, 2018.

GREGORI 1995

M. Gregori, *Caravage*, Parigi, 1995.

GRELL 2006

C. Grell, *Les historiographes en Europe de la fin du Moyen-âge à la Révolution*, Parigi, 2006.

GRELL, PARAVICINI, VOSS 1996

C. Grell, W. Paravicini, J. Voss, *Les princes et l'histoire du XIV^e au XVIII^e siècle*, Bonn, 1996.

GRIENER 2010

P. Griener, *La République de l'œil: l'expérience de l'art au Siècle des Lumières*, Parigi, 2010.

GRIFFITHS 2016

A. Griffiths, *The Print Before Photography: An Introduction to European Printmaking (1550-1820)*, Londra, 2016.

GRIVEL 1985

M. Grivel, *Le Cabinet du roi*, in "Revue de la Bibliothèque nationale de France", 18, 1985, pp. 36-57.

GRIVEL 2010

M. Grivel, *Ouvrages, volumes ou recueils? La constitution des recueils du cabinet du Roi*, in *A l'origine du livre d'art: les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVI^e-XVIII^e siècles)*, a cura di C. Hattori, E. Leutrat, V. Meyer, Milano, 2010, pp. 65-79.

GUERRINI 2014

A. Guerrini (a cura di), *Il medagliere del Palazzo reale di Torino: storia e restauro della sala e delle collezioni*, Roma, 2014.

GUICHARD 2008

C. Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Parigi, 2008.

GUIFFREY 1896

J. Guiffrey, *Les Bailly, peintres et gardes des tableaux du roi*, in “Nouvelles Archives de l’art français, Revue de l’art ancien et moderne”, XII, 1896, pp. 113-136.

GUIFFREY 1898

J. Guiffrey, *Nicolas Houel, apothicaire parisien*, in “Mémoires de la société de l’histoire de Paris et de l’Ile-de-France”, 28, 1898, pp. 179-270.

GUIFFREY 1920

J. Guiffrey, *Les dessins de l’Histoire des rois de France par Nicolas Houel*, Parigi, 1920.

GUILLEMAIN 2002

J. Guillemain, *Recherches sur l’antiquaire lyonnais Guillaume du Choul (ca. 1496-1560)*, tesi dell’Ecole des Chartes, Parigi, 2002.

GUILLEMAIN 2008

J. Guillemain, *L’exposition chez Guillaume du Choul*, in *Le théâtre de la curiosité*, a cura di F. Lestringant, Parigi, 2008, pp. 167-182.

GUILLEMAIN 2017

J. Guillemain, *Collectionner et publier les monnaies grecques dans les années 1550*, in *L’artiste et l’antiquaire*, a cura di E. Lurin e D. Morana Burlot, Parigi, 2017, pp. 51-65.

GÜTHER 1750

C. H. Gütther, *Leben und Thaten Herrn Friederichs des Ersten, Königes in Preussen*, Breslau, 1750.

HARJES 2008

I. Harjes, *Figurenbände der Renaissance: Entwicklung und Rezeption einer Buchgattung (1533-1600)*, Weimar, 2008.

HASKELL 1995

F. Haskell, *L’historien et les images*, Parigi, 1995 (ed. orig. Yale, 1993).

HELAS 2007

E. Helas, *Michelangelo pellegrino: zur Bildnismedaille von Leone Leoni für Michelangelo Buonarroti*, in "Curiosa Poliphili", 2007, pp. 70-77.

HERKLOTZ 1997

I. Herklotz, *Mittelalterliche Kunst zwischen absolutistischer Geschichtsschreibung, kirchlichem Reformbemühen und kunsthistoriographischem Schulenstreit. Paradigmen der Mediävistik im 17. Jahrhundert*, in *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, a cura di A. Middeldorf Kosegarten, Göttingen, 1997, pp. 57-78.

HERKLOTZ 2007

I. Herklotz, *Arnaldo Momigliano's 'Ancient History and the Antiquarian': a critical review*, in *Momigliano and antiquarianism*, a cura di Peter N. Miller, Toronto, 2007, pp. 127-153.

HERKLOTZ 2012

I. Herklotz, *La Roma degli antiquari: cultura e erudizione tra Cinquecento e Settecento*, Roma, 2012.

HERKLOTZ 2019

I. Herklotz, *Ecfrasi e scultura a Roma all'ombra di Luigi XIV: una nuova fonte per Domenico Guidi*, in *Gli allievi di Algardi*, a cura di A. Bacchi, A. Nova, L. Simonato, Milano, 2019, pp. 29-53.

HERLUISON 1873

H. Herluison, *Actes d'état civil d'artistes français: peintres, graveurs, architectes, etc. extraits des registres de l'Hôtel-de-ville de Paris détruits dans l'incendie du 24 mai 1871*, Parigi, 1873.

HERMAN 2017

N. Herman, *Just Reward?: Reflections on (and New Evidence for) Jean Bourdichon's Administrative Role at Court*, in *The Artist between Court and City (1300-1600)*, a cura di D. Eichberger, P. Lorentz, A. Tacke, Petersberg, 2017, pp. 55-67.

HILL 1930

G.F. Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, Londra, 1930.

HILL, POLLARD 1967

G.F. Hill, G. Pollard, *Renaissance Medals from the Samuel H. Kress Collection at the National Gallery of Art*, Londra, 1967.

HOLLSTEIN 1951

F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts, ca.1450-1700*, vol. IV, Amsterdam, 1951.

HOLLSTEIN 2004

F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts, ca.1450-1700*, voll. LXIII-LXV, Rotterdam, 2004.

HOLLSTEIN 2013

W. Hollstein, *Die Fasti magistratuum et triumphorum Romanorum des Hubert Goltzius: eine Analyse der Münzbilder*, in *Translatio nummorum*, 2013, pp. 71-90.

HOUËL 1585

N. Houël, *Abbrege de l'histoire françoise, avec les effigies des roys, tirées des plus rares & excellentz cabinetz de la France*, Parigi, da Jean Le Clerc, 1585.

HUEBER 2019

F. Hueber, *Antoine Caron, peintre de ville, peintre de cour (1521-1599)*, Rennes, 2019.

HURTAUT, MAGNY 1779

P.T. Hurtaut, L. de Magny, *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs*, Parigi, 1779.

IFF 1932

Inventaire du fond français: graveurs du dix-huitième siècle, Parigi, 1932.

JACQUIOT 1968

J. Jacquot, *Médailles et jetons de Louis XIV d'après le manuscrit de Londres*, Parigi, 1968.

JAFFE 1993

D. Jaffe, *Aspects of Gem Collecting in the Early Seventeenth Century, Nicolas-Claude Peiresc and Lelio Pasqualini*, in "The Burlington Magazine", 135, 1993, pp. 103-120.

JAMES, CORRIGAN ET AL. 1997

C. James, C. Corrigan et al., *Old Master Prints and Drawings: A Guide to Preservation and Conservation*, Amsterdam, 1997.

JAMES-SARAZIN 2016

A. James-Sarazin, *Hyacinthe Rigaud 1659-1743*, *catalogue raisonné*, Dijon, 2016.

JENKINS 1947

M. Jenkins, *The State Portrait, Its Origin and Evolution*, New York, 1947.

JOBERT 1692

L. Jobert, *La science des médailles*, Parigi, 1692.

JOBERT 1739

L. Jobert, *La science des médailles*, Parigi, 1739.

JOLLET 2012

E. Jollet, *The King and Others: Multiple Figures in French Royal Monument of the Modern Era*, in *Reading the Royal Monument in Eighteenth-Century Europe*, a cura di C. Chastel-Rousseau, Farnham, 2012, pp. 11-37.

JOMBERT 1774

C.-A. Jombert, *Catalogue raisonné de l'oeuvre de Sébastien Leclerc, chevalier romain, dessinateur et graveur du Cabinet du roi*, Parigi, 1774.

JONES 1982

M. Jones, *A Catalogue of French Medals in the British Museum*, vol. I, (1402-1610), Londra, 1982.

JONES 1983

M. Jones, *The Medal as An Instrument of Propaganda in Late 17th and Early 18th Century Europe (Part 2)*, in "Numismatic Chronicle", 143, 1983, pp. 202-213.

JONES 1988

M. Jones, *A Catalogue of the French Medals in British Museum*, vol. II, (1600-1672), Londra, 1988.

JONES 1990

M. Jones, *'Proof Stones of History': The Status of Medals as Historical Evidence in Seventeenth-Century France*, in *Medals and Coins from Budé to Mommsen*, Londra, 1990, pp. 53-56.

JONES 2015

T. L. Jones, *Crusader Ideology: Pisanello's Medals in the Guantieri Chapel in Verona*, in "The Medal", 66, 2015, pp. 4-12.

JOOST-GAUGIER 1982

C. Joost-Gaugier, *The Early Beginnings of the Notion of Uomini Famosi and the De Viris Illustribus in Greco-Roman Literary Tradition*, in "Artibus et Historiae", 6, 1982, pp. 97-10.

JOUANNA 2014

A. Jouanna, *Le prince absolu: apogée et déclin de l'imaginaire monarchique*, Parigi, 2014.

JOUVET 2016

L. Juvet, *Médailleurs de papiers. Les graveurs et les livres de médailles de Louis XIV*, in *Les médailles de Louis XIV et leur livre*, a cura di Y. Loskoutoff, Rouen, 2016, pp. 137-152.

JOUVET 2017

L. Juvet, *À dessein: Simon II Thomassin (1654-1733) et la peinture italienne*, in *'Invenit et delineavit': la stampa di traduzione tra Italia e Francia dal XVI al XIX secolo*, a cura di F. Mariano, V. Meyer, Roma, 2017, pp. 251-294.

JOUVET 2021

L. Juvet, *François Chéron (1639-1698) et l'art de la médaille sous le règne de Louis XIV*, tesi di dottorato, Université de Bourgogne-Franche Comté, 3 vol., 2021.

JOUVET 2025

L. Juvet, *Le manuscrit de Saint-Omer: Médailles de Louis le Grand. Parallèle des deux livres de l'Académie avec les Carrez (1728)*, in *Les médailles de Louis XIV et leur livre (III)*, a cura di Y. Loskoutoff, Rouen, 2025.

KAGERER 2017

A. Kagerer, *Macht und Medien um 1500: Selbstinszenierungen und Legitimationsstrategien von Habsburgern und Fuggern*, Berlino, 2017.

KANTOROWICZ [1957] 1989

E. Kantorowicz, *Les deux corps du roi: essai sur la théologie au Moyen-Age*, Parigi, 1989 (ed. orig., *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*, Princeton, 1957).

KEMP 2009

M. Kemp, "A Chaos of Intelligence: Leonardo's 'Traité' and the Perspective Wars at the Académie Royale, in *Re-Reading Leonardo*, a cura di C. Farago, Farnham, 2009, pp. 237-254.

KIRCHNER 2008

T. Kirchner, *Le héros épique: peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII^e siècle*, Parigi, 2008.

KLAWANS 1977

Z.H. Klawans, *Imitations and Inventions of Roman Coins*, Santa Monica, 1977.

KRYNEN 1993

J. Krynen, *L'empire du roi. Idées et croyances politiques en France, XIII^e-XV^e siècle*, Parigi, 1993.

LAFAGE 2015

G. Lafage, *Charles Le Brun, décorateur de fêtes*, Rennes, 2015.

LANKHEIT 1962

K. Lankheit, *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici, 1670-1743*, Monaco di Baviera, 1962.

LA TOUR 1893

H. de La Tour, *Matteo dal Nassaro*, in "Revue numismatique", 11, 1893, pp. 517-561.

LAVEISSIERE 2012

S. Laveissière, *Laurent Pécheux (1729-1821): un peintre français dans l'Italie des Lumières*, Milano, 2012.

LE BLANC 1854-90

C. Le Blanc, *Manuel de l'Amateur d'Estampes (1550-1820)*, 3 vol., Parigi, 1854-1890.

LE CLERC 1723-1728

J. Le Clerc, *Histoire des provinces unies des Pays-Bas avec les principales medailles et leur explication*, Amsterdam, 1723-1728.

LECOQ 1987

A.-M. Lecoq, *François I^{er} imaginaire: symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Parigi, 1987.

LE FUR 2015

D. Le Fur, *François I^{er}*, Parigi, 2015.

LESTRINGANT 2009

F. Lestringant, *L'illustre Thevet: 'Les vrais pourtraits et vies des hommes illustres' de 1584*, in *L'auteur à la Renaissance*, a cura di R. Gorris Camos, A. Vanautgaerden, Turnhout, 2009, pp. 383-399.

LETT 2012

M. Lett, *Les gardes des tableaux et la gestion des collections royales de peinture en France autour de 1700: à propos d'une version inédite de l'inventaire des tableaux de Louis XIV par Nicolas Bailly*, in "Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français", 2012, pp. 77-114.

LETT 2014

M. Lett, *Les tableaux du Petit Appartement de Louis XIV à Versailles (1684-1715)*, in *Louis XIV, l'image et le mythe*, a cura di M. Da Vinha, A. Maral, N. Milovanovic, Rennes, 2014, pp. 97-123.

LETT 2020

M. Lett, *René-Antoine Houasse (vers 1645-1710): peindre pour Louis XIV*, Parigi, 2020.

LIGNEREUX 2010

Y. Lignereux, *Le sourire, la grâce et la gloire: le visage du roi, de François I^{er} à Louis XIV*, in "Revue d'histoire moderne & contemporaine", 4, 2010, pp. 30-50.

LOCQUIN 1913

J. Locquin, *La lutte des critiques d'art contre les portraitistes au XVIII^e siècle*, in "Archives de l'art français", 7, 1913, pp. 309-320.

LOCQUIN 1978

J. Locquin, Jean, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785, étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Parigi, 1978.

LOIRE 2006

S. Loire, *Peintures italiennes du XVII^e siècle du musée du Louvre. Florence, Gênes, Lombardie, Naples, Rome et Venise*, Parigi, 2006.

LOLI GIGANTE 2001

A. Loli Gigante, *L'attività cartografica di Antonio Bova, incisore palermitano del secolo XVIII*, in *La cartografia degli autori minori italiani*, a cura di C. Cerreti e A. Taberini, Roma, 2001, pp. 275-284.

LOSKOUTOFF 2016

Y. Loskoutoff (a cura di), *Les médailles de Louis XIV et leur livre*, Rouen, 2016.

DE LUBERSAC 1775

C.-F. de Lubersac, *Discours sur les monumens publics de tous les âges et de tous les peuples connus*, Parigi, 1775.

LUTRELL 1989

A. Lutrell, *The Skull of the Blessed Gerard*, in *The Order's Legacy in Malta*, a cura di J. Azzopardi, Malta, 1989.

MACIOCE 2010

S. Macioce (a cura di), *I cavalieri di Malta e Caravaggio*, Roma, 2010.

MAES 2003

B. Maes, *Le Roi, la Vierge et la nation, pèlerinage entre Guerre de Cent Ans et Révolution*, Parigi, 2003.

MAGALOTTI 1668

L. Magalotti, *Diario di Francia dell'anno 1668*, ed. a cura di Maria Luisa Doglio, Palermo, 1991.

MALGOUYRES 2014

P. Malgouyres, *Armes européennes: histoire d'une collection au musée du Louvre*, Parigi, 2014.

MALLIA 2015

D. Mallia, *The Magistral ‘Possesso’ of Mdina: a Study of a Hospitaller Ritual in Early Modern Malta, 1530-1798*, dottorato di ricerca, Università di Malta, 2015.

MALLIA 2017

D. Mallia, *The Magistral ‘Possesso’ of Mdina through Favray’s Lens*, in “The Journal of Baroque Studies”, 2017, pp. 115-139.

MARAL 2010

A. Maral, *La Renommée du Roi de Domenico Guidi*, in “Versalia”, 13, 2010, pp. 145-157.

MARAL 2012

A. Maral, *Le Roi-Soleil et Dieu*, Parigi, 2012.

MARCAIS 2020

F. Marcais, “*Pour la perfection de l’ouvrage*”: il ritratto al servizio del metodo antiquario nei *Monumens de la Monarchie Française (1729-1733)* di Bernard de Montfaucon, Torino, 2020.

MARCHESANO, MICHEL 2010

L. Marchesano, C. Michel, *Printing the Grand Manner: Charles Le Brun and Monumental Prints in the Age of Louis XIV*, Los Angeles, 2010.

MARIN 1981

L. Marin, *Le Portrait du roi*, Parigi, 1981.

MASON 1992

P. Mason, *Framing Prints in England (1640-1820)* in “Museum Management and Curatorship”, 1992, pp. 117-132.

MAZEL 2009

C. Mazel, *La mort et l’éclat: monuments funéraires parisiens du Grand Siècle*, Rennes, 2009.

MEDAILLES 1702 (4°)

Médailles sur les principaux évènements du règne de Louis le Grand, Parigi, Imprimerie royale, 1702.

MEDAILLES 1702 (FOL)

Médailles sur les principaux évènements du règne de Louis le Grand, Parigi, Imprimerie royale, 1702.

MEDAILLES 1723

Médailles sur les principaux évènements du règne entier de Louis le Grand, Parigi, Imprimerie royale, 1723.

MEL, STUMBERG 2002

M. Mel, E. Stumberg, *Piety and Politics: Imaging Divine Kingship in Louis XIV's Chapel at Versailles*, Newark, 2002.

MENESTRIER 1689

C. F. Menestrier, *Histoire du roy Louis le Grand par les medailles, emblèmes, devises, jettons, inscriptions, armoiries, et autres monumens publics*, Parigi, da J.B. Nolin, 1689.

MENESTRIER 1691

C. F. Menestrier, *Histoire du roy Louis le Grand par les medailles, emblèmes, devises, jettons, inscriptions, armoiries, et autres monumens publics recueillis, et expliqués par le pere Claude-François Menestrier de la compagnie de Iesus. N. E. augmentée de 5. Planches*, Parigi, da J.B. Nolin, 1691.

MENESTRIER 1693

C.-F. Menestrier, *Histoire du roi Louis le Grand par les médailles, emblèmes, devises, jetons, inscriptions, armoiries et autres monuments publics*, Parigi, da R. Pépie, 1693.

MENESTRIER 1700

C. F. Menestrier, *Histoire du règne de Louis le Grand par les médailles, emblèmes, devises, jettons, inscriptions, armoiries et autres monumens publics recueillis et expliquez par le P. Claude François Ménestrier,...* Edition nouvelle corrigée et augmentée d'un Discours sur la vie du roy et de plusieurs médailles et figures, Parigi, da J.B. Nolin, 1700.

MEROT 2007

A. Mérot, *Généalogies du baroque*, Parigi, 2007.

MERRICK 1990

J. Merrick, *The Desacralization of the French Monarchy in the Eighteenth Century*, Baton Rouge, 1990.

MEYER 2017

V. Meyer, *Pour la plus grande gloire du roi: Louis XIV en thèses*, Rennes, 2017.

MEYRELLES DO SOUTO 1954

A. Meyrelles do Souto, *D. Frei Manuel Pinto da Fonseca, 68º Grão-Mestre da Ordem de Malta (1681-1773)*, Lisbona, 1954.

MEZERAY 1643-1651

F.-E. de Mezeray, *Histoire de France depuis Faramond jusqu'au règne de Louis le juste : enrichie de plusieurs belles & rares antiquitez & de la vie des reynes (...) et d'un recenil des médailles (...)*, Parigi, 1643-1651.

MCCLELLAN 1994

A. McClellan, *Inventing the Louvre. Art, Politics and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge, 1994.

MCGOWAN 1985

M. McGowan, *Le phénomène de la galerie des portraits des illustres*, in *L'Âge d'or du mécénat (1598-1661)*, a cura di R. Mousnier, J. Mesnard, Parigi, 1985, pp. 411-422.

MCGOWAN 2000

M. McGowan, *The Vision of Rome in Late Renaissance France*, New Haven, 2000.

MICHEL 1993

C. Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Roma, 1993.

MIFSUD BONNICI 1936

C. Mifsud Bonnici, *Fr. Emanuel Pinto de Fonseca*, in "Malta letteraria", 8, 1936, pp. 225-237.

MILITELLO 2008

P. Militello, *Paolo Petrini e la cartografia urbana siciliana (XVII - XVIII secolo)* in *Le città dei cartografi*, a cura di C. de Seta e B. Marin, Roma, 2008, pp. 86-94.

MILLER 1987

D. Miller, *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford, 1987.

MILLER 2000

P. Miller, *Peiresc's Europe: Learning and Virtue in the Seventeenth Century*, New Haven, 2000.

MINONZIO 2007

F. Minonzio, *Il Museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, a cura di E. Carrara, S. Ginzburg, Pisa, 2007, pp. 77-146.

MISSERE FONTANA 2009

F. Missere Fontana, *Testimoni parlanti: le monete antiche a Roma tra Cinquecento e Seicento*, Roma, 2009.

MISSERE FONTANA 2017

F. Missere Fontana, *Il viaggio di Hubert Goltz a Modena e il collezionismo privato di monete antiche*, in *Mutina splendidissima*, a cura di L. Malnati et alii, Roma, 2017, pp. 502-508.

MODOLO 2018

M. Modolo, *Illustrare l'istoria Romana: caratteri e finalità della ricerca antiquaria nelle opere di Bellori e Bartoli*, Torino, 2018.

MOMIGLIANO 1950

A. Momigliano, *Ancient History and the Antiquarian*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XIII, 1950, pp. 285-315.

MOMMSEN 1952

T. Mommsen, *Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrum in Padua*, in "Art Bulletin", XXXIV, 1952, pp. 95-116.

MOREL 1993

P. Morel, *L'État médicéen au XVI^e siècle: de l'allégorie à la cartographie*, in "Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée", 1, 1993, pp. 93-131.

MORICEAU 2008

L. Moriceau, *Le Coq et l'Orange: récit d'une guerre métallique entre Louis XIV et Guillaume III*, in "Revue historique des armées", 253, 2008, pp. 22-29.

MOUSNIER, MESNARD 1985

R. Mousnier, J. Mesnard (dir.), *L'Âge d'or du mécénat (1598-1661)*, Parigi, 1985.

MÜLLER 2001

M. Müller, 'Sans nom, sans place, & sans mérite'? *Reflexions sur l'utilisation du portrait en France au XVIII^e siècle*, in *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, a cura di T. Gaehtgens, C. Michel, D. Rabreau, Parigi, 2001, pp. 383-401.

NAPOLETANO 2010

M. L. Napoletano, *Hubertus Goltzius e la Civitas Almae Urbis Romae*, in "Anabases", 11, 2010, pp. 55-94.

NASALLI ROCCA 1956

E. Nasalli Rocca, *Il P. Paolo Paciaudi storiografo dell'Ordine di Malta*, in "Aurea Parma", 49, 1965, pp. 91-102.

NEVEU 1975

B. Neveu, *Les relations diplomatiques entre la France et Malte aux XVII^e et XVIII^e siècles*, in "Annuaire de l'Ecole des Hautes Etudes", 1975-1976, pp. 773-780.

NIEROP 2018

H. van Nierop, *The Life of Romeyn de Hooghe (1645-1708). Prints, Pamphlets, and Politics in the Dutch Golden Age*, Amsterdam, 2018.

NISARD 1877

C. Nisard, *Correspondance inédite du comte de Caylus avec le P. Paciaudi, théatin (1757-1765) suivie de celles de l'abbé Barthélémy et de P. Mariette avec le même*, Parigi, 1877.

ORSINI 1570

F. Orsini, *Imagines et elogia virorum illustrium et eruditor ex antiquis lapidus et nomismatib expressa*, Roma, da Antoine Lafrery, 1570, e Venezia, da Pietro Deuchino, 1570.

OTTAZZI 2019

A. Ottazzi, *La ritrattistica inglese a maniera nera: i 'Recueils Smith' nelle collezioni parigine settecentesche*, in *Intorno al ritratto: origini, sviluppi e trasformazioni*, a cura di F. Crivello e L. Zamparo, Torino, 2019, pp. 227-232.

PACETTI 2011

Roma 1771-1819: i Giornali di Vincenzo Pacetti, a cura di A. Cipriani, G. Fusconi, C. Gasparri, M. G. Picozzi, L. Pirzio Biroli Stefanelli, Pozzuoli, 2011.

PACIAUDI 1748

P.M. Paciaudi, *Medaglie rappresentanti i più gloriosi avvenimenti del magistero di S.A.E. Fra D. Emmanuele Pinto*, Napoli, 1748.

PACIAUDI 1780

P.M. Paciaudi, *Memorie de' Gran Maestri del sacro militar ordine Gerosolimitano*, Parma, 1780.

PAGANO 1998

M. Pagano, *La Scoperta Di Ercolano*, in "Rivista Di Studi Pompeiani", 9, 1998, pp. 155-166.

PALAZZI 1687-1690

G. Palazzi, *Gesta pontificum romanorum a sancto Petro apostolorum Principe usque ad Alexandrum VIII*, Venezia, da Jean Paré, 1687-1690.

PANOFSKY 1995 [1964]

E. Panofsky, *La sculpture funéraire de l'ancienne Égypte au Bernin*, Parigi, 1995 (ed. orig. 1964).

PARAVICINI BAGLIANI, SPIESER, WIRTH 2007

A. Paravicini Bagliani, J.-M. Spieser, J. Wirth (a cura di), *Le portrait. La représentation de l'individu*, Firenze, 2007.

PARDO 1939

A. Pardo, *Manuel de Villena, marquis de Rafal, grandes mastros de la Orden*, in "Rivista mensile illustrata sovrano militare ordini di Malta", luglio 1939.

PARENTE 2007

A. R. Parente, *Caylus e Paciaudi. La ricezione dell'antico tra archeologia e collezionismo a Parma*, in *Collezioni, Musei, identità fra VIII e XIX secolo*, a cura di R. Balzani, Bologna, 2007, pp. 29-67.

PARMA CITTÀ D'EUROPA 2008

Parma città d'Europa: le memorie del padre Paolo Maria Paciaudi sulla Regia Biblioteca Parmense, catalogo della mostra, a cura di A. De Pasquale, Parma, 2008.

PARSONS 2014

J. Parsons, *Making Money in Sixteenth-Century France: Currency, Culture, and the State*, Ithaca, 2014.

PASTOUREAU 1987

M. Pastoureau, *L'effervescence emblématique et les origines héraldiques du portrait au XIV^e siècle*, in "Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France", 1987, pp. 108-115.

PASTOUREAU 2000

M. Pastoureau, *Bleu: histoire d'une couleur*, Parigi, 2000.

PATIN 1663

C. Patin, *Familiae Romanae in antiquis numismatibus (...) ex bibliotheca Fulvii Ursini*, Parigi, 1663.

PETÉY-GIRARD, VÈNE 2015

B. Petéy-Girard, M. Vène (a cura di), *François I^{er} pouvoir et image*, Parigi, 2015.

PIGANIOL DE LA FORCE 1701

J.-A. Piganiol de la Force, *Nouvelle description des chasteaux et parcs de Versailles et de Marly*, Parigi, 1701.

PINAULT-SØRENSEN, SØRENSEN 1993

M. Pinault-Sørensen, B. Sørensen, *Recherches sur un graveur de l'Encyclopédie: Defebert*, in "Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie", 15, 1993. pp. 97-112.

POLLARD 2005

G. Pollard, *Renaissance Medals*, Washington, 2005.

POMIAN 1987

K. Pomian, *Collectionneurs, amateurs, curieux. Paris, Venise, XVI^e-XVIII^e siècle*, Parigi, 1987.

POMIAN 2000

K. Pomian, *Mariette et Winckelmann*, in *Ecrire l'histoire de l'art: France-Allemagne (1750-1920)*, "Revue germanique internationale", 13, 2000, pp. 11-38.

POMMIER 1998

E. Pommier, *Théories du portrait de la Renaissance aux Lumières*, Parigi, 1998.

POMMIER 2001

E. Pommier, *Le projet du Musée royal (1747-1789)*, in *L'Art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, a cura di T. Gaehtengs, C. Michel *et al.*, Parigi, 2001, pp. 185-209.

PORTER 2005

M. Porter, *Windows of the Soul: Physiognomy in European Culture 1470-1780*, Oxford, 2005.

POSSELT 2013

C. Posselt, *Das Porträt in den Viten Vasaris: Kunsttheorie, Rhetorik und Gattungsgeschichte*, Cologna, 2013.

PRINZ 1966

W. Prinz, *Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen: mit einem kritischen Verzeichnis der 144 Vitenbildnisse in der zweiten Ausgabe der Lebensbeschreibungen von 1568*, Firenze, 1966.

RAIMONDI 1989

E. Raimondi, *I lumi dell'erudizione*, Milano, 1989.

RAMBALDI 2014

S. Rambaldi, *L'uso di simboli del potere imperiale romano a Bologna da Giovanni II Bentivoglio a Carlo V*, in *El imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V*, a cura di S. De Maria, M. Parada Lopez de Corseals, Bologna, 2014, pp. 271-284.

RANUM 1975

O. Ranum, *Nationa Consciousness, History and Political Culture in Early Modern Europe*, Baltimore-Londra, 1975.

RANUM 1980

O. Ranum, *Artisans of Glory. Writers and Historical Thought in Seventeenth-Century France*, Chapel Hill, 1980.

RASCAS DE BAGARRIS 1611

P. A. de Rascas de Bagarris, *La nécessité de l'usage des médailles dans les monoyes*, Parigi, da J. Berjon, 1611.

RAUX 2018

S. Raux, *Virtual Explorations of an 18th-Century Art Market Space: Gersaint, Watteau, and the Pont Notre-Dame*, in "Journal18", 5, 2018, <http://www.journal18.org/2542>.

REMI-GIRAUD, RETAT 1996

S. Rémi-Giraud e P. Rétat, *Les mots de la nation*, Lione, 1996.

RESTAURI E RISCOPERTE DI SCULTURA DEL BAROCCO ROMANO A MALTA 2005

Restauro e riscoperte di scultura del barocco romano a Malta: capolavori per l'Ordine dei Cavalieri di San Giovanni, catalogo della mostra, a cura di S. Guido, Malta, 2005.

RESTELLI, SAMMUT 1977

F. Restelli, J. Sammut, *The Coinage of the Knights in Malta*, Malta, 1977.

REUSNER 1587

N. Reusner, *Icones sive Imagines Virorum Literis Illustrum*, Strasburgo, 1587.

RICAUD DE TIREGALE 1772

Ricaud de Tiregale, *Médailles des principaux évènements de l'Empire de Russie*, Postdam, 1772.

RITZ-GUILBERT 2016

A. Ritz-Guilbert, *La collection Gaignières: un inventaire du royaume au XVII^e siècle*, Parigi, 2016.

RONDOT 2017

B. Rondot (dir.), *Les visiteurs de Versailles: voyageurs, princes, ambassadeurs, (1682-1789)*, Parigi, 2017.

ROSALBA CARRIERA "PRIMA PITTRICE DE L'EUROPA" 2007

Rosalba Carriera "prima pittrice de l'Europa", catalogo della mostra, a cura di G. Pavanello, Venezia, 2007.

ROSENBERG 1970

P. Rosenberg, *Antoine de Favray*, in *The Order of St-John in Malta. XIII Council of Europe Exhibition*, 1970, p. 95.

ROSENBERG 1975

P. Rosenberg, *La participation de Vouet à la galerie des Hommes illustres du Palais Cardinal*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", 1975, pp. 21-23.

ROSSI PINELLI 2000

O. Rossi Pinelli, *Il secolo della ragione e delle rivoluzioni: la cultura visiva nel Settecento europeo*, Torino, 2000.

ROSSO 2006

E. Rosso, *L'image de l'empereur en Gaule romaine*, Parigi, 2006.

SABATIER 1999

G. Sabatier, *Versailles ou la figure du roi*, Parigi, 1999.

SABATIER 2010

G. Sabatier, *Stratégies figuratives de la monarchie française*, Seyssel, 2010.

SABATIER 2018

G. Sabatier, *Versailles ou la disgrâce d'Apollon*, Rennes, 2018.

SALON 1673

Liste des tableaux et des pièces de sculpture exposez dans la cour du Palais Royal par Messieurs les peintres et sculpteurs de l'académie Royale, Parigi, 1673.

SALON 1699

Liste des tableaux et des ouvrages de sculpture exposez dans la grande gallerie du Louvre par Messieurs les peintres et sculpteurs de l'Académie Royale, en la présente année 1699, Parigi, 1699.

SALON 1704

Liste des tableaux et des ouvrages de sculpture exposez dans la grande gallerie du Louvre par Messieurs les Peintres et Sculpteurs de l'Académie Royale, en la présente année 1704, Parigi, 1704.

SALON 1737

Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie Royale Dont l'exposition a été ordonnée suivant l'intention de SA MAJESTE, par Monseigneur Orry, Conseiller d'Etat, Contrôleur Général, et Directeur Général des Bâtiments, Vice-Protecteur de l'Académie ; dans le grand Salon du Louvre, à commencer au 18 Aoust prochain, jusqu'au premier Septembre de la présente année 1737, Parigi, 1737.

SALON 1738

Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie Royale Dont l'Exposition a été ordonnée, suivant l'intention de SA MAJESTE, par M. Orry, Ministre d'Etat, Contrôleur Général des Finances, Directeur Général des Bâtimens, Jardins, Arts & Manufacture du Roy, & Vice-Protecteur de l'Académie ; dans le grand Salon du Louvre, à commencer au 18 Aoust jusqu'au 10 septembre de la présente année 1738, Parigi, 1738.

SALON 1753

Explication des peintures, sculptures, et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie Royale ; Dont l'Exposition a été ordonnée, suivant l'intention de SA MAJESTE, par M. De Vandières, Conseiller du Roy en ses Conseils, Directeur & Ordonnateur Général des Bâtimens, Jardins, Arts & Manufactures de S. M. dans le grand Salon du Louvre ; & l'arrangement conduit par les soins du Sieur Portail, de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture, Garde des Plans & Tableaux du Roy. A commencer le jour de S. Louis 25e d'Aoust 1753 pour durer jusqu'au 25e Septembre, Parigi, rue S. Jacques De l'Imprimerie de J. J. E. Collombat, Ier Imprimeur du Roy, des Cabinet & Maison de Sa Majesté, & de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture, 1753.

SALON 1761

Explication des Peintures, Sculptures, et Gravures de Messieurs de l'Académie Royale ; Dont l'Exposition a été ordonnée, suivant l'intention de SA MAJESTE, par M. le Marquis de Marigny, Commandeur des Ordres du Roi, Directeur & Ordonnateur Général de ses Bâtimens, Jardins, Arts, Académies & Manufactures Royales : dans le grand Salon du Louvre pour l'année 1761, Parigi, 1761.

SALON 1765

Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie Royale ; Dont l'Exposition a été ordonnée, suivant l'intention de SA MAJESTE, par M. le Marquis De Marigny, Conseiller du Roi en ses Conseils, Commandeur de ses Ordres, Lieutenant Général des Provinces de Beauce et d'Orléanois, Directeur & Ordonnateur général des Bâtimens de Sa Majesté, Jardins, Arts, Académies & Manufactures Royales, Parigi, 1765.

SALON 1769

Explication des Peintures, Sculptures, et Gravures de Messieurs de l'Académie Royale, Dont l'Exposition a été ordonnée, suivant l'intention de SA MAJESTE, par M. le Marquis De Marigny, Conseiller du Roi en ses Conseils, Commandeur de ses Ordres, Lieutenant Général des Provinces de Beauce et d'Orléanois, Directeur & Ordonnateur général des Bâtimens du Roi, Jardins, Arts, Académies & Manufactures Royales ; Gouverneur des villes de Blois, Sèvres & Menars, & Capitaine Gouverneur du Château de Blois, Parigi, 1769.

SALON 1771

Explication des Peintures, Sculptures, et Gravures de Messieurs de l'Académie Royale, Dont l'Exposition a été ordonnée, suivant l'intention de SA MAJESTE, par M. le Marquis De Marigny, Conseiller du Roi en ses Conseils, Commandeur de ses Ordres, Lieutenant Général des Provinces de Beauce et d'Orléanois, Directeur & Ordonnateur général des Bâtimens du Roi, Jardins, Arts, Académies & Manufactures Royales ; Gouverneur des Villes de Blois, Sèvres & Menars, & Capitaine-Gouverneur du Château de Blois, Parigi, 1771.

SALON 1773

Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie Royale, Dont l'Exposition a été ordonnée, suivant l'intention de SA MAJESTE, par M. l'Abbé Terray, Ministre d'Etat, Conseiller du Roi en tous ses Conseils, Commandeur de ses Ordres, Contrôleur Général des Finances, Directeur & Ordonnateur général des Bâtimens du Roi, Jardins, Arts, Académies, Parigi, 1773.

SALON 1779

Explication des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie Royale, Dont l'Exposition a été ordonnée, suivant l'intention de SA MAJESTE, par M. le Comte de la Billardrie d'Angiviller, Conseiller du Roi en ses conseils, Mestre-de-Camp de Cavalerie, Chevalier de l'Ordre Royal & Militaire de S. Louis, Commandeur de l'Ordre de S. Lazare, Intendant du Jardin du Roi, Directeur & Ordonnateur-Général des Bâtimens de Sa Majesté, Jardins, Arts, Académies & Manufactures royales ; de l'Académie royale des sciences, Parigi, 1779.

SALON 1781

Explication des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie Royale, Dont l'Exposition a été ordonnée, suivant l'intention de SA MAJESTE, par M. le Comte de la Billardrie d'Angiviller, Conseiller du Roi en ses conseils, Mestre-de-Camp de Cavalerie, Chevalier de l'Ordre Royal & Militaire de S. Louis, Commandeur de l'Ordre de S. Lazare, Intendant du Jardin du Roi, Directeur & Ordonnateur-Général des Bâtimens de Sa Majesté, Jardins, Arts, Académies & Manufactures royales ; de l'Académie royale des sciences, Parigi, 1781.

SALON 1783

Explication des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie Royale, Dont l'Exposition a été ordonnée, suivant l'intention de SA MAJESTE, par M. le Comte de la Billardrie d'Angiviller, Conseiller du Roi en ses conseils, Mestre-de-Camp de Cavalerie, Chevalier de l'Ordre Royal & Militaire de S. Louis, Commandeur de l'Ordre de S. Lazare, Intendant du Jardin du Roi, Directeur & Ordonnateur-Général des Bâtimens de Sa Majesté, Jardins, Arts, Académies & Manufactures royales ; de l'Académie royale des sciences, Parigi, 1783.

SALON 1789

Explication des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie Royale, Dont l'Exposition a été ordonnée, suivant l'intention de SA MAJESTÉ, par M. le Comte de la Billardrie d'Angiviller, Conseiller du Roi en ses conseils, Mestre-de-Camp de Cavalerie, Chevalier de l'Ordre Royal & Militaire de S. Louis, Commandeur de l'Ordre de S. Lazare, Intendant du Jardin du Roi, Directeur & Ordonnateur-Général des Bâtimens de Sa Majesté, Jardins, Arts, Académies & Manufactures royales ; de l'Académie royale des sciences, Parigi, 1789.

SALON 1791

Ouvrages de peinture, sculpture, et architecture, gravures, dessins, modèles, &c. exposés au Louvre, par ordre de l'Assemblée Nationale, au mois de Septembre 1791, l'An IIIe de la Liberté, Parigi, 1791.

SALON 1793

Description des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravures, exposés au Sallon du Louvre, par les artistes composans la Commune-générale des Arts, le 10 août 1793, l'an 2e de la République Française, une & indivisible, Parigi, 1793.

SALON 1795

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessins, modèles, etc. exposés dans le Grand Sallon du Musoeum, au Louvre, par les Artistes de la France, sur l'invitation de la Commission exécutive de l'instruction publique, au Mois Vendémiaire, An quatrième de la République Française, Parigi, 1795.

SALON 1796

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessins, modèles, etc. Exposés dans le grand Salon du Musée central des Arts, sur l'invitation du ministre de l'Intérieur, Au Mois Vendémiaire, An cinquième de la République Française, Parigi, 1796.

SALON 1800

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivans, Exposés au Muséum central des Arts, d'après l'Arrêté du Ministre de l'Intérieur, le 15 Fructidor, an VIII de la République Française, Parigi, 1800.

SALON 1801

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure Des Artistes vivans, Exposés au Muséum central des Arts, d'après l'Arrêté du Ministre de l'Intérieur, le 15 fructidor, an IX de la République française, Parigi, 1801.

SALON 1802

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure Des Artistes vivans, Exposés au Muséum central des Arts, d'après l'Arrêté du Ministre de l'Intérieur, le 15 fructidor, an X de la République française, Parigi, 1802.

SALON 1804

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivans, Exposés au Muséum central des Arts, d'après l'arrêté du Ministre de l'Intérieur, le 15 fructidor, an X de la République française, Parigi, 1804

SALON 1806

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure, des Artistes vivans, Exposés au Musée Napoléon, le 15 septembre 1806, Parigi, 1806.

SAMMUT 1949

E. Sammut, *Caravaggio in Malta*, in “Scientia”, 15, 2, 1949.

SAMMUT 2012

J. Sammut, *Outlines of Malta's Numismatic History*, in *Banking and Finance in the Mediterranean: a Historical perspective*, a cura di J. Consiglio, J. C. Martinez Oliva et alii., Malta, 2012, pp. 43-56.

SANCHI 2009

L.A. Sanchi, *Dall'Italia alla Francia: l'erudizione di Guillaume Budé*, in “Studi umanistici piceni”, 29, 2009, pp. 311-321.

SARMANT 1994a

T. Sarmant, *Le Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale (1661-1848)*, Parigi, 1994.

SARMANT 1994b

T. Sarmant, *'Déclin' et transformations de la numismatique au XVIII^e siècle: la mort du Président De Maisons*, in "Revue d'histoire moderne et contemporaine", 41, 1994, pp. 650-666.

SARMANT 1997

T. Sarmant, *Colbert et la 'République des médailles'*, in "Revue numismatique", 1997, pp. 333-358.

SARMANT 2000

T. Sarmant, *'Roma Triumphans': les frontispices des livres de médailles aux XVII^e et XVIII^e siècles*, in "Bibliothèque de l'école des chartes", 158, 2000, pp. 69-95.

SARMANT 2003

T. Sarmant, *La République des médailles: numismates et collections numismatiques à Paris du Grand Siècle au Siècle des Lumières*, Parigi, 2003.

SARRAZIN 2018

B. Sarrazin, *Le Salon de l'Abondance: antichambre des collections royales*, Parigi, 2018.

SCHAMA 1988

S. Schama, *The domestication of Majesty*, in *Art and History: Images and their Meaning*, a cura di R. Rotberg e T. Rabb, Cambridge, 1988, pp. 155-183.

SCHER 1994

S. Scher, *The Currency of Fame: Portrait Medals of the Renaissance*, New York, 1994.

SCHERF 2010

G. Scherf, *'Tout est bon dans le grec': la sculpture et le goût grec (1750-1770)*, in *L'Antiquité rêvée: innovations et résistances au XVIII^e siècle*, catalogo della mostra (Parigi 2010-2011), Parigi, 2010, pp. 79-85.

SCHIEDER 2013

M. Schieder, *'Les Portraits sont devenus un spectacle nécessaire à chaque Français'. Le discours esthétique sur le portrait au milieu du XVIII^e siècle*, in *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Théorie, critique, philosophie, histoire*, a cura di C. Michel, C. Magnusson, Parigi-Roma, pp. 41-60.

SCHNAPP 1993

A. Schnapp, *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*. Parigi, 1993.

SCHNAPPER 1981

A. Schnapper, *Le portrait à la fin du règne de Louis XIV*, in *Largillière portraitiste du dix-huitième siècle*, catalogo della mostra, Montréal, 1981.

SCHNAPPER 1983

A. Schnapper, *Le portrait à l'Académie au temps de l'Académie*, in "XVII^e siècle", 138, 1983, pp. 97-123.

SCHNAPPER 1993

A. Schnapper, *Trésors sans toit: sur les débuts de Louis XIV collectionneur*, in "Revue de l'Art", 99, 1993, pp. 53-59.

SCHNAPPER [1988] 2012

A. Schnapper, *Le géant, la licorne et la tulipe: collections françaises au XVII^e siècle*, Parigi, 2012 (prima edizione 1988).

SCHIAVONE 1985

L. Schiavone, *I Tesori del Palazzo Magistrale di Valetta nel 1826*, in "Il Delfino", XV, 85, 1985.

SCHREIDEN 1982

P. Schreiden, *Jacques van Schuppen (1690-1751)*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", 35, 1982, pp. 1-107.

SCIBERRAS 2004 [2012]

K. Sciberras, *Roman Baroque Sculpture for the Knights of Malta*, Malta, 2004 (n. ed. 2012).

SCIBERRAS 2016

K. Sciberras, *Caravaggio "Obbediente"*, in "The Burlington magazine", 158, 2016, pp. 424-429.

SCIBERRAS 2021

K. Sciberras, "Toti Orienti Svasere Formidandum", *the "Portrait of Grand Master Alof De Wignacourt and a Page"*, in *L'archivio di Caravaggio*, a cura di P. di Loreto, Roma, pp. 325-341.

SCICLUNA 1955

H. Scicluna, *The Church of St. John in Valetta*, 1955.

SCICLUNA 2010

H. Scicluna, *The Conventual Church of the Knights of Malta*, 2010.

SETTIS 1985

S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Milano, 1985.

SEYLER 1730

G. D. Seyler, *Leben und Thaten Friedrich Wilhelms des Grossen, Churfürsten zu Brandenburg*, Frankfurt/Leipzig, 1730.

SIMONATO 2008

L. Simonato, *Impronta di Sua Santità: Urbano VIII e le medaglie*, Pisa, 2008.

SIMONATO 2010

L. Simonato, *Dalle "Vite" di Vasari all'"Academie" di Sandrart: fonti e modelli per i ritratti della "Teutsche Academie"*, in *Le Vite del Vasari*, a cura di K. Burzer et alii, Venezia, 2010, pp. 271-292.

SIMONATO 2012

L. Simonato, *Tre medaglie per Joachim von Sandrart*, in «*Conosco un ottimo storico dell'arte...*». Per Enrico Castelnovo, scritti di allievi e amici pisani, a cura di M. M. Donato e M. Ferretti, Pisa, 2012, pp. 297-305.

SIMONATO 2013

L. Simonato, *Sandrart e il "digitulus" della Venere de' Medici*, in *Le componenti del Classicismo secentesco. Lo statuto della scultura antica*, atti del convegno internazionale (Pisa, Scuola Normale Superiore, 2011), a cura di L. Di Cosmo e L. Fatticcioni, Roma, 2013, pp. 277-315.

SIMONATO 2013a

L. Simonato, *Alla ricerca di un colpevole: medaglie satiriche nella Roma di Innocenzo X*, in *Arte e politica. Studi per Antonio Pinelli*, a cura di N. Barbolani di Montauto, G. De Simone, T. Montanari, C. Savettieri, M. Spagnolo, Firenze, 2013, pp. 102-106.

SIMONATO 2014

L. Simonato, *Giovanni Martino Hamerani: artista e collezionista*, in *Le arti a dialogo. Medaglie e medaglisti tra Quattro e Settecento*, a cura di L. Simonato, Pisa, Edizioni della Normale 2014, pp. 231-267, 297-305.

SIMONATO 2020

L. Simonato, *Una questione di rilievo. La medaglia tra espressione e percezione*, in *La Collezione di medaglie Mario Scaglia*, coordinamento scientifico di L. Simonato, 2 voll., Milano 2020, I (*Esercizi di lettura*, a cura di L. Simonato), pp. 17-35.

SIRE 1994

H. Sire, *The Knights of Malta*, New Haven, 1994.

SMEN TEK 2014

K. Smentek, *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century*, Farnham, 2014.

SORGELOOS 2011

C. Sorgeloos, *Tranches peintes à sujets numismatiques: les Van Loon et Van Mieris provenant de la collection Geelhand*, in "In Monte Artium: Journal of the Library of Belgium", 4, 2011, pp. 153-207.

SOUS L'EGIDE DE MARS 2011

Sous l'égide de Mars: armures des Princes d'Europe, catalogo della mostra, Parigi, 2011.

SPAGGIARI 2004

W. Spaggiari, *Un maestro di Alfieri: Paolo Maria Paciaudi, in 1782. Studi di italianistica*, Reggio Emilia, 2004, pp. 75-102.

STEINITZ 1972

K. Steinitz, *Early Art Bibliographies. Who Compiled the First Art Bibliography?*, in "The Burlington Magazine", 114, 1972, pp. 829-837.

STOICHITA 2012

V. Stoichita, *La seconde peau. Quelques considérations sur le symbolisme des armures au XVI^e siècle*, in "Micrologus", XX, 2012, pp. 451-463.

STRADA 1553

J. Strada, *Epitome Thesauri antiquitatum*, Lione, 1553.

STRADA 1557-1559

J. Strada, *Imperatorum Romanorum omnium orientalium et occidentalium verissimae imagines ex antiquis numismatis quam fidelessime delineatae*, Zurigo, da Andreas Geissner, 1557-1559.

SYMCOX 1989

G. Symcox, *Vittorio Amedeo II. L'assolutismo sabaudo (1675-1730)*, Torino, 1989.

SYSON 2002

L. Syson, *Holes and Loops: The Display and Collection of Medals in Renaissance Italy*, in "Journal of Design History", 15, 2002, pp. 229-244.

SZANTO 2008

M. Szanto, *"Le dessin ou la couleur": une exposition de peinture sous le règne de Louis XIV*, Parigi, 2008.

TAPIE 1955

V.-L. Tapié, *Comment les français du XVII^e siècle voyaient la patrie*, in "Bulletin de la société d'études du XVII^e siècle", 1955.

TEMPESTA 1596

D. Tempesta, *Vitae summorum pontificum a Christo Iesus ad Clementem VIII*, Roma, 1596.

TESTA 1989

C. Testa, *The Life and Times of Grand Master Pinto*, Malta, 1989.

THAKE 2017

C. Thake, *Architecture and Urban Transformations of Mdina During the Reign of Grand Master Anton Manoel de Vilhena (1722-1736)*, in "ArcHistoR", 2017, pp. 73-109.

THÉPAUT-CABASSET 2007-2008

C. Thépaut-Cabasset, *Présents du Roi: An Archive at the Ministry of Foreign Affairs in Paris*, in "Studies in the Decorative Arts", 15, 1, 2007-2008, pp. 4-18.

THERON 2018

M. Théron, *Les ateliers de peinture et de sculpture des arsenaux en Provence en marge de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille*, in "Rives méditerranéennes", 56, 2018, pp. 147-174.

THEVET 1584

A. Thevet, *Les vrais pourtraits et vies des hommes illustres grecz, latins et payens. Recueilli de leurs tableaux, livres, médailles antiques et modernes*, Parigi, 1584.

TITON DU TILLET 1730

E. Titon Du Tillet, *Le Parnasse Français*, Parigi, 1730.

TODERI, VANNEL 1990

G. Toderi, F. Vannel, *Medaglie italiane barocche e neoclassiche*, Firenze, 1990.

TOFFOLO 1989

J. Toffolo, *Maltese Auction of 1779: the Artefact Collection of Fra Giuseppe Raiberti; an Unpublished Manuscript in the Museum of the Order of St. John*, in "Furniture History", 25, 1989, pp. 109-119.

TORRE 1971

J. Torre, *La elección del Gran Mestre Despuig en las cortes de Roma y de Versailles (1737)*, in "Hidalguia", 105, 1971, pp. 167-184.

TOSCANO 2010

G. Toscano, *Le immagini dei sovrani: ritratti di Alfonso il Magnanimo e di Ferrante d'Aragona*, in *Manuscripts illuminats. L'escenografia del poder durant les segles baix-medievals*, a cura di J. Planas Badenas, F. Sabaté Curull, 2010, pp. 13-41.

TRATTATO DELLA PITTURA DI LEONARDO DA VINCI 1651

Trattato della pittura di Leonardo da Vinci, novamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Raffaello Du Fresne, Parigi, 1651.

TREBOSC 2016

D. Trébosc, *Les fonctions politiques des collections royales sous Henri IV* in *Henri IV: Art et pouvoir*, a cura di C. Nativel, Tours, 2016, pp. 41-52.

TRESORS PRINCIERI 2017

Trésors princiers: richesses de la cour de Navarre au XVI^e siècle, catalogo della mostra, Pau, 2017.

TREVISAN, ZAVATTA 2013

L. Trevisan, G. Zavatta, *Incisori itineranti nell'area veneta nel Seicento. Dizionario bio-bibliografico*, Verona, 2013.

TUTTLE 1987

R. J. Tuttle, *Bononia Resurgens: A Medalllic History by Pier Donato Cesi*, in *Studies in the history of art*, 21, 1987, pp. 215-246.

ULRIKE, WEISSER 2013

P. von Ulrike, B. Weisser (a cura di), *Translatio nummorum. Römische Kaiser in der Renaissance*, Mainz, 2013.

UOMINI, LIBRI, MEDAGLIERI 1995

Uomini, libri, medaglieri. Dalla storia metallica di Casa Savoia alle raccolte numismatiche torinesi, catalogo della mostra (Roma 1995), Roma, 1995.

VAN DER MEER 1990

G. Van der Meer, *Gerard Van Loon (1683-1758): Medalllic Theory and Practice in Medals and Coins from Budé to Mommsen*, Londra, 1990, pp. 87-99.

VAN LOON 1723-1731

G. Van Loon, *Beschryving der Nederlandsche historipenningen, of beknopt verbaal van 't gene sedert de overdracht der heerschappye van keyzer Karel den vyfden op koning Philips zynen zoon, tot het sluyten van den Uytrechtschen vrede in de zeventien Nederlandsche gewesten, is voorgevallen*, L'Aia, 1723-1731.

VAN LOON 1733-1737

G. Van Loon, *Histoire métallique des XVII^e provinces des Pays-Bas*, L'Aia, 1733-1737.

VAN LOON 1734

G. Van Loon, *Aloud Hollandsche histori der keyzeren, koningen, bertogeen, en graaven welken, sedert de komst der Batavieren in het thans genaamde Holland*, 1734, da Pieter de Hondt, L'Aia.

VASARI 1568

G. Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, et architettori*, Firenze, 1568.

VELLA 2012

T. Vella, *The Paintings of the Order of St. John in Malta: Hospitaller Art Collections and Patronage from the Late Fifteenth Century to the Eighteenth Century*, PhD, University of Bristol, 2012.

VENUTI 1744

R. Venuti, *Numismata Romanorum Pontificum praestantiora a Martino V ad Benedictum XIV*, Roma, 1744.

VERRON 2011

G. Verron, *François-Eudes de Mezeray: histoire et pouvoir en France au XVII^e siècle*, Millon-la-Chapelle, 2011.

VERSAILLES ET L'ANTIQUE 2012

Versailles et l'Antique, catalogo della mostra, a cura di A. Maral e N. Milovanovic, Château de Versailles, 2012.

VERTOT 1726

R.-A de Vertot, *Histoire des Chevaliers hospitaliers de S. Jean de Jérusalem, appelez depuis les Chevaliers de Rhodes, et aujourd'hui les Chevaliers de Malte*, Parigi, 1726.

VILLANI 2015

R. M. Villani, *Il modo di far medaglie per stampare in acciaio, e così il modo dello stampar monete*. *Appunti di tecnica sugli scritti di Benvenuto Cellini*, in *Le arti a dialogo: Medaglie e medaglisti tra Quattro e Settecento*, a cura di L. Simonato, Pisa, 2015, pp. 81-102.

VILLELA-PETIT 2016

I. Villela-Petit, *L'inventaire de 1685 ou les médailles de Louis XIV avant leur livre*, in *Les médailles de Louis XIV et leur livre*, a cura di Y. Loskoutoff, Rouen, 2016, pp. 27-53.

VILLEMIN DE HELDENFELD 1762-1763

A. Villemin de Heldenfeld, *Suite des portraits des ducs et duchesses de la maison royale de Lorraine: dessinés et gravés d'après les medailles de St-Urbain par les plus habiles maîtres de Florence*, Firenze, 1762-1763.

VOGHTHERER, WENDERS DE CALISSE 2007

C. M. Vogtherer, E. Wenders de Calisse, *Watteau's 'Shopsign': the long creation of a masterpiece*, in "The Burlington Magazine", 1250, 2007, pp. 296-304.

VULSON DE LA COLOMBIERE 1650

Vulson de la Colombière, *Les Portraits des hommes illustres françois qui sont peints dans la gallerie du Palais cardinal de Richelieu, avec leurs principales actions, armes, devises et éloges latins...Ensemble les Abrégés historiques de leurs vies*, Parigi, 1650.

WAQUET 1989

F. Waquet, *Le modèle français et l'Italie savante: conscience de soi et perception de l'autre dans la république des lettres (1660-1750)*, Roma, 1989.

WELLINGTON 2015

R. Wellington, *Antiquarism and the Visual Histories of Louis XIV: Artifact for a Future Past*, Aldershot, 2015.

WELLINGTON 2016

R. Wellington, *Médailles en mouvement. La réception des médailles de Louis XIV à la croisée des cultures*, in *Les médailles de Louis XIV et leur livre*, a cura di Y. Loskoutoff, Rouen, 2016, pp. 289-206.

WELLINGTON GAHTAN 2014

M. Wellington Gahtan, *Giorgio Vasari and the Birth of the Museum*, Farnham, 2014.

WILLIAMS 2015

H. Williams, *Académie Royale: a History in Portraits*, Aldershot, 2015.

WÜNSCHE-WERDEHAUSEN 2009

E. Wünsche-Werdehausen, *Turin 1713-1730: Die Kunstpolitik König Vittorio Amedeos II*, Petersberg, 2009.

WÜNSCHE-WERDEHAUSEN 2018

E. Wünsche-Werdehausen, *Entre Bourbon et Habsbourg? Les grands appartements du palais royal de Turin*, in *Versailles et l'Europe: l'appartement monarchique et princier, architecture, décor, cérémonial*, a cura di T. Gaehtgens, M. Castor, Parigi, 2018, pp. 711-733.

ZIEGLER 2013

H. Ziegler, *Louis XIV et ses ennemis: image, propagande et contestation*, Parigi, 2013.

ZONZA 2010

C. Zonza, *L'Histoire de France de Mézeray: des plaisirs du texte aux nécessités de l'histoire*, in “Dix-septième siècle”, 1, 2010, pp. 97-118.

Tavole



Fig. 1. Antoine Watteau, *L'Enseigne de Gersaint*, olio su tela, 1720. Berlino, Castello di Charlottenburg.

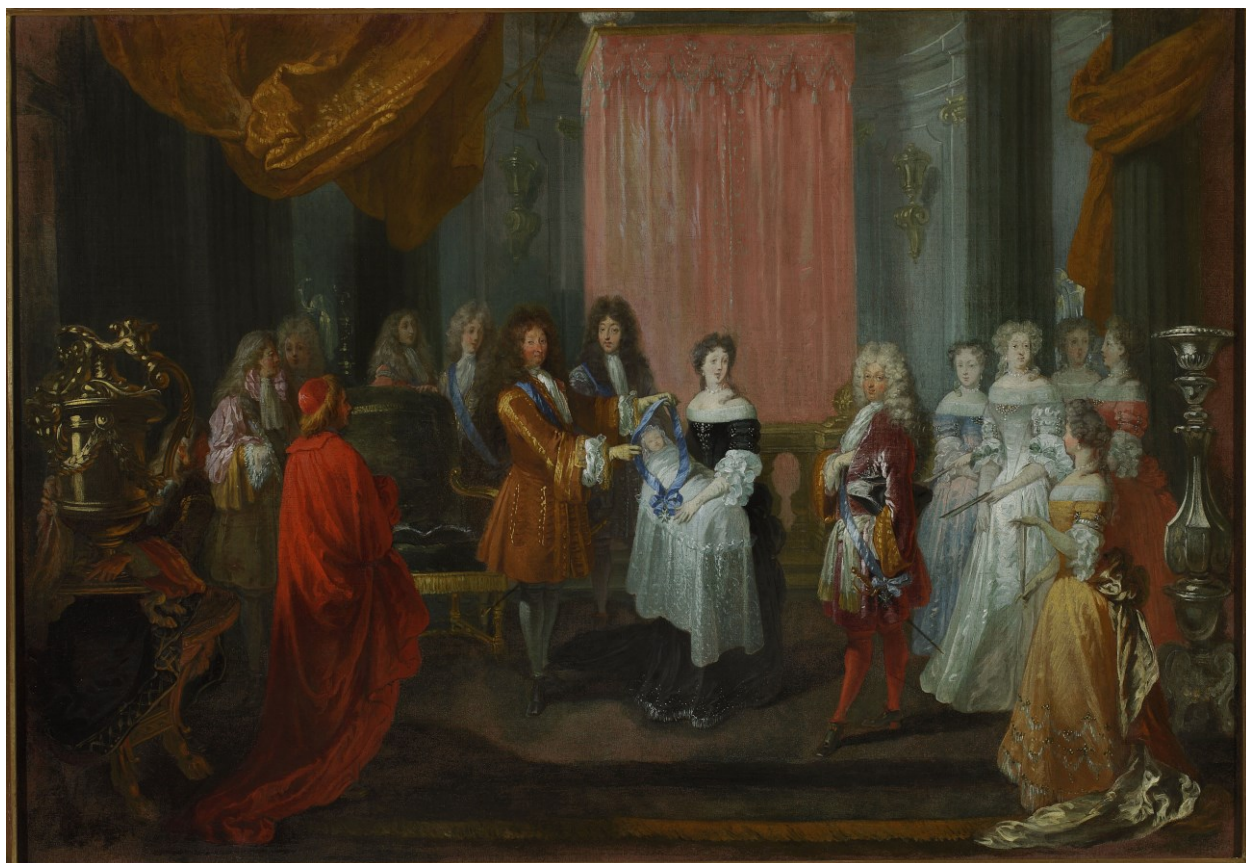


Fig. 2. Antoine Watteau, *Luigi XIV consegna il cordone dell'ordine dello Spirito Santo al duca d'Angiò*, olio su tela, 1711 ca. Varsavia, Museo Nazionale.



Fig. 3. Bernard Picart, *Allegoria della Repubblica delle Sette Province Unite*, incisione a bulino, 1722, antiporta in *Histoire des provinces unies des Pays-Bas avec les principale medailles et leur explication* (1723).



Fig. 4. Medaglia di Pisanello per Alfonso V di Aragona, inchiostro su pergamena, inizio XVI secolo. Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms Fr. 24461, fol. 139r.

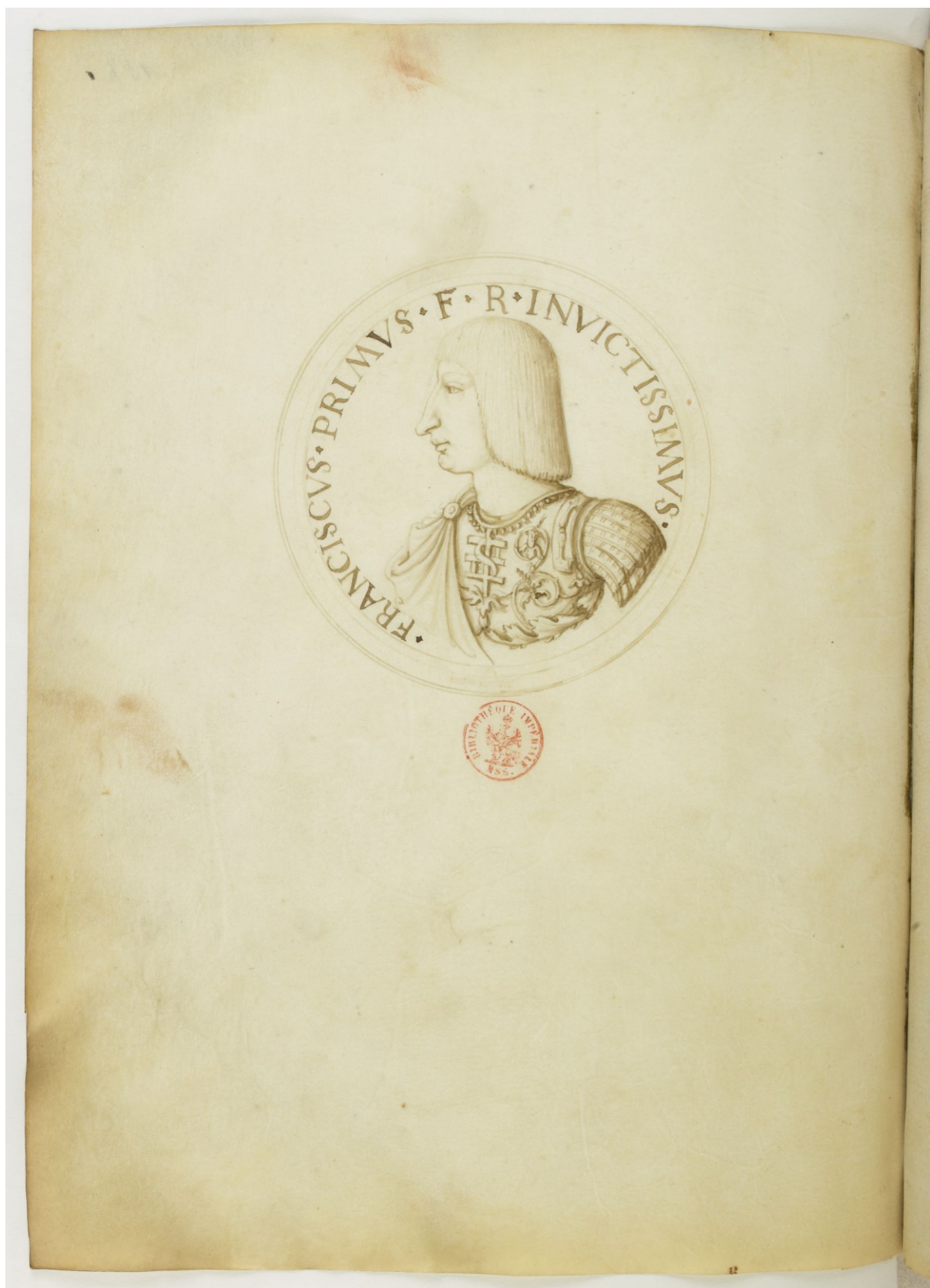


Fig. 5. *Medaglia di Matteo del Nassaro per Francesco I*, inchiostro su pergamena, inizio XVI secolo.

Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms Fr. 24461, fol. 138v.

Leurs couronne & maison.

169

DV ROY FRANÇOIS SECOND.



LE Roy François second, fut sacré & couronné à Rheims par le Cardinal de Lorraine Archeuesque dudit Rheims, le 18. iour du mois de Septébre l'an 1559. auoit espousé la Royne Marie d'Escoffe à Paris, le 24. iour d'Auril, l'an 1558. apres Pasques, d'elle n'eut enfans, & mourut à Orleans, le 5. Decembre, l'an 1560. ayant regné seize moys 25. iours, fut enterré à sainct Denis.

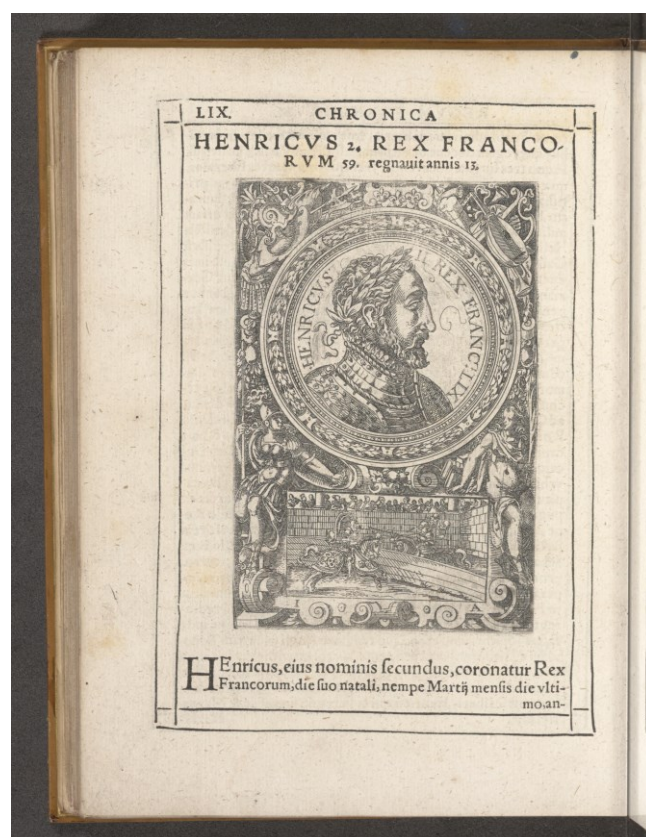
DV ROY CHARLES NEUVIEME.



LE Roy Charles IX. à present regnant par le decès dudit Roy François second son frere, fut Roy, sacré & couronné à Rheims, par ledict Cardinal de Lorraine, Archeuesque dudit lieu, le 15. May, iour de l'Ascensio l'an 1561. est aagé de quinze ans complets, non marié.

P

Fig. 6. Francesco I e Carlo IX, xilografia, 1580, in *Recueil des rois de France, leurs couronne et maison*.



Figg. 7-8. Jost Amman e Virgil Solis, *Faramondo e Enrico II*, xilografia, 1576, in *Effigies regum Francorum omnium*.



Fig. 9. Léon Cavellat, *Faramondo*, xilografia, 1583, in *La biographie et prosopographie des roys de France*.



Fig. 10. *Carlo IX*, conchiglia, 1620 ca. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Médailles, inv. 916.



Fig. 11. Franz Ertinger, *Il gabinetto dell'abbazia Sainte-Geneviève*, incisione a bulino, 1686, in *Le Cabinet de la Bibliothèque de Sainte Geneviève* (con particolare dei ritratti di san Luigi e Luigi XIV).



Fig. 12. René-Antoine Houasse, *Salon de l'Abondance*, 1682-1684, Château de Versailles (con particolare dell'ingresso del Cabinet).



Fig. 13. Giovanni Sogliani (già attribuito ad Andrea del Sarto), *Tobiolo e l'Angelo*, olio su tela, 1515. Nancy, Musée des Beaux-Arts.



Fig. 14. Charles Simmoneau, da Antoine Coppel, *Clio che scrive la storia di Luigi XIV*, incisione a bulino, 1702: antiporta delle *Médailles des principaux évènements du règne de Louis le Grand*.

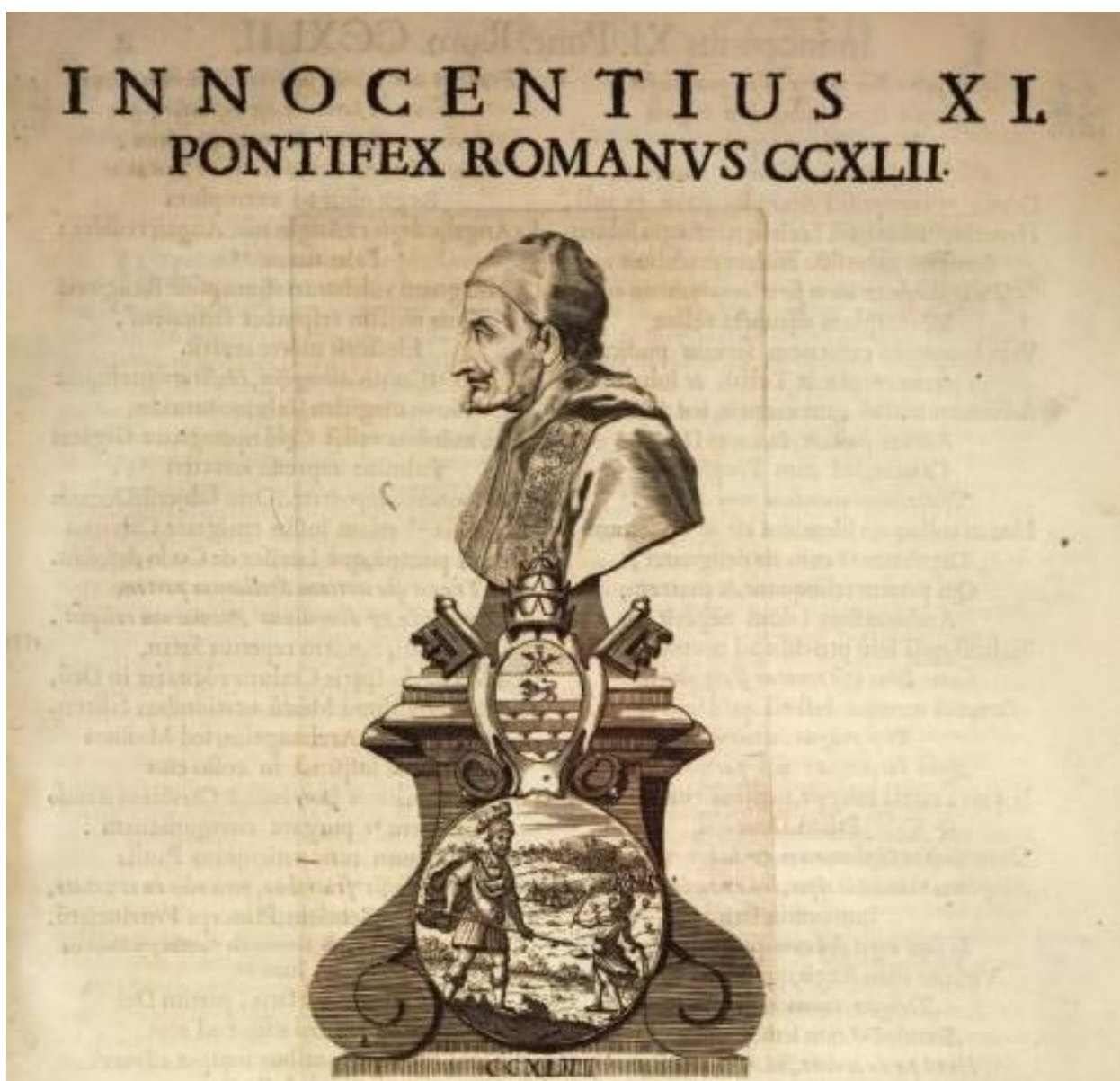


Fig. 15. Giovanni Palazzi, *Busto di Innocenzo XI*, incisione a bulino, in *Gesta Pontificum Romanorum a Sancto Petro Apostolorum Principe usque ad Alexandrum VIII*, Venezia 1687-1690.



Fig. 16. Giovanni Palazzi, *Monumento a Leone X*, incisione a bulino, in *Gesta Pontificum Romanorum a Sancto Petro Apostolorum Principe usque ad Alexandrum VIII*, Venezia 1687-1690.

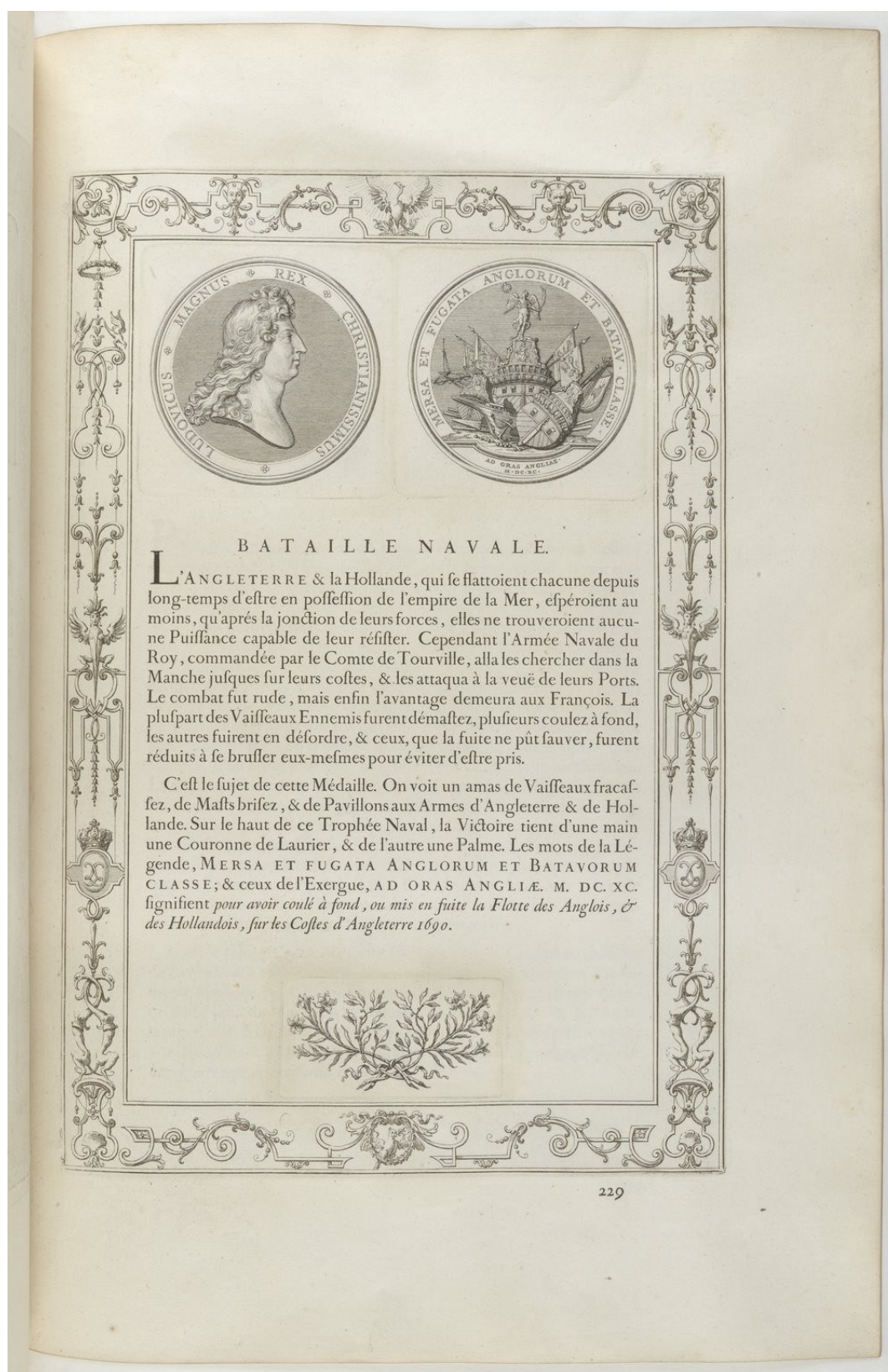


Fig. 17. Sébastien Leclerc e Jacques Lalouette, *Antiporta*, incisione a bulino, in *Histoire métallique de Hollande*, Amsterdam 1688.



BIBLIOTHEQUE MUNICIPALE DE LYON - F17LEC005806-5817

Fig. 18. Sébastien Leclerc, *Médailles françaises*, incisione a bulino, 1680 ca. Lione, Bibliothèque Municipale.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 19. Médailles des principaux évènements du règne de Louis le Grand, carta, 1702.

Parigi, Bibliothèque nationale de France, Arsenal, ms. Fol -H-4580, fol. 229.



Fig. 20. Robert le Vrac Tournières, *Nicolas de Launay e la sua famiglia*, olio su tela, 1704.

Caen, Musée des Beaux-Arts.



Fig. 21. Nicolas Godonnesche, *Médailles de Louis le Grand. Parallèle des deux livres de l'Académie avec les Carrez*, incisione a bulino, 1728. Saint-Omer, Bibliothèque d'Agglomération du Pays de Saint-Omer.



Fig. 22. Luigi Prinotto, *Scrigno medagliere*, legno intarsiato in ebano, palissandro, avorio, madreperla, ottone, 1730. Torino, Palazzo Madama.



Fig. 23. Luigi Prinotto, *Scrigno medagliere*, legno intarsiato in ebano, palissandro, avorio, madreperla, ottone, 1730. Torino, Palazzo Madama, particolare con l'interno dello scrigno contenente i vassoi con le medaglie di Luigi XIV.



Fig. 24. Luigi Prinotto, *Scrinio medagliere*, legno intarsiato in ebano, palissandro, avorio, madreperla, ottone, 1730.
Torino, Palazzo Madama, particolare del coperchio superiore dello scrigno.

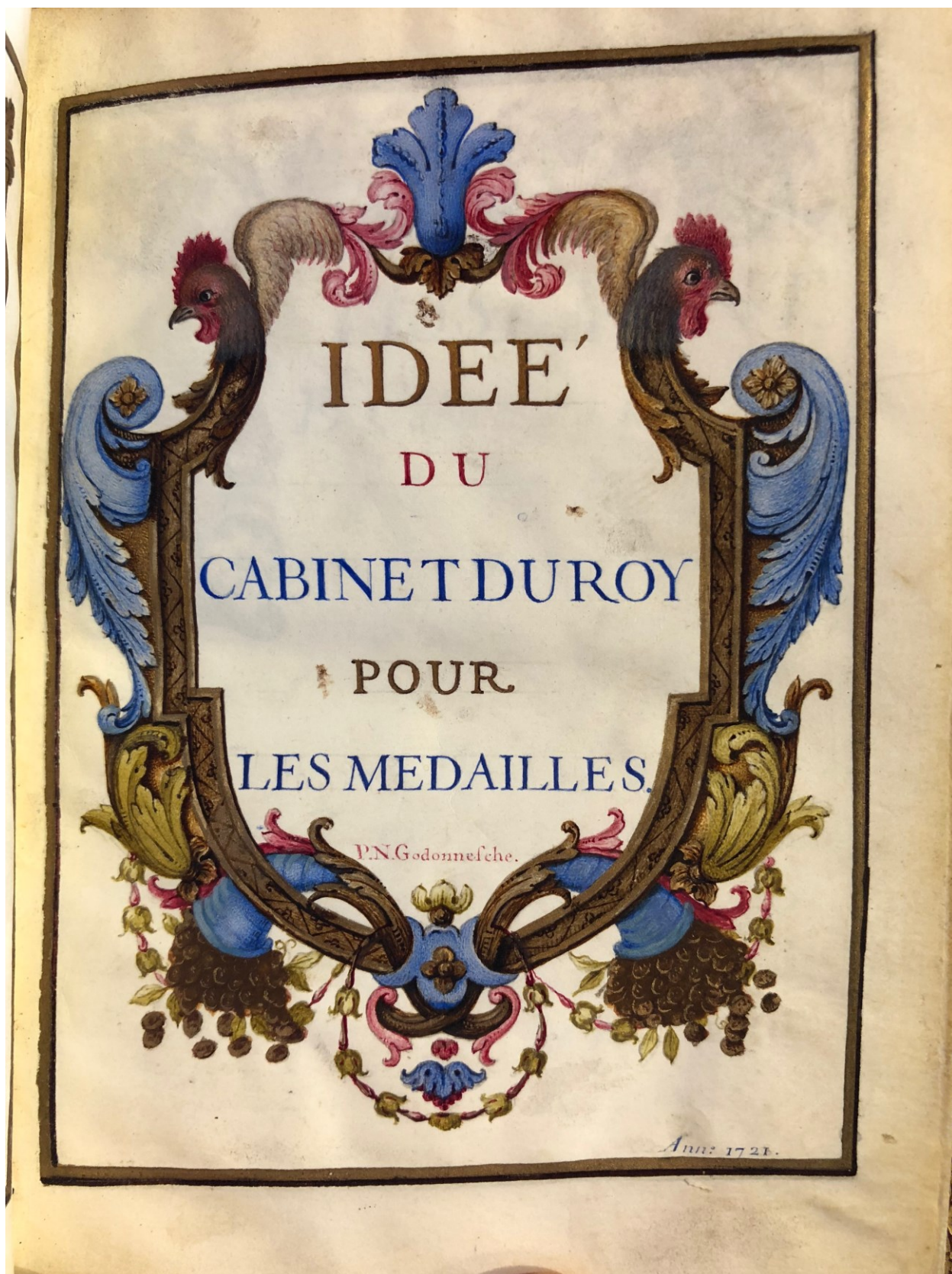


Fig. 25. Nicolas Godonnesche, *Idée du Cabinet du Roy pour les médailles*, miniatura su pergamena, 1721.

Parigi, Bibliothèque nationale de France, inv. Ms. Fr.13414.



Fig. 26. Nicolas Godonnesche, *Idée du Cabinet du Roy pour les médailles*, fol. 19, miniatura su pergamena, 1721.

Parigi, Bibliothèque nationale de France, inv. Ms. Fr.13414.



Fig. 27. Nicolas Godonnesche, *Medaglia del 1715*, fol. 1, incisione a bulino,
in *Médailles du règne de Louis XV*, Parigi, 1727.

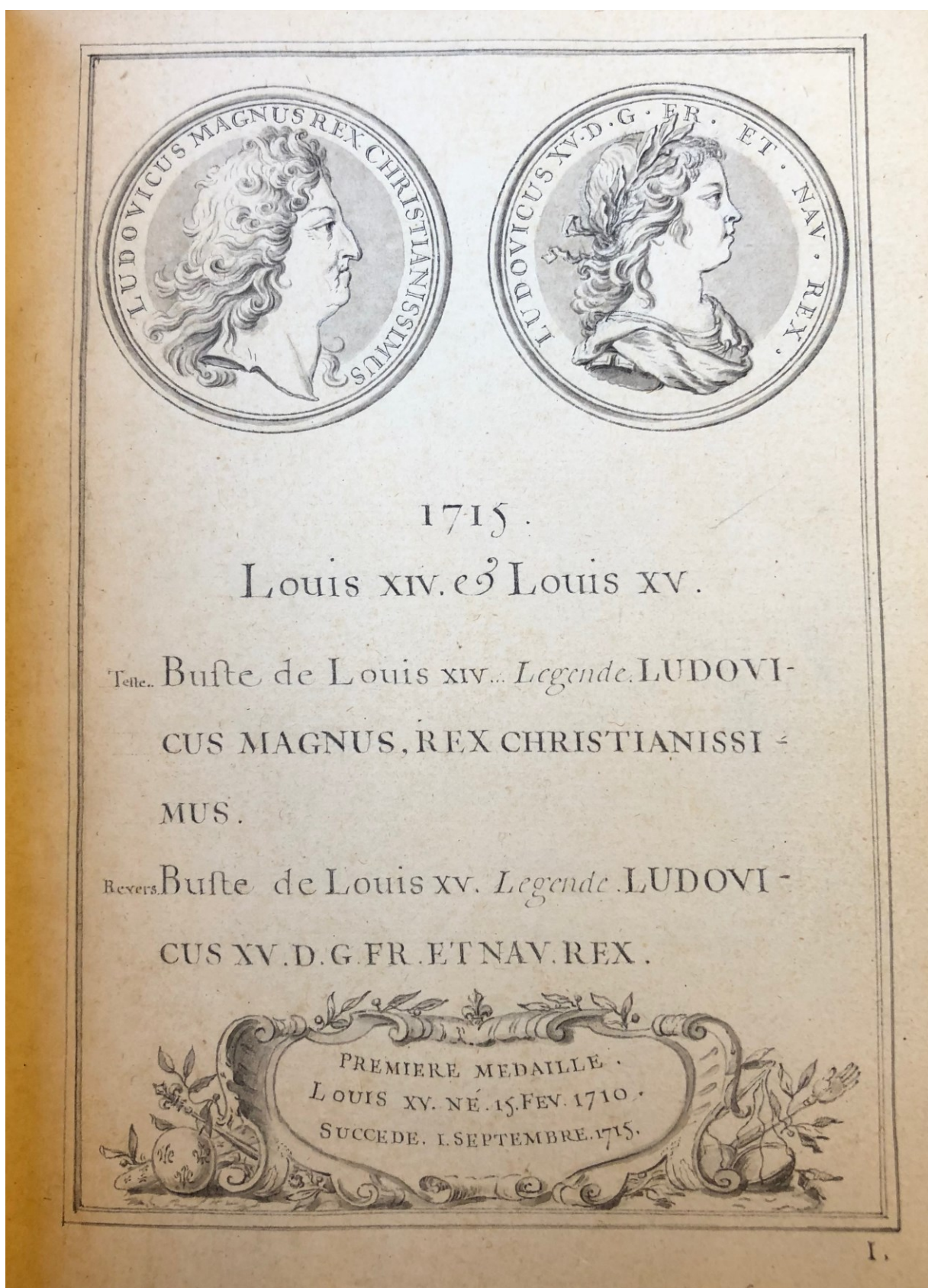


Fig. 28. Nicolas Godonnesche, *Medaglia del 1715*, fol. 1, inchiostro su carta, in *Médailles du règne de Louis XV*, 1725-1730. Parigi, Bibliothèque nationale de France, inv. Ms. Rothschild 219.



Fig. 29. Pierre Bernard, *Manuel Pinto de Fonseca*, olio su tela, 1741-1743. La Valletta, Palazzo del Gran Maestro.



Fig. 30. Antoine de Favray, *Manuel Pinto de Fonseca*, olio su tela, 1747.

La Valletta, Museo della Concattedrale di San Giovanni.



Fig. 31. Pietro Paolo Troisi (?), *Medaglia per Antonio Manoel de Vilhena*,
lega di rame, fusione, 1736. Collocazione sconosciuta.



Fig. 32. *Medaglia per Manuel Pinto de Fonseca nuovo sovrano di Malta*,
lega bianca, coniazione, 1741. Mercato antiquario.



Fig. 33. Pierre Jacques Gauthier da Antoine Favray, *Ritratto di Manuel Pinto de Fonseca in medaglia*, incisione a bulino, in *Medaglie rappresentanti i più gloriosi avvenimenti del magistero di s.a.e. fra d. Manuel Pinto*, Napoli, 1748.



Fig. 34. Jacques Saly (attr.), *Portale monumentale con busto di Manuel Pinto de Fonseca*, bronzo, 1742-1745. La Valletta, Albergo di Castiglia.



Fig. 35. Giuseppe Mazzuoli, *Monumento funebre a Ramon Perellos*, marmi e bronzo, 1700ca.

La Valletta, Concattedrale San Giovanni.



Fig. 36. Giuseppe e Bartolomeo Mazzuoli, *Monumento per il cuore di Mar' Antonio Zondadari*, marmi, 1723-1726. Siena, Duomo.

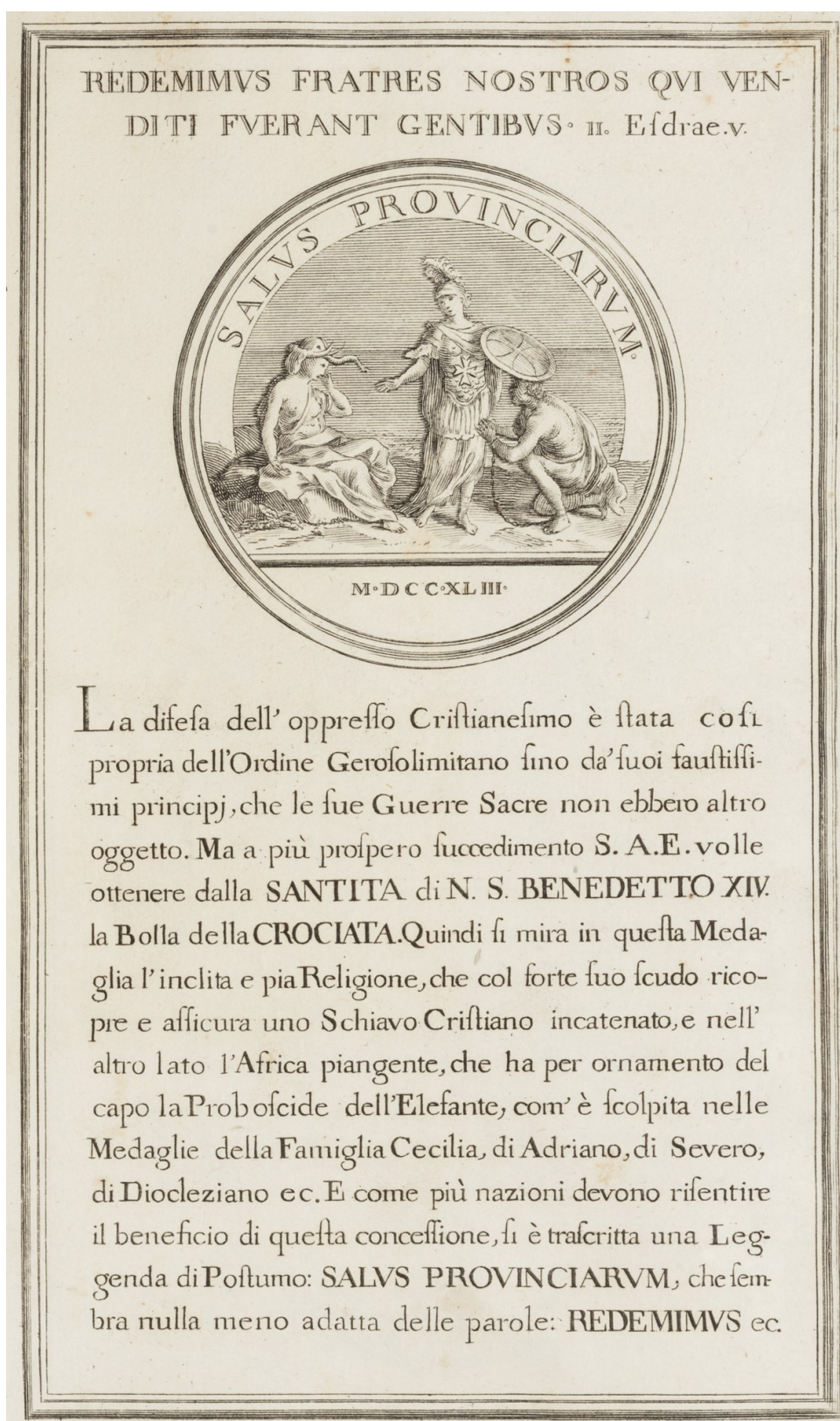


Fig. 37. Pierre Jacques Gauthier da Giovanni Battista Rossi, *La sicurezza del Mediterraneo garantita*, incisione a bulino, 1748, medaglia ottava in *Medaglie rappresentanti i più gloriosi avvenimenti del magistero di s.a.e. fra d. Emmanuele Pinto*, Napoli, 1748.



Fig. 38. Antoine Favray, *Studio dal Luigi XV di Van Loo*, matita rossa su carta, 1740-1750 ca.

La Valletta, Museo Nazionale di Belle Arti.



Fig. 39. Antoine Favray, *Studi di particolari delle vesti dal Luigi XV di Van Loo*, matita rossa su carta, 1740-1750 ca.
La Valletta, Museo Nazionale di Belle Arti.

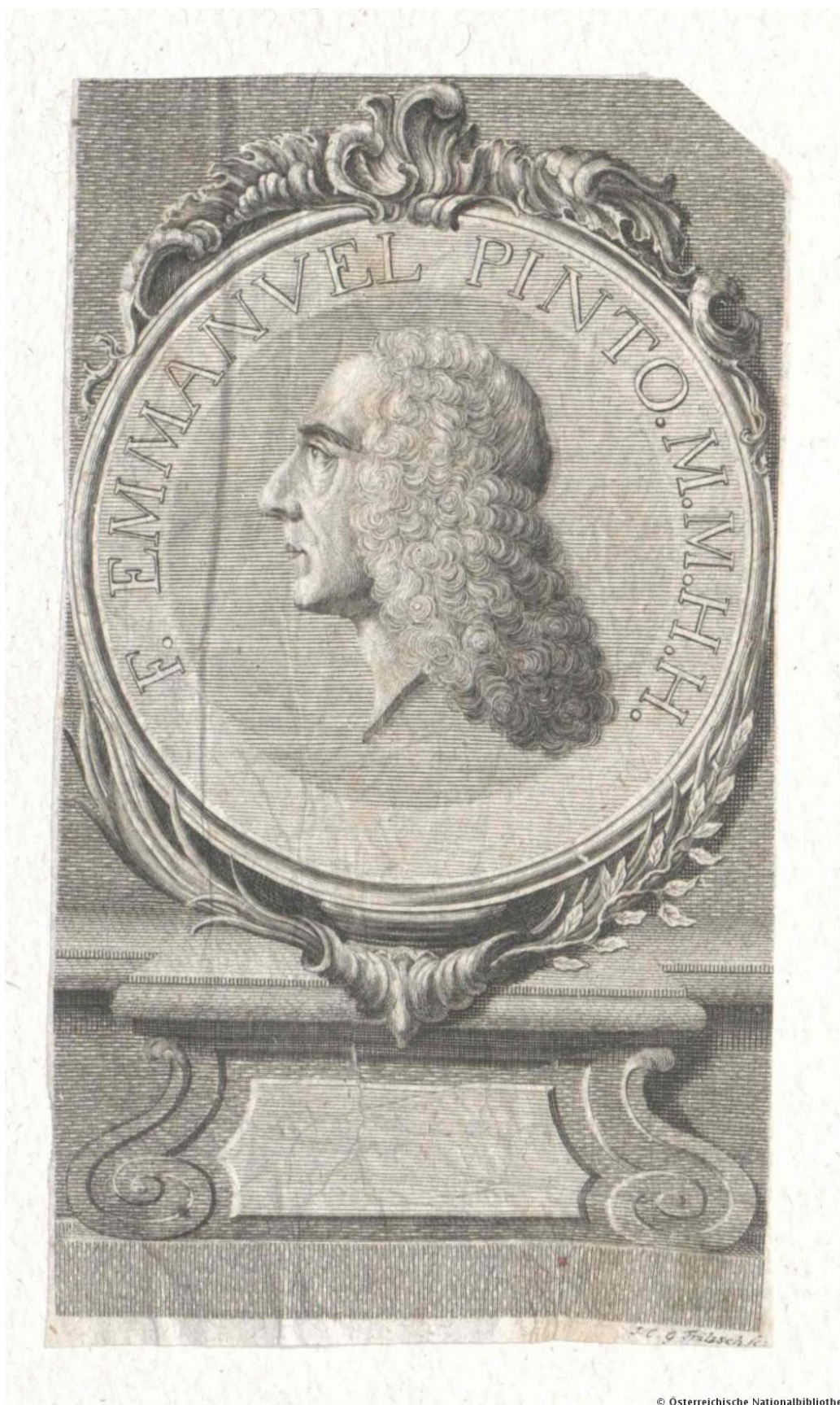


Fig. 40. Jean Daullé, *Manuel Pinto de Fonseca*, incisione a bulino, 1744, bulino.

Parigi, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 41. Jean Daullé e Robert Hecquet, da François Boucher, *Thèse de théologie de Theodrus Grech, chanoine de la cathédrale de Malte*, incisione a bulino, 1744-1763. Lisbona, Biblioteca Nacional de Portugal.



© Österreichische Nationalbibliothek

Fig. 42. J.C.G. Frilash, *Manuel Pinto de Fonseca*, incisione a bulino, 1751.

Vienna, Österreichische Nationalbibliothek.