

L'ISCRIZIONE ESPOSTA

Atti
del Convegno Borghesi 2015

a cura di
ANGELA DONATI

Faenza 2016
ISBN 978-88-7594-123-9

DONATO FASOLINI*

LA MIA CARA FAUSTINA DE MARMO ANTICHA. EPIGRAFIA E ANTICHITÀ NELLA PITTURA (1)

In una lettera datata 13 gennaio 1506, Andrea Mantegna, trovandosi in difficoltà economiche, cedeva alle insistenze di Isabella d'Este accettando di venderle il busto di Faustina Maggiore, la sua *cara Faustina di marmo antica* (2), di modo che la Marchesa potesse farne sfoggio nella sua già ricca collezione privata, che aveva formato negli anni anche grazie alla consulenza del pittore.

Questa lettera rappresenta l'ennesima prova del notorio interesse (3) per le antichità romane coltivato dal Mantegna amico di umanisti (4), in primis di quel Felice Feliciano, compagno di una

* Universidad de Alcalá.

(1) Per questo lavoro desidero ringraziare per i suggerimenti e le indicazioni i Prof. G. Baratta, M. S. Bassignano, A. Buonopane, M. Buonocore, J. D'Encarnaçao, M. Mayer, F. Petracchia, C. Ricci, A. Sartori. Ringrazio inoltre per avermi facilitato l'accesso ad alcuni documenti le Dott. C. Rovira, P. I. Gallerani, V. Casella. Infine ringrazio per le immagini ed il diritto di riproduzione per il presente lavoro il Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, la National Gallery (London) ed i Musei Civici di Pesaro, Comune di Pesaro/Servizio Cultura.

(2) *...ho ancora degli altri debiti pur assai: mi è venuto alla mente di adiutarmi al meglio ch'io posso con le cose mie carissime; perché essendo molte volte stato richiesto, et in vari tempi, et da diverse persone la mia cara Faustina de marmo antica, per necessità, la quale fa fare molte cose, ho voluto scrivere a V. Eccellenza, perché dovendomene privare, harò più caro che quella habbia, che signore né madona che sia al mondo...* Cfr. C. M. BROWN, *Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua. Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este*, Roma 2002, p. 231.

(3) Sulla questione del Mantegna antiquario ed interessato alla epigrafia si vedano i recenti studi di P. I. GALLERANI, *Andrea Mantegna e Jacopo Bellini: percorsi epigrafici a confronto*, «Aquilaia Nostra», 70, 1999, pp. 179-195; ID., *La T di Mantegna. Dai modelli epigrafici a un'iscrizione nascosta nella pala per San Zeno*, «Quaderni di Palazzo Te», 9, 2001, pp. 9-21. Inoltre F. LO MONACO, *Su Andrea Mantegna antiquario: gli interessi epigrafici*, in M. LUCCO (a cura di), *Mantegna a Mantova 1460-1506*, Milano 2006, pp. 37-46 e M. BOLLA, *Mantegna e l'antico a Verona*, in S. MARINELLI - P. MARINI (a cura di), *Mantegna e le Arti a Verona 1450-1500*, Venezia 2006, pp. 83-90. Inoltre S. ZAMPONI, *Andrea Mantegna e la maiuscola antiquaria*, in D. BANZATO - A. DE NICOLÒ SALMAZO - A. M. SPIAZZI (a cura di), *Mantegna a Padova 1445-1460*, Milano 2006, pp. 73 s.

(4) P. I. GALLERANI, *La scuola tra bottega e umanisti: la formazione antiquaria di Andrea Mantegna*, «Il Voltaire», 2, 1999, pp. 72-81.

celebre escursione a caccia di reperti (5). Il gusto per l'antico si manifestava chiaramente nei suoi dipinti attraverso la riproduzione non solo di resti di statuaria ma, come ben risaputo tra gli epigrafisti, di iscrizioni antiche essendo il pittore attratto parimenti dall'aspetto storico quanto da quello squisitamente grafico.

Il caso più illustre è certo rappresentato dal purtroppo oggi frammentario ciclo di affreschi della Cappella Ovetari, presso la Chiesa degli Eremitani a Padova (6). Il ciclo, dipinto da un giovane Mantegna cadde vittima di un bombardamento americano nel 1944 ed oggi è solo in minima parte visibile. Ne possediamo documentazione fotografica risalente a prima del secondo conflitto mondiale.

L'interesse del Mantegna per l'antico venne probabilmente alimentato dall'incontro con due figure. Da una parte lo Squarcione, pittore presso il quale egli fu a bottega e che, sappiamo, riportò dai suoi viaggi numerose opere antiche, riproduzioni e calchi che venivano poi mostrate agli allievi perché li disegnasero come esercizio (7). Non solo allo Squarcione però Mantegna dovette guardare come modello per tale gusto antiquario, si deve infatti ricordare che il pittore contrasse matrimonio con Niccolò Bellini, figlia del pittore Jacopo Bellini e sorella di Giovanni e Gentile Bellini. Jacopo Bellini, come dimostrano due celebri fogli dei disegni conservati al Louvre (8), ebbe interesse evidente per le antichità epigrafiche.

Vi è però un fatto che è poco trattato: l'interesse mostrato dal figlio di Jacopo, Giovanni Bellini, per le antichità, interesse che però risulta non solo visibile nell'opera del pittore, ma anche notorio tra più fonti e che trova evidente risonanza in una particolare notizia. Nella parte finale di un manoscritto conservato presso la Bibliothèque National di Parigi (*Ital.* 1129, f. 405) così scrive Pirro Ligorio (9), il celebre architetto e antiquario del XVI secolo:

(5) In merito alla celebre escursione, reale o fittizia, si veda il recente R. DUGONI, *Quella «gita» sul lago di Garda: note sul Mantegna e il territorio bresciano*, in F. TREVISANI (a cura di), *A. Mantegna e i Gonzaga: Rinascimento nel Castello di San Giorgio*, Milano 2006, pp. 268-272.

(6) Sulla questione delle iscrizioni riprodotte nella Ovetari oltre ai contributi già citati della Gallerani si veda M. S. BASSIGNANO, *Supplementa Italica, Nuova Serie 15, Ateste*, Roma 1997.

(7) Sullo Squarcione si veda la recente raccolta d'atti A. DE NICOLÒ SALMAZZO (a cura di), *Francesco Squarcione «pictorum gymnasiarcha singularis»*, Padova 1999.

(8) I fogli RF 1512, 52 e RF 1513, 53.

(9) J. M. FLETCHER, *Harpies, Venus and Giovanni Bellini's classical mirror: some fifteenth Century venetian Painters responses to antique*, in G. TRAVERSI - I. FAVORETTO (a cura di), *Venezia e l'archeologia: un importante capitolo nella storia del gusto dell'antico nella cultura artistica veneziana*, Roma 1990, pp. 172-173.

«Nell'Esquilie circa le Therme di Traiano nella vigna di Giovan Bellino pittore molti anni sono furono cavate in certe rovine, ove dentro di un muro in una finestra murata fù trovato un specchio molto grosso et grave di una mistura soda molto lucida fatti de metalli d'acciario, ornato di legno di Larice e molto perfetto della sua pianicie per che demonstra naturalmente cio che vi si specchia. Per la sua perfettione fu molto caramente tenuto dal detto Pittore, poscia dopo la sua morte il signor Marcio Colonna ne fece acquisto: ultimamente fu della signora Livia sua moglie, et questa anco essendo spenta di vita, e venuto nelle mani di M. Lysandro Corvino, et pe farle carezze gli (fu) tolto l'ornamento di Larice antico et l'ha fatto uno di ebano, cosa tra le antichità molto rara».

E non si tratta dell'unica attestazione, da parte del Ligorio, di tale notizia: l'architetto ritorna sulla questione in una lettera (10), datata al 1563, a Fulvio Orsini che desiderava acquistare tale specchio e nella lettera attribuisce al pittore stesso la scoperta del reperto.

L'autenticità dell'evento ha suscitato diversi dubbi (11), in particolare non risulta attestata alcuna presenza del pittore a Roma e tantomeno il possesso di una villa sull'Esquilino dove avrebbe potuto rinvenire questo specchio che, certo, non compare riprodotto in alcun dipinto attribuibile al Bellini (12). Come evidenziato dalla Fletcher potrebbe trattarsi del tentativo di Ligorio di accrescere il valore dell'oggetto, nella prospettiva di una vendita, attribuendone la scoperta ad un personaggio illustre. Tralasciando comunque la questione se Ligorio stesse magari volontariamente o involontariamente facendo confusione con la notizia del possesso di uno specchio antico tra i beni del fratello di Giovanni, Gentile Bellini (13), o del figlio del pittore, Alvise, o del terzo fratello, Niccolò, oppure stesse inventando di sana pianta, resta comunque il dato di una relazione tra Giovanni Bellini e le

(10) *Vat. Lat.* 4105, ff. 254-255: ...dentro certi muri... fù prima trovato da Giovan Bellino pittore nella sua vigna nell'Esquilie.

(11) Si vedano i dubbi relativi alla generica espressione «in certe rovine» impiegata in più occasioni dal Ligorio, cfr. A. BRENT, *Hippolytus & the Roman Church in the Third Century*, Leiden 1995, pp. 40-41.

(12) FLETCHER, cit., p. 173.

(13) J. MEYER ZUR CAPPELLEN, *Gentile Bellini*, Stuttgart 1985, p. 120. Gentile Bellini nel suo testamento scriveva «*mea omnia designa retracta de Roma*». Per la ancora oggi discussa questione delle parentele tra Giovanni ed il resto della famiglia Bellini seguo la tradizione invalsa. Sulla questione si veda il recente D. WALLACE MAZE, *Giovanni Bellini: Birth, Parentage, and Independence*, «*RQ*», 66, 3, 2013, pp. 783-823.

antichità romane, segno di come non apparisse insolito o fuori luogo all'epoca attribuire al pittore questo tipo di interessi.

Se la fama di amante dell'antichità di Giovanni Bellini non era certo paragonabile a quella del cognato Andrea Mantegna, resta comunque impreciso, se non falso, pensare al Bellini come ad un artista pressoché disinteressato rispetto al mondo antico. Con l'altrettanto celebre cognato condivideva relazioni con il mondo degli umanisti e nella sua famiglia, come è noto, la conoscenza ed il rapporto con le antichità era evidente a partire dagli interessi epigrafici del padre Jacopo fino alla vendita, compiuta ad opera del fratello Niccolò, di una antica testa di Platone ad Isabella d'Este (14). Sappiamo poi che il pittore possedeva certamente un anello con un antico sigillo, come visibile in calce ad una lettera indirizzata ad Isabella d'Este in data 2 luglio 1504 (15). Ma soprattutto rintracciamo riferimenti visuali al passato romano in alcuni dipinti, si pensi ad esempio ai resti di antichità raffigurati nella predella, di scuola belliniana, conservata al Museo Correr e raffigurante il Doge Orseolo e la moglie. Tale dipinto, parte dello scomparso polittico destinato alla chiesa di San Giovanni Battista, a Venezia, presenta alcune didascalie indicanti i due personaggi raffigurati, ma soprattutto presenta una serie di rilievi antichi a carattere marino (16). Ancora più notevole è il Trittico della Madonna (o della Carità), oggi alla Accademia di Venezia, in particolare lo scomparto di sinistra dove si vede una raffigurazione del San Gerolamo. Il Santo regge un modellino di una chiesa dove è ben visibile, su di un lato, la presenza di un supporto anepigrafo murato nella parete dell'edificio (Fig. 1). Si tratta di un monumento funebre romano, una stele a tempio. Al centro due figure, una maschile e una femminile, a mezzo busto, probabilmente marito e moglie a giudicare dalla presenza del tipico gesto di tenersi l'un l'altro la mano. Sopra, nel timpano, una decorazione composta da due colombi con al centro un oggetto, forse un frutto o un bacile. Alla base, dove ci aspetteremmo una iscrizione, non compare purtroppo alcun testo (17).

(14) FLETCHER, cit., p. 173.

(15) Cfr. FLETCHER, cit., p. 171.

(16) Sopra questa opera rimando ad un prossimo studio attualmente in corso.

(17) Nel presente elenco non ho preso in considerazione il dipinto «La continenza di Scipione» (Washington) perché, pur presentando un motto latino inciso sopra un supporto ispirato a modelli antichi, non si tratta di un lavoro autonomo del Bellini che ereditò la commissione alla morte del Mantegna.



Fig. 1. Rilievo al tratto del particolare dell'opera conservata alla Accademia di Venezia.

Recentemente (18) è stata richiamata l'attenzione sul gusto antiquario del Bellini in relazione ad alcuni rilievi, collocati sulle balaustre poste dietro alla figura del Cristo nel Sangue del Redentore oggi custodito presso la National Gallery di Londra (Fig. 2) rilevandone la possibile relazione che intercorre tra elementi di questo dipinto ed un disegno, o meglio, direi un centone di disegni a carattere mitologico e antiquario, conservato al Louvre (inv. RF 524) e attribuito ora a Jacopo Bellini (19), ora al figlio Giovan-

(18) B. L. BROWN, *As Time Goes By: Temporal Plurality and the Antique in Andrea Mantegna's Saint Sebastian and Giovanni Bellini's Blood of the Redeemer*, «Artibus et Historiae», 67, 34, 2013, pp. 21-48.

(19) Cerchia di Jacopo Bellini per B. DEGENHART, A. SCHMITT, *Ein Musterblatt des Jacopo Bellini mit Zeichnungen nach der Antike*, in *Festschrift Luitpold Dussler*, Deutscher kunstverlag,



Fig. 2. G. BELLINI, *The Blood of the Redeemer*, Egg on poplar, 47×34,3 cm, 1460-65 (particolare)
© The National Gallery, London.

ni. A favore di una attribuzione se non a Giovanni perlomeno alla sua cerchia si è detto recentemente lo Eisler (20). Effettivamente è da rilevarsi una visibile discrepanza stilistica tra il disegno del Louvre ed il celebre quaderno di disegni, sempre conservato al Louvre, certamente attribuibile a Jacopo Bellini.

La Brown ha sottolineato la parentela tra tale disegno dalla autoria dibattuta e il dipinto della National Gallery, ed in particolare per l'iscrizione (21) presente sopra la balaustra sinistra, parzialmente leggibile a causa della posizione dell'angelo. Tale iscrizione, letta solo per le prime due linee dalla Studiosa, ritengo presenti il seguente testo

Dis Manib(us)
Aurelius
- - -CI
- - -

1972, p. 158. C. T. EISLER, *The Genius of Jacopo Bellini: the Complete Paintings and Drawings*, New York 1989, pp. 36-37: probably Giovanni Bellini... p. 181: Bellini's circle.

(20) Ma già prima e con maggiore decisione, come si dirà, si era espresso il Fiocco a favore di una attribuzione a Giovanni Bellini, cfr. G. FIOCCO, *Disegni di Giambellino*, «Arte Veneta», 3, 1949, pp. 47 sg.

(21) B. L. BROWN, cit., pp. 31 s.

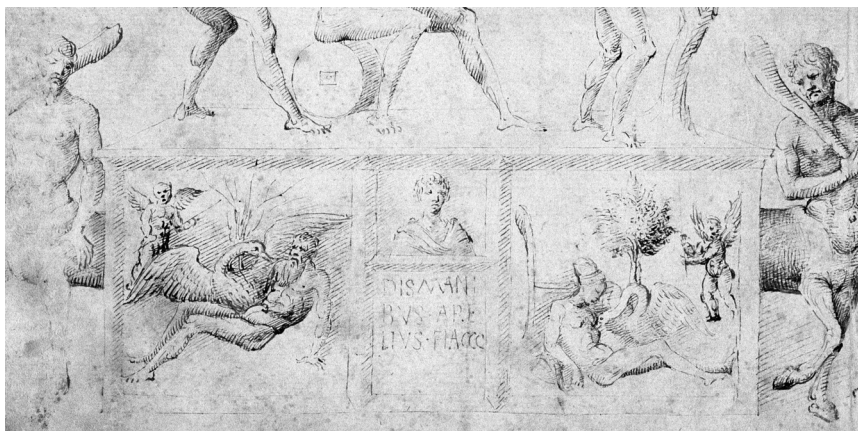


Fig. 3. JACOPO BELLINI (attribué), *Etudes de figures et de scenes d'après l'antique*, Dessin, 0,41×0,29, inv. RF 524 Recto (particolare). © Département des Arts graphiques, Musée du Louvre.

L'iscrizione, come rilevato in fase di restauro (22), è coeva al dipinto e non si tratta dunque di una aggiunta posteriore. Il testo, come notato dalla Brown, richiama parzialmente l'iscrizione posta sotto al busto che costituisce la parte centrale del sarcofago raffigurato nel disegno del Louvre (Fig. 3).

*Dis Manib
us Are
lius Fiacco*

Prima però di concentrarmi sulle due iscrizioni voglio sottolineare come il disegno del sarcofago, trovato secondo le fonti antiche a Roma, sul Quirinale (23), presenta alcune rilevanti differenze rispetto alle versioni tramandate nel *Codex Pighianus* e nel *Codex Coburgensis*, così come differenze anche rispetto a versioni posteriori quali quelle di Luca Cambiaso, Giovanni Battista Montano che appaiono riprendere quanto riprodotto anche nei due *Codices*. In particolare sono quattro i punti dove si notano notevoli discrepanze tra la «vulgata» rappresentata nei codici ed il disegno del Louvre. Prima di tutto il sarcofago del disegno del Louvre non presenta ai lati gli eroti reggitori di fiaccole, risultando

(22) A. BRAHAM, M. WYLD, J. PLESTERS, *Bellini's «The Blood of the Redeemer»*, «National Gallery Technical Bulletin», 2, 1978, p. 14.

(23) *Codex Pighianus* (Ms. Lat. 61, fol. 319r) e *Codex Coburgensis* (Lat. Fol. 4).

decurtato alle due estremità dove compaiono le figure di due centauri; il rilievo sinistro non mostra più il rapimento di Ganimede, ma la figura sdraiata di un vecchio con accanto quella che sembra da escludersi si tratti di un' aquila; il busto centrale, alla apparenza un romano togato d'età adulta, risulta invece un mezzobusto dall'aspetto decisamente giovanile nel disegno del Louvre; infine, un punto certo non marginale, è da notare la assenza in tutte le riproduzioni conosciute del sarcofago, della iscrizione posta, nel disegno del Louvre, sotto il mezzobusto: infatti tutte le altre versioni note del sarcofago presentano al di sotto del busto centrale due mascheroni affrontati.

Il giovanile aspetto del mezzobusto e la strana variante del pannello sinistro rispetto alla scena del rapimento di Ganimede, presente in tutte le altre riproduzioni, farebbero pensare ad una copia di seconda mano o almeno ad escludere che si tratti di un disegno derivato da un' analisi autoptica dell' oggi perduto sarcofago romano (24), oltretutto tenendo conto che siamo davanti ad un centone antiquario (25).

L'iscrizione presenta alcuni problemi in merito all'onomastica del defunto, tale *Arelius* cui viene attribuito un *cognomen* non altrimenti attestato: *Fiacco*. Il *nomen Arelius/Arelia* è registrato ampiamente nella epigrafia (26). Il *cognomen* risulta invece inedito. Si potrebbe sospettare un errore nella trascrizione operata sul disegno, se infatti avessimo un *Flaccus* ci troveremmo davanti ad un personaggio dalla onomastica regolare, se non fosse che questo comporterebbe un secondo problema: un *nomen* in nominativo ed un *cognomen* in dativo (27). Se si tenta di individuare un parallelo non è possibile trovare alcuna iscrizione che possa essere considerata il modello di quella riportata nel disegno: dal punto di vista onomastico, tenendo presente la possibilità che si tratti di un *Aurelius Flaccus* abbiamo giusto una iscrizione di Roma (28),

(24) Si deve comunque sottolineare come l'effettiva esistenza di questo sarcofago sia tuttavia questione dubbia. In effetti la mancanza di paralleli tipologici calzanti potrebbe far pensare ad un *pastiche* creato in epoca rinascimentale.

(25) In merito alla importante questione delle diverse fonti iconografiche alla base di questo centone rimando al mio lavoro di prossima uscita *Bache bene venies...sopravvivenza e rinascita di Dioniso tra antichità e Rinascimento*, in L. LECCI, S. MONTERO HERRERO, M.F. PETRACCIA (a cura di), *La memoria del tempo... il tempo della memoria*, in c.s.

(26) Sia per la forma maschile *AEP* 1980, 944; *CIL* VIII, 11999; *CIL* VIII, 22781a che femminile *AEP* 1972, 776; *CIL* VIII, 3426; *CIL* VIII, 3427.

(27) L'indicazione molto chiara dei punti distinguenti porta ad escludere il *cognomen Acco*, pur attestato, dato che comunque comporterebbe il problema di interpretare le due lettere precedenti.

(28) *CIL* VI, 2803 = 32578: *Marcus Aurelius Flac[us mil(es) cob(ortis) ---] / praetoriae*

ma non si tratta neppure in questo caso di un parallelo plausibile. Il testo dunque appare da una parte trascritto con una certa cura, in particolare per la presenza delle interpunzioni, ma dall'altra mostra una serie di difficoltà che portano a pensare ad una fonte poco chiara o ad una minore conoscenza di tal genere di manufatti, cosa che contrasta nettamente con la nitida e accurata trascrizione delle iscrizioni nei due celebri fogli del Louvre riconducibile certamente alla mano di Jacopo. L'impressione generale è quella del reimpiego di elementi vari, iscrizione compresa.

La parentela con l'iscrizione presente nel dipinto della National Gallery resta ipotesi interessante. Al posto della formula *in extenso*, non insolita ma certo meno elegante vista la divisione in due linee così come poi anche per il *nomen* del defunto, *Dis Manib/us* e *Are/lius*, troviamo qui la più classica abbreviazione *Dis Manib(us)*, seguita da un *Aurelius*. Il resto del testo del dipinto della National Gallery risulta coperto dalla figura dell'angelo, tranne che per la parte superiore di due lettere della terza linea, probabilmente da identificarsi, a mio parere, con la sequenza CI (29), con una attenzione da parte del pittore alla verosimiglianza ottica nella riproduzione dell'iscrizione, anche nelle parti più celate, che non può che richiamare alla memoria la cura posta dal cognato Andrea Mantegna nella riproduzione dei testi epigrafici negli affreschi della Cappella Ovetari: se dovessimo accettare la corrispondenza testuale con quanto troviamo nel disegno del Louvre potremmo pensare o ad un inedito *Fiacci* o alla parte terminale del genitivo di *Flaccus*, ovvero *Flacci*, con tutte le problematiche relative alla declinazione. Tale cura nei particolari è comunque segno che Bellini segue un testo preciso e non di pura fantasia nel dipinto della National Gallery. Il legame tra il disegno del Louvre e l'iscrizione del dipinto del Bellini resta comunque discutibile dato che non si può parlare con sicurezza di una diretta derivazione, viste comunque le differenze nei testi e la totale distinzione del supporto (un sarcofago nel disegno, un'ara per il dipinto della National Gallery) e dunque il legame si basa, alla fine dei conti, sul presupposto della ipotetica autografia belliniana del disegno del Louvre, anche se penso sia da rilevare una somiglianza paleografica tra le due iscrizioni piuttosto significativa.

((centuria)) *Secundi [translatus ex legio]/ne prima Italica De[ciana? ---]/re deo sancto Heroni v[otum] / reddidi.*

(29) «I(?)I» secondo BRAHAM, WYLD, PLESTERS, cit., p. 15.

Voglio però attirare l'attenzione sopra un altro parallelo, credo più decisivo e notevole che ritengo potrebbe collocare l'ago della bilancia a favore di una sicura parentela tra il disegno del Louvre ed il pittore. Esiste una ulteriore opera del Bellini dove appare chiarissimo il riferimento al mondo antico: mi riferisco alla predella della Pala di Pesaro, in particolare al pannello alla estrema destra, raffigurante San Terenzio, martirizzato nel III secolo d.C. Alle spalle del Santo collocato al di sopra della base di una colonna, in una piazza dove si rende con cura ogni particolare, è visibile chiaramente una iscrizione romana, murata nell'edificio che fa da sfondo alla scena (Fig. 4).

L'iscrizione è di carattere imperiale e ritengo sia da leggersi in questo modo

*Imp. Caesari
Divi Aug.
Pater Pa.*

Il testo non pare trovare una totale corrispondenza con epigrafi note, a meno di non apportare, come vedremo, alcune modifiche, e presenta, come forse quello del disegno del Louvre e del



Fig. 4. G. BELLINI, *Pala di Pesaro*, Predella di San Terenzio, Olio su tavola, 40×36 cm, 1471-1474 (particolare). © Su gentile concessione del Comune di Pesaro/Servizio Cultura.

dipinto della National Gallery, alcuni problemi nella declinazione: prima di tutto si deve rilevare l'assenza, in seconda linea, della indicazione *f(ilius)* che giustifichi il patronimico *Divi Aug(usti) [f(ilio)]* o, come si dirà, *Divi [f(ilio)]*, si nota poi una certa incoerenza nella declinazione dei vari elementi tale da presentare una prima linea in dativo seguita da una terza linea in nominativo, infatti, nonostante ci si aspetterebbe un regolarissimo *Caesar* alla prima linea, l'analisi delle immagini non pare lasciare dubbi per la restituzione della forma in dativo *Caesari*. La titolatura imperiale non quadra affatto con il dato cronologico, San Terenzio venne martirizzato, secondo le fonti, sotto Filippo l'Arabo o Decio (30). Un controllo della titolatura imperiale di tali imperatori non restituisce alcun parallelo plausibile. Si pone dunque la necessità di pensare ad un testo riferibile ad altra epoca. Se si optasse per la soluzione *Divi Aug(usti) [f(ilio)]* dovremmo pensare ad una iscrizione dell'epoca di Tiberio, ma la assenza della indicazione *Tiberius* e la presenza del titolo di *Pater Patriae*, mai assunto da questo imperatore, spingono ad escludere questa datazione (31). Spiegazione più semplice è pensare che in realtà anche *Augustus* sia da concordare con la prima linea e che dunque l'assenza della indicazione *filius* sia da collocare dopo il *Divus*.

Imp(eratori) Caesari
Divi [f(ilio)] Aug(usto)
Pater Pa(triae)

Con tale aggiunta, pur presentando ancora irregolarità dal punto di vista della declinazione nella terza linea, sarebbe comunque da ricondurre ad iscrizioni riferibili all'imperatore Augusto (32), con una corrispondenza nella titolatura, compresa l'assunzione del titolo di *Pater patriae*, a partire dal 2 a.C. In conclusione non vi sarebbe alcun rapporto cronologico tra gli eventi rappresentati e l'iscrizione, ma solo una generica attribuzione alla vicenda in ambito romano. Tale generica, ma plausibile, collocazione di una iscrizione d'epoca augustea alle spalle di un Santo martirizzato nel III secolo d.C., decisione perfettamente accettabile data la soprav-

(30) D. KIENAST, *Römische Kaisertabellen. Grundzüge einer römischen Kaiserchronologie*, Darmstadt 2004. Partendo dagli imperatori dell'epoca del martirio di San Terenzio. Decio pp. 204-205. La titolatura non corrisponde. Parimenti per Filippo l'Arabo (pp. 198 s.).

(31) KIENAST, cit., pp. 76-79.

(32) KIENAST, cit., pp. 61-68.

vivenza di tali iscrizioni oltre la loro epoca di creazione, mi fornisce occasione per ricordare un ulteriore aspetto dell'iscrizione presente nel dipinto della National Gallery. A differenza di quanto affermato in più occasioni, tendo ad escludere decisamente che l'*Aurelius* sia da ricondurre all'imperatore Marco Aurelio (33), cosa che supporrebbe uno strano cortocircuito cronologico tra la presenza del Cristo e una iscrizione d'epoca certamente posteriore; si tratta oltretutto di un testo funebre (come evidenziato dal *Dis Manibus*) e non imperiale, cosa che mi inclina a pensare al riutilizzo di una generica iscrizione, certo ricopiata in alcuna occasione, di un *Arelus*, forse l'*Arelus/Aurelius Fiacco/Flaccus* del disegno del Louvre se dobbiamo accettare tale parentela.

Ma ancora più attenzione ritengo meriti il supporto della iscrizione presente nella predella della Pala di Pesaro. Credo infatti si tratti di un dato assai importante, se non forse decisivo, per definire davvero una parentela tra l'opera di Giovanni Bellini ed il disegno del Louvre. Mi pare infatti che si debba rilevare una corrispondenza chiara (34) tra il mezzo busto sormontante l'iscrizione imperiale della predella della Pala di Pesaro e quello posto sopra l'iscrizione a carattere funebre del disegno del Louvre. L'unica differenza risulta la direzione dello sguardo del rilievo, speculare rispetto al disegno del Louvre: la scelta della direzione penso dipenda solo dalla volontà di equilibrare tutti gli elementi con la direzione prospettica data alla intera scena.

A fronte della somiglianza del tipo umano tra il rilievo alle spalle del San Terenzio della Pala di Pesaro e quello centrale nel sarcofago del Louvre, credo sia ipotizzabile una parentela molto forte tra le due opere e che, se non forse di mano dello stesso Giovanni Bellini, l'attribuzione del disegno alla cerchia belliniana trovi in questa maniera una conferma. In qualità di centone di disegni di antichità non sorprende che le varie parti possano trovare un differente impiego, così il rilievo centrale del sarcofago viene associato, in altro contesto, ad una iscrizione imperiale, probabilmente per sottolineare genericamente il carattere cronologico del martirio subito da Terenzio.

(33) Così BROWN, cit., p. 32. BRAHAM, WYLD, PLESTERS, *Bellini's «The Blood of the Redeemer»*, cit., p. 15. Anche l'ipotesi che si tratti dell'imperatore Aureliano è da scartarsi per le medesime ragioni.

(34) Nella rianalisi della bibliografia riguardante il disegno del Louvre ho trovato recentemente conforto alla mia ipotesi in quanto scritto dal Fiocco che, in un articolo di inizio '900, rilevava la parentela tipologica tra le due teste. Cfr. G. Fiocco, cit., pp. 47 s.

In conclusione. Mentre, come dicevo in precedenza, il legame tra l'iscrizione del sarcofago e quella del dipinto della National Gallery appare convincente, ma comunque discutibile vista la parzialità del testo presente nel dipinto e le discrepanze comunque rilevabili. Una corrispondenza del tipo umano tra il disegno del Louvre ed il dipinto della Pala di Pesaro ci consegna la prova di una qualche parentela tra le due opere: il disegno del Louvre, se anche non fosse direttamente di mano di Giovanni Bellini, deve comunque derivare da un precedente belliniano che può avere generato con probabilità l'iscrizione nel dipinto della National Gallery e con evidente certezza il supporto della iscrizione nella predella della Pala di Pesaro.

L'ISCRIZIONE ESPOSTA

Atti
del Convegno Borghesi 2015

INDICE

<i>Presentazione</i>	p. 7
MIREILLE CORBIER, L'efficacia della scrittura esposta	» 9
ANTONIO SARTORI, L'iscrizione esposta: una tautologia?	» 25
ALFREDO VALVO, <i>In celeberrimo loco</i>	» 39
MARCO BUONOCORE, <i>De titulis in publicum proponendis</i> : teoria e prassi, modelli e realtà	» 47
SERGIO LAZZARINI, <i>Unde de plano legi possit</i> : considerazioni in tema di pubblicità epigrafica	» 65
MARIA FEDERICA PETRACCIA, CECILIA RICCI, <i>In triclinio domus collegi. Sentinum</i> e le scritture esposte dei collegi municipali ...	» 81
GIULIA BARATTA, L'epigrafia dipinta: <i>scriptores</i> e botteghe scritte a Pompei	» 97
MARC MAYER I OLIVÉ, El espectáculo epigráfico del foro de <i>Ruscino</i> : un horizonte efímero	» 121
ALFREDO BUONOPANE, SILVIA BRAITO, Le iscrizioni esposte nei teatri romani: aspetti e problemi. Un caso di studio: i sedili di Aquileia	» 147
ARMANDO REDENTOR, Da exibição de inscrições em santuários rupestres: os casos da Fonte do Ídolo e de Panóias	» 189
GUIDO MIGLIORATI, Alcuni ambiti di esposizione delle iscrizioni. Il caso dell'epigrafia militare oltre frontiera	» 221
SERENA ZOIA, Quattro funzioni del contesto epigrafico: un'indagine metodologica in <i>Baetica</i>	» 233

MARTA GONZÁLEZ HERRERO, La exposición pública del sentimiento a través del monumento epigráfico: el lamento por una <i>mors peregrina</i>	» 251
ELENA CIMAROSTI, <i>CIL</i> XI, 844 = <i>AEP</i> 1991, 1755: la più antica <i>Tabula hospitalis</i> in Italia?	» 265
FRANCESCA CENERINI, Quando la scrittura esposta continua sulla stessa pietra: un esempio	» 281
DONATO FASOLINI, La mia cara Faustina de marmo anticha. Epigrafia e antichità nella pittura	» 293
ANTONIO IBBA, MARIA TERESA LANERI, L'epigrafe in mostra: brevi note di un umanista spagnolo nella <i>Càller</i> del XVI secolo	» 307
MARIA LETIZIA CALDELLI, La seconda vita delle iscrizioni: il contesto espositivo della collezione epigrafica Campana	» 335
GIORGIO CRIMI, MARCO DE PAOLIS, SILVIA ORLANDI, «Compitare per via»: le iscrizioni non musealizzate di Roma	» 357
HEIKKI SOLIN, I miliari della via Appia esposti. Il tratto fra Tor Tre Ponti e Mesa	» 389
FILIPPO BOSCOLO, La collezione epigrafica dell'Accademia Galileiana di Padova	» 433
LORENZO CALVELLI, Iscrizioni esposte in contesti di reimpiego: l'esempio veneziano	» 457
MARINA VAVASSORI, La lapide di Blesio e Silvestro: nascosta o esposta?	» 491
MAURO REALI, Un'iscrizione urbana «esposta» sulle rive del Lario	» 503
GIOVANNI MENNELLA, Una nuova iscrizione rupestre di età romana dalla Valle delle Meraviglie (Alpi Marittime)	» 517
JOSÉ D'ENCARNAÇÃO, A inscrição exposta no museu arqueológico de Odrinhas (Sintra - Portugal)	» 525