

Helge C. Knüppel, **Daktyliotheken. Konzepte einer historischen Publikationsform**. Stendaler Winckelmann-Forschungen, volume 8. Casa editrice Harrassowitz, Wiesbaden 2009. 196 pagine con 44 figure, 8 tavole a colori.

Il libro che Helge C. Knüppel offre agli studiosi completa le ricerche già pubblicate nel catalogo della mostra »Daktyliotheken. Götter und Caesaren aus der Schublade. Antike Gemmen in Abdrucksammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts« (edd. V. Kockel e D. Graepler) tenutasi a Augusta e Göttingen tra il 2006 e il 2007.

Il volume ha un intrigante sottotitolo: »Konzepte einer historischen Publikationsform« (Il significato di una forma storica di pubblicazione) ed appare fortemente originale sia nel tema che nella impostazione. L'autrice mette a disposizione degli studiosi di glittica classica e post-classica un'ampia indagine su uno dei metodi di riproduzione e di studio dell'antico che ha avuto maggior influenza nella trasmissione della cultura classica in Europa dal Settecento al ventesimo secolo: i calchi di gemme incise. Viene esaminato in particolare il problema della produzione e del collezionismo di raccolte di impronte di gemme antiche in serie ordinate, le dattiloteche appunto.

L'uso di raccogliere impronte di gemme antiche e moderne, prodotte in più copie attraverso un ben collaudato sistema di produzione e di vendita, rappresenta certamente un aspetto di quel fenomeno allargato che fu la nascita dell'industria dell'antico e del bello in età neoclassica, un curioso fenomeno di domanda e offerta di ricordi del mondo classico che si diffuse in Europa alla metà del Settecento.

Le raccolte glittiche divennero un vero e proprio sistema per godere dell'antico in una dimensione domestica, accessibile a molti e chiaramente ispirata alla mania per

raccolte razionalmente ordinate propria del secolo dei Lumi. Durante l'Illuminismo si tentò, infatti, di dare una dimensione ordinata al collezionismo d'arte, cercando di ordinare anche il mondo »artificiale« secondo i sistemi di classificazione sistematica utilizzati per il mondo »naturale« (K. Sloan [ed.], *Enlightenment. Discovering the World in the Eighteenth Century* [London 2003]).

La passione per le raccolte bene ordinate di impronte glittiche divenne così popolare fra i dotti di tutta Europa, che è possibile chiedersi se non solo gli scavi di Pompei ma anche le riproduzioni in serie di gemme antiche siano state fra le cause dell'imporre del gusto neoclassico nel mondo della cultura europea. Anche il bianco delle impronte in gesso può avere contribuito a rendere popolare quella visione dell'antichità »in bianco« che ebbe in Canova il suo alfiere.

Il lavoro di Helge Knüppel procede con un piano di indagine molto preciso e chiaro, ma qualche volta un po' rigido. In qualche modo facendo proprio il gusto settecentesco per una classificazione sistematica del sapere, l'Autrice si propone, infatti, nel primo capitolo, di mettere ordine fra i vari metodi di lavoro degli studiosi di glittica antichi e moderni.

Si inizia così opportunamente, nel secondo capitolo, dalle »definizioni«, cioè dal significato dei vari termini tecnici usati da chi si occupa di intagli, ad iniziare dal termine »dactylitheca«, che ha cambiato vistosamente di significato dall'età classica quando significava »collezione di gemme incise«, all'età moderna (»raccolte di impronte di gemme ordinate e conservate in appositi contenitori«). Le espressioni di »gemma« (pietra intagliata) e »cammeo« (pietra lavorata a rilievo) vengono analizzati nel loro formarsi e nel significato che via, via assumono.

Quella di fare chiarezza nei termini tecnici è un'operazione necessaria ed utile già iniziata molti anni fa da Erika Zwierlein Diehl (*Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien III* [Monaco di Baviera 1991]) suggerendo denominazioni comuni (come ad esempio quella di »gemme vitree«, antiche, e »paste vitree«, moderne) ormai adottate da tutti, rendendo molto più chiaro ad esempio un problema intricato come quello delle gemme incise vitree.

Nel terzo capitolo l'Autrice si sofferma sulle caratteristiche delle dattiloteche settecentesche e ottocentesche, distinguendo quelle formate da impronte di originali classici noti (naturalmente le più apprezzate dai veri intenditori come Winckelmann o Lippert), da quelle tratte da matrici di originali non più disponibili e quindi non sempre di sicura origine. Knüppel (p. 27) cita il caso di Federico Dolce, uno dei più famosi produttori di raccolte d'impronte glittiche, che parla di una matrice in suo possesso divenuta preziosa perché si era perso l'originale.

Seguono interessanti osservazioni su di un argomento oggi molto discusso (da ultimo G. Sena Chiesa [ed.], *Gemme del Museo di Verona* [Roma 2009], cf. la recensione relativa in questo volume): quello delle tecniche con le quali si possono ottenere copie di gemme attraverso diversi passaggi dall'intaglio, all'impronta originale, alla matrice ed all'impronta dalla matrice. L'Autrice esamina

anche tutti i materiali utilizzati per queste complesse operazioni, sia dai collezionisti, che spesso desideravano farsi da soli le impronte per le loro raccolte, sia dagli specialisti che preparavano in più copie, come degli editori, quelle singolari forme di «libro materico» che erano le «raccolte di impronte gemmarie». Esse venivano poi vendute e destinate non solo a singoli collezionisti ma anche a biblioteche e musei quali complementi delle raccolte di gemme e cammei originali.

Fra i molteplici materiali utilizzati per produrre calchi della miglior visibilità possibile ne sono particolarmente interessanti due. Le impronte in vetro (le paste vitree; p. 27 ss.), per la cui realizzazione si impegnarono tutti i primi produttori di calchi, sono certamente quelle che rendono più direttamente la consistenza, il colore e l'aspetto delle gemme originali, ma erano molto costose da produrre in grande quantità. Ricordo che un aspetto secondario della diffusione dei calchi in vetro fu quello che i collezionisti, che pure conservavano a parte le impronte di gemme in altro materiale, iniziarono a ordinare insieme pietre e vetri incisi antichi e gli eleganti calchi vitrei moderni. La conseguenza fu che ben presto tutti i pezzi furono considerati antichi. Così oggi appare spesso difficile, nello studio delle collezioni storiche, evidenziare gemme vitree antiche e paste vitree moderne da originali antichi.

Un secondo sistema di riproduzione, che ebbe un grandissimo successo, fu quello dei calchi in gesso bianco contornati da un filetto di cartone dorato (p. 31 ss.). Essi divennero molto popolari sia per la nitidezza dell'impronta che il gesso (e specialmente il gesso finissimo detto scagliola) permetteva di ottenere, ma anche, credo, per il loro colore bianco, che era divenuto nel neoclassicismo il «colore dell'antico».

L'Autrice esamina poi i contenitori nei quali venivano conservate le serie delle impronte (p. 38 ss.). In realtà, con il concetto di dattiloteche, si intendeva non solo una raccolta di impronte ma anche la loro ordinata disposizione in una apposita cassetta, che rivestisse elegantemente le impronte stesse, ciò che Knüppel chiama «Einkleidung». I contenitori avevano aspetti diversissimi: scatole, cassette, cassette rivestite da finte rilegature librarie, veri e propri libri (i cosiddetti «falsi libri» come le famose «Impronte gemmarie» di Tommaso Cades, vd. sotto: p. 111 ss.) o quello curioso a forma di tempio dorico con frontone decorato, realizzato dal danese Johannes Wiedewelt nel 1803 (p. 98 ss.) e sontuosi stipetti come quello predisposto a Londra da James Tassie (vd. sotto), una vera opera di ebanisteria con gli sportelli decorati da impronte con ritratti (pp. 103 s.). Naturalmente questi eleganti mobiletti imitavano quelli già da tempo utilizzati per le preziose raccolte di gemme originali. Ricordo solo quello apprestato nel Cinquecento dal Cardinal Grimani a Venezia per contenere i pezzi della sua celebrata raccolta. Un altro stipo di fattura pregiata era raffigurato nel frontespizio del catalogo, uscito nel 1791, della collezione di James Raspe.

Parte importante delle dattiloteche era anche il testo o catalogo dei pezzi che accompagnava sempre, sia pure

con modalità diverse, le raccolte. Prima redatti in latino, poi nelle lingue moderne, tali cataloghi fornivano informazioni più o meno approfondite sui singoli calchi. Di solito erano indicate le iconografie e fornite notizie sugli originali da cui le impronte erano tratte.

L'importanza del commento scritto che accompagnava le impronte, nasceva dal fatto che le dattiloteche erano considerate un indispensabile mezzo di istruzione all'arte antica. Un passo del Winckelmann ricordato da Knüppel esprime molto bene questo concetto diffuso nella società colta europea della fine del Settecento: «un giovane che voglia istruirsi nelle arti del bello troverà un'occupazione piacevole e proficua nello studio sui calchi delle migliori pietre incise» (J. J. Winckelmann, *Il bello nell'arte*, 1763). Del resto la edizione di Francesco Maria Dolce del 1792 diceva nel frontespizio «opera utilissima per la gioventù studiosa di belle arti».

Di grande interesse è l'analisi condotta dall'Autrice nel quinto capitolo (p. 61 ss.), sui sistemi di ordinamento delle impronte nelle singole dattiloteche considerate vere e proprie enciclopedie del sapere. Prevalente è la disposizione per classi iconografiche. Già Aubin Louis Millin nel 1797 aveva ordinato la sua raccolta in «favole», «storia eroica», «storia greca e romana». Si passa poi all'ordinamento per divinità, mondo eroico, vita comune, ritratti, animali e varia. Altri editori preferivano distinguere le impronte di gemme antiche da quelle di gemme moderne o una classificazione per grandi epoche e per stili. Quest'ultimo sistema avrà la sua formulazione più completa nell'ottocentesca raccolta di impronte gemmarie del Cades, ordinata dai pezzi di stile egizio alle gemme di incisori moderni.

L'Autrice riserva inoltre particolare attenzione ai criteri che i grandi editori di dattiloteche dichiaravano di avere seguito nelle scelte delle impronte. Per tre grandi raccolte, quelle di Philipp-Daniel Lippert, di Francesco Maria Dolce e di James Tassie, tutte prodotte nella seconda metà del Settecento (p. 62 ss.), era prevalente il carattere enciclopedico (*daktyliotheca universalis*). Esse erano formate dal maggior numero possibile di impronte di gemme allora note nelle grandi raccolte private e museali.

Ma a poco a poco si impone il criterio di riprodurre solo le gemme più belle o più interessanti per le iconografie, o quelle con firme degli incisori («nomina sculptorum»), con un sistema classificatorio che diveniva sempre più rigoroso. Anche la raccolta del Tassie edita a Londra fra il 1781 e 1791 appare, come osserva Knüppel, ordinata come una gigantesca enciclopedia per immagini in cui però la divisione del materiale in classi iconografiche non era accompagnata da una divisione fra calchi di gemme antiche e calchi di gemme moderne. La contemporanea raccolta del Raspe (p. 69) segue invece una più rigorosa divisione per epoche mediata dalle teorie del Winckelmann. La collezione aveva la pretesa di rappresentare una storia dell'arte dell'incisione su pietra dura, iniziando addirittura dalla glittica indiana e egizia. Anche l'edizione di Federico Dolce della raccolta Dehn del 1792 è organizzata per stili, dall'egizio, al greco, all'etrusco e

latino, secondo le teorie dell'archeologo romano Ennio Quirino Visconti.

È interessante notare la presenza di uno »stile etrusco«, certamente ripreso dal contemporaneo dibattito sull'arte etrusca, un indizio dell'aggiornata cultura degli editori di dattiloteche. Essi seguivano attentamente le indicazioni degli studiosi più noti del tempo come Winckelmann e Visconti. Alcune raccolte della famiglia Dehn-Dolce (p. 67) erano ordinate per singoli soggetti (ad esempio »Erocole e i suoi fatti« o »imperatori, imperatrici romane e loro famiglie«).

Particolarmente significative, perché rappresentano la passione degli studiosi ottocenteschi per la mitologia greca e romana ed i suoi significati simbolici, sono le cosiddette »mythologische Daktyliotheken« a destinazione didattica, spesso accompagnate, come in quella curata da Johann F. Roth, da ampi testi esplicativi (p. 71 ss.).

Ma la più curiosa serie di dattiloteche è quella in cui le impronte venivano disposte in modo simmetrico sui diversi »vassoi« che formavano la raccolta (p. 86). Ricordo che questi »vassoi« potevano essere utilizzati anche separatamente come quadri decorativi a muro posti entro eleganti cornici.

Intorno agli anni Trenta dell'Ottocento, le dattiloteche enciclopediche conoscono una ultima fioritura, di carattere scientificamente più sorvegliato, seguendo l'esempio della celebre opera del Cades edita in settantacinque »pseudo volumi« a Roma dall'»Istituto di Corrispondenza archeologica« sotto il controllo degli studiosi dell'Istituto stesso fino agli anni sessanta del medesimo secolo.

Ma l'epoca delle grandi edizioni in più copie, spesso di ingente valore economico, curate da famosi produttori noti in tutta Europa, stava per tramontare. Nella seconda metà dell'Ottocento si formano più modeste collezioni con impronte di gemme correnti, o si acquistano »vassoi« separati delle grandi dattiloteche enciclopediche, oppure si raccolgono impronte acquistate da diverse case produttrici, con intenti meno ambiziosi culturalmente.

Contemporaneamente inizia l'era dei grandi cataloghi a stampa che utilizzavano disegni o fotografie ben più economici e più facilmente consultabili. Ma per lungo tempo si fotograferanno non gli originali, in cui certamente la lettura dell'intaglio in negativo è spesso difficoltosa, ma i calchi delle gemme ottenuti con tecniche più correnti ma non diverse da quelle usate nel Settecento. Si manterrà la classificazione »mista« (per epoche, e poi per stili e soggetti), anch'essa nata in età settecentesca.

Solo alla fine del ventesimo secolo i progressi della riproduzione fotografica e della documentazione digitale consentiranno di avere a disposizione splendide immagini a colori di perfetta leggibilità, ma certamente meno raffinate dei calchi d'autore espressione di un inimitabile gusto d'arte. Va però ricordato che solo i calchi ci consentono di conoscere il lavoro di intaglio come doveva apparire agli occhi degli antichi. Forse oggi andrà ripensato un loro nuovo utilizzo accanto alle immagini degli originali spesso non facili da fotografare.

Malgrado la difficoltà di porre ordine nei molteplici problemi che il fenomeno della nascita, diffusione e declino di un fatto culturale come quello delle dattiloteche aveva creato, l'Autrice ci offre una indagine approfondita e utilissima per tutti gli studiosi di glittica e di storia dell'antichità, di una categoria di pubblicazioni che hanno rappresentato, per più di un secolo, un elemento essenziale della diffusione del gusto classico nella cultura europea. Ricchissime note, accurati indici ed un ottimo apparato illustrativo aiutano il lettore.

Naturalmente molti sono gli aspetti ancora da affrontare. Così in particolare l'indagine sulle raccolte private, di amatori, formate acquistando impronte sciolte o alcune parti delle grandi dattiloteche, integrando o combinando fra di loro impronte di diverse provenienze, di cui non sempre è facile indagare l'origine e la gemma da cui furono tratte. Di esse non è facile spesso recuperare notizie. Molte di tali piccole raccolte di intagli sono ora pubblicate (in Italia ad esempio G. Montevecchi, *La gipsoteca dell'accademia di belle arti di Ravenna Luisa Rasponi Murat* [Ravenna 1998]; M. L. Ubaldelli, *Boll. Numismatica, Monogr. 8* [Roma 2001]; C. M. Tomasselli, *Le collezioni di impronte glittiche del marchese Malaspina* [Pavia 2006]; G. M. Facchini, *Le impronte di gemme dei Civici Musei di Verona* [Milano 2009]). Altro problema che potrebbe essere approfondito è l'indagine sulla diffusione in musei, collezioni e biblioteche delle grandi collezioni di impronte (G. Tassinari, *Rassegna Stud. del Civico Mus. Arch. e del Civico Gabinetto Num. Milano 67/68, 2001, 87-136*).

Sono tutti temi che sarà possibile riprendere in avvenire grazie proprio al paziente lavoro di Helge Knüppel, che ha focalizzato l'attenzione su questa particolare tipologia di prodotti d'arte dove la riproducibilità dell'opera d'arte diviene arte essa stessa.

Milano

Gemma Sena Chiesa