

REGIONE DEL VENETO DEŽELA VENETO

# La Collezione Glittica del Museo Provinciale di Torcello



## Gliptoteca Pokrajinskega Muzeja Na Torcellu

SABINA TOSO



2007-2013  
cooperazione territoriale europea  
programma per la cooperazione  
transfrontaliera  
Italia-Slovenia  
evropsko teritorialno sodelovanje  
program čezmejnega sodelovanja  
Slovenija-Italija



Investiamo nel  
vostro futuro!

Naložba v vašo  
prihodnost!

[www.ita-slo.eu](http://www.ita-slo.eu)

Fondo europeo di sviluppo regionale  
Evropski sklad za regionalni razvoj



SHARED CULTURE

REGIONE DEL VENETO DEŽELA VENETO

# La Collezione Glittica del Museo Provinciale di Torcello



Gliptoteka Pokrajinskega  
Muzeja Na Torcellu

SABINA TOSO

Partner attuatore / Izdajatelj – partner projekta:



*Coordinamento generale*

*Splošno usklajevanje*

Regione del Veneto

Segreteria Regionale per la Cultura

Unità Complessa Progetti strategici e politiche comunitarie

Clara Peranetti

Palazzo Sceriman - Cannaregio, 168 - 30121 Venezia

<http://www.regione.veneto.it/web/cultura/ue-per-la-cultura>

*Segreteria di redazione*

*Tajništvo uredništva*

Dorella Baldo, Sabrina Trovò

*Testi*

*Besedila*

Sabina Toso

*Traduzione*

*Prevod*

Studio Moretto Group - Italia

*Progetto grafico e impaginazione*

*Grafično oblikovanje in postavitev*

La Tipografica srl - Basaldella di Campoformido (UD)

*Referenze fotografiche*

*Fotografski material*

Petra sas di Francesco Turio Böhm & C. - Venezia

*Tipografia*

*Tipografija*

La Tipografica srl

via Julia, 27 - 33030 Basaldella di Campoformido - UD - Italia

[info@tipografica.it](mailto:info@tipografica.it) – [www.tipografica.it](http://www.tipografica.it)

*Ringraziamenti*

*Zahvale*

Si ringraziano: Irena Lazar per la revisione linguistica della traduzione; la Direzione Beni Culturali della Regione del Veneto

Zahvaljujemo se: Ireni Lazar za lektoriranje prevoda; Upravi za Kulturne dobrine dežele Veneto

© 2013 Regione del Veneto

ISBN 88-7541-344-5

I testi e le immagini sono di proprietà della Regione del Veneto. Tutti i diritti riservati. I diritti di traduzione, di riproduzione, di memorizzazione elettronica e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (comprese riproduzioni digitali e copie fotostatiche) sono riservati in tutti i paesi.

Besedila in slike so last Deželi Veneto. Vse pravice pridržane. Pravice za prevajanje, razmnoževanje, vključno s shranjevanjem ali obdelavo z elektronskimi sredstvi, spreminjanje delov ali celotnega besedila na kakršni koli način (vključno z reprodukcijo v digitalnem formatu in s kopiranjem) so pridržane v vseh državah.

Publicazione finanziata nell'ambito del Programma per la Cooperazione Transfrontaliera Italia-Slovenia 2007-2013, dal Fondo europeo di sviluppo regionale e dai fondi nazionali.

Projekt sofinanciran v okviru Programa čezmejnega sodelovanja Slovenija-Italija 2007-2013 iz sredstev Evropskega sklada za regionalni razvoj in nacionalnih sredstev.

Il contenuto della presente pubblicazione non rispecchia necessariamente le posizioni ufficiali dell'Unione europea. La responsabilità del contenuto della presente pubblicazione appartiene all'autore del testo.

Vsebinska publikacije ni nujno odraz uradnih stališč Evropske unije. Odgovornost za vsebino te publikacije prevzema avtor besedil.

La presente pubblicazione è reperibile in formato elettronico all'indirizzo:

Publikacija je na voljo v elektronski obliki na naslednjem naslovu:

<http://www.regione.veneto.it/web/cultura/ue-per-la-cultura>

Riproduzione vietata

Reprodukcija prepovedana

On. Marino Zorzato

Vice Presidente - Assessore al Territorio,  
alla Cultura e agli Affari Generali  
Regione del Veneto

Čast. Marino Zorzato

Podpredsednik- Odbornik za ozemlje,  
kulturo in splošne zadeve  
Dežela Veneto

*Il "Progetto strategico per la conoscenza e la fruibilità del patrimonio condiviso – Shared Culture", ammesso a finanziamento con il Programma per la Cooperazione Transfrontaliera Italia-Slovenia 2007-2013, prevede lo svolgimento di una serie di attività che si pongono l'obiettivo di valorizzare e promuovere il patrimonio culturale condiviso dell'area transfrontaliera.*

*Una delle azioni più significative svolte all'interno del progetto è relativa alla valorizzazione dell'offerta archeologica e, in particolare, alla valorizzazione della ricchezza delle aree e dei siti archeologici sul nostro territorio lungo la fascia costiera adriatica che annovera tra i centri più rilevanti diverse realtà.*

*L'isola di Torcello costituisce un'area di riferimento archeologico particolarmente significativa. Il Museo Provinciale di Torcello contiene una notevole collezione glittica, nata da canali collezionistici: una raccolta di 72 gemme di esemplari antichi e moderni che ci è sembrato importante, in accordo con la Provincia di Venezia, ente proprietario e gestore del Museo, rendere nota e conoscibile a un pubblico più vasto.*

*L'attività svolta dall'autrice, su incarico regionale, è consistita nella catalogazione e digitalizzazione delle gemme secondo gli standard dell'Istituto Centrale per la Catalogazione e la Documentazione (ICCD) con riversamento nel Catalogo regionale dei Beni Culturali e nella predisposizione di una articolata e approfondita analisi della raccolta; accanto a tale attività la Regione ha commissionato anche un servizio fotografico mirato alla valorizzazione delle gemme.*

*"La Collezione Glittica del Museo Provinciale di Torcello" è offerta anche in formato digitale, fruibile gratuitamente, che consente di valorizzare le belle immagini a corredo del volume, organizzato anche con schede dedicate alle singole gemme: uno strumento di conoscenza e di valorizzazione del patrimonio culturale veneto.*

*"Strateški projekt za poznavanje in dostopnost skupne kulturne dediščine - Shared Culture", financiran v okviru Programa čezmejnega sodelovanja Italija-Slovenija 2007-2013, predvideva odvijanje niza dejavnosti, katerih cilj je vrednotenje in promocija skupne kulturne dediščine čezmejnega območja.*

*Ena najpomembnejših dejavnosti v okviru projekta je povezana z vrednotenjem arheološke ponudbe, še zlasti pa z vrednotenjem bogate dediščine arheoloških področij in najdišč na delu deželne ozemlja ob Jadranski obali, kjer se nahaja nekaj najpomembnejših arheoloških stvarnosti.*

*Otok Torcello predstavlja arheološko območje posebnega pomena. Pokrajinski muzej Torcello vsebuje izjemno bogato zbirko gem, ki prihajajo iz iz zbirke zasebnih zbirateljev. Gre za skupek 72-tih gem iz starejše zgodovine in moderne dobe, ki smo jih s soglasjem lastnika in upravitelja muzeja, Pokrajinske uprave Benetke, želeli predstaviti širšemu občinstvu.*

*Avtorica je po zadolžitvi Deželne uprave opravila dejavnost katalogiziranja in digitalizacije v skladu s standardom centralnega italijanskega inštituta za katalogiziranje in dokumentacijo (ICCD) in podatke po predhodni poglobljeni in razčlenjeni analizi zbirke prenesla v Deželni katalog kulturne dediščine; poleg opisane dejavnosti je Deželna uprava naročila še izdelavo fotografskih posnetkov gem z namenom njihovega ovrednotenja.*

*"Zbirka gem v Pokrajinskem muzeju Torcello" je na voljo tudi v digitalni obliki z brezplačnim dostopom, kar zagotavlja ustrezno vrednotenje čudovitih posnetkov v zvezku, ki je organiziran v opisne liste posameznih gem; gre torej za učinkovito orodje za poznavanje in vrednotenje kulturne dediščine dežele Veneto.*



Gloria Vidali  
Cecilia Casaril  
Direzione Museo Provinciale di Torcello

## Una storia ritrovata: le gemme incise del Museo Provinciale di Torcello

*Le collezioni del Museo Provinciale di Torcello – già di per sé una anomalia in un panorama nazionale che vede una netta preminenza di musei statali e civici - non hanno origine da un nucleo compatto e coerente di oggetti e reperti d'arte legati alle vicende di una famiglia o di una istituzione influente e di prestigio che le ha prodotte o acquisite per propria scelta nell'evolversi delle sue vicende storiche.*

*La nascita del Museo provinciale - negli anni settanta dell'Ottocento - non si deve nemmeno alla volontà dell'Istituzione che, motu proprio, ne abbia progettato e delineato i propri scopi culturali e politici e che, su questa base, abbia stabilito i propri indirizzi nell'acquisizione e selezione delle opere da esporre.*

*Il museo torcellano è invece frutto di una iniziativa del tutto personale di Luigi Torelli, senatore e ministro del Regno e Prefetto di Venezia, della sua passione per l'archeologia, delle sue altolocate conoscenze sia in ambito culturale che politico, della sua volontà di istituire nella laguna di Venezia un punto di raccolta di quanto gli scavi e i ritrovamenti casuali andavano mettendo in luce nell'isola e nei suoi dintorni. Materiali che, parallelamente, erano anche oggetto di scambi e commerci tra conoscitori ed appassionati.*

*La Provincia di Venezia ne diviene proprietaria per donazione del suo ideatore e fautore e, allo stesso modo, ne acquisisce successivamente il secondo nucleo: la raccolta costituita nel Palazzo dell'Archivio da Cesare Augusto Levi, direttore del Museo dal 1887.*

*Delle vicende della nascita del museo e del succedersi dei direttori si parla più oltre in questo volume e non si vuole qui ripetersi, ciò che si vuol segnalare è che le collezioni torcellane rispecchiano le scelte individuali, gli orientamenti culturali e i presupposti metodologici, in alcuni casi divergenti se non contrastanti, dei fonda-*

Gloria Vidali  
Cecilia Casaril  
Uprava Pokrajinski muzej na Torcellu

## Znova razkrita zgodovina: gravirane geme iz Pokrajinskega muzeja na Torcellu

*Zbirke Pokrajinskega muzeja na Torcellu - ki je že sam po sebi posebnost glede na prevlado mestnih in državnih muzejev na državni ravni - ne izvirajo iz kompaktnega in skladnega jedra umetniških predmetov in del povezanih z dogodivščinami ene družine ali prestižne in vplivne ustanove, ki jih je sama ustvarila ali zbrala skozi vsa leta svojega obstoja.*

*Rojstva pokrajinskega muzeja - v sedemdesetih letih devetnajstega stoletja - se ne more pripisati niti volji ustanove, ki je na lastno iniciativo opredelila svoje cilje in izdelala svoj kulturni in politični program, ter na tej osnovi določila smernice, na podlagi katerih se je odločala pri pridobivanju in zbiranju muzejskih predmetov in ustvarjanju muzejske zbirke.*

*Muzej je sad povsem osebne pobude Luigija Torellija, senatorja, ministra in beneškega prefekta, njegove ljubezni do arheologije, njegovih poznanstev tako v kulturnem kot v političnem svetu, predvsem pa je izraz njegove želje, da bi v Beneški laguni nastal prostor, ki bi zajemal vse arheološke najdbe, ki so jim med izkopavanji ali povsem slučajno odkrili na otoku ali v neposredni bližini; in sicer arheološke predmete, ki so jih kupovali in zbirali poznavalci in ljubitelji.*

*Z velikodušno donacijo pobudnika in ustanovitelja muzeja je Pokrajina Benetke postala lastnik muzeja, pozneje pa tudi drugega sklopa, in sicer zbirke Cesara Augusta Levija, direktorja muzeja od leta 1887 dalje, ki je bila postavljena v arhivski palači.*

*Dogodivščine povezane z nastankom muzeja in nastopom novih direktorjev skozi čas so podrobneje opisane v nadaljevanju te knjige, tako da se ne želimo ponavljati. Predvsem pa bi radi izpostavili dejstvo, da so zbirke iz Torcella odraz individualnih izbir, kulturne orientacije in metodoloških izhodišč, ki se v nekaterih primerih med seboj razlikujejo, če ne celo nasprotujejo, samih usta-*

*tori che concependoli come proprie collezioni personali ebbero scarso interesse a documentare i contesti di ritrovamento o di acquisto o lo fecero in alcuni casi piegandoli alla propria visione ed interpretazione della storia locale.*

*Questa molteplicità di “indirizzi” nel formarsi delle collezioni si rispecchia anche nella varietà – tipologica e cronologica – dei materiali che le compongono; pur obbedendo al dichiarato obiettivo di documentare principalmente la storia locale, non si esitò a introdurre elementi del tutto estranei (come la piccola raccolta egizia ed egittizzante) o di provenienza geografica incoerente, quasi a voler “completare” una esposizione altrimenti sentita carente.*

*Non sfugge a questa cornice di lettura la piccola raccolta di gemme incise del Museo Provinciale di Torcello, per la quale finalmente si indaga con competenza e passione, districandosi tra le lacunose e contraddittorie notizie di inventario, origine, datazione, tecnica e contenuto iconografico.*

*Ignorata nel catalogo a stampa “Il Museo di Torcello: bronzi, ceramiche, marmi di età antica” del 1993 (che illustra l'avvenuto riallestimento della Sezione Archeologica) – e Sabina Toso ce ne fornisce più oltre i generali motivi e ce ne richiama alla consapevolezza – la collezione glittica di Torcello si prende la sua rivincita guadagnandosi una pubblicazione completamente dedicata e con questa rivelandoci nuove informazioni e quesiti aperti e “mostrandoci” un universo di immagini affascinanti.*

*Non possiamo omettere di ringraziare la Regione del Veneto per aver voluto coinvolgere il Museo Provinciale di Torcello nelle attività del progetto SHARED CULTURE e così realizzato lo studio e la catalogazione delle nostre gemme; e la dottoressa Sabina Toso per la sua competenza e passione nell'averci “restituito” quello che le gemme raccontano.*

*Nostro impegno come Provincia di Venezia e Direzione del Museo è ora quello di completare l'opera di valorizzazione della collezione glittica torcellana facendo sì che possa essere fruita, compresa ed apprezzata al meglio dai nostri visitatori.*

*noviteljev zbirke. Kajti, glede na to, da so to bile zasebne zbirke, niso zbiratelji posvečali posebne pozornosti dokumentiranju kontekstov, v katerih so bili predmeti odkriti ali kupljeni, ali pa so jih interpretirali v skladu s svojo vizijo in dojemanjem lokalne zgodovine.*

*Ta raznolikost “smernic”, ki so prispevale k ustanovitvi zbirke, se odraža tudi v raznolikosti – tipološki in kronološki – predmetov, ki jo sestavljajo. Čeprav je bil prvotni cilj dokumentiranje krajevne zgodovine, so v zbirke vključili tudi povsem tuje predmete (kot malo egipčansko zbirko) ali predmete, ki so se od ostalih razlikovali zaradi različnega geografskega izvora, kot da bi želeli zbirko nekako “dopolniti”, ker so čutili, da ni bila popolna.*

*V tej luči lahko odkrivamo tudi majhno zbirko graviranih gem iz pokrajinskega muzeja na Torcellu, ki jo strokovnjaki končno z navdušenjem ustrezno preučujejo, in si utirajo pot med nepopolnimi in nasprotujočimi podatki, ki izhajajo iz inventarjev, kot tudi glede njihovega izvora, datacije, stilne kategorizacije in ikonografske vsebine.*

*V katalogu “Il Museo di Torcello: bronzi, ceramiche, marmi di età antica”, ki so ga natisnili leta 1993 (in ki opisuje preureditev arheološkega oddelka) gliptoteka iz Torcella ni prisotna – Sabina Toso pa nam v glavnih obrisih posreduje razloge te pomanjkljivosti in nas ozavešča glede pomena zbirke. Zbirka je naposled prišla na svoj račun, saj so ji v celoti posvetili delo, ki razkriva nove informacije in posreduje še nerešena vprašanja ter nam “prikazuje” popolnoma nov svet čudovitih podob.*

*Pri tem se moramo zahvaliti deželi Veneto, ki je pokrajinskemu muzeju iz Torcella dala možnost, da sodeluje pri izvajanju aktivnosti v sklopu projekta SHARED CULTURE in tako prispevala k izvedbi študije in katalogizacije naših gem, kot tudi dr. Sabini Tosi, ki nam je s svojim znanjem in navdušenjem “vrnila” bogastvo, o katerem pričajo geme.*

*Pokrajina Benetke in vodstvo muzeja pa se zavezuje, da bosta prispevala k vrednotenju gliptoteke na Torcellu tako, da jo bodo obiskovalci lahko odkrili, spoznali in cenili v vsej svoji lepoti.*

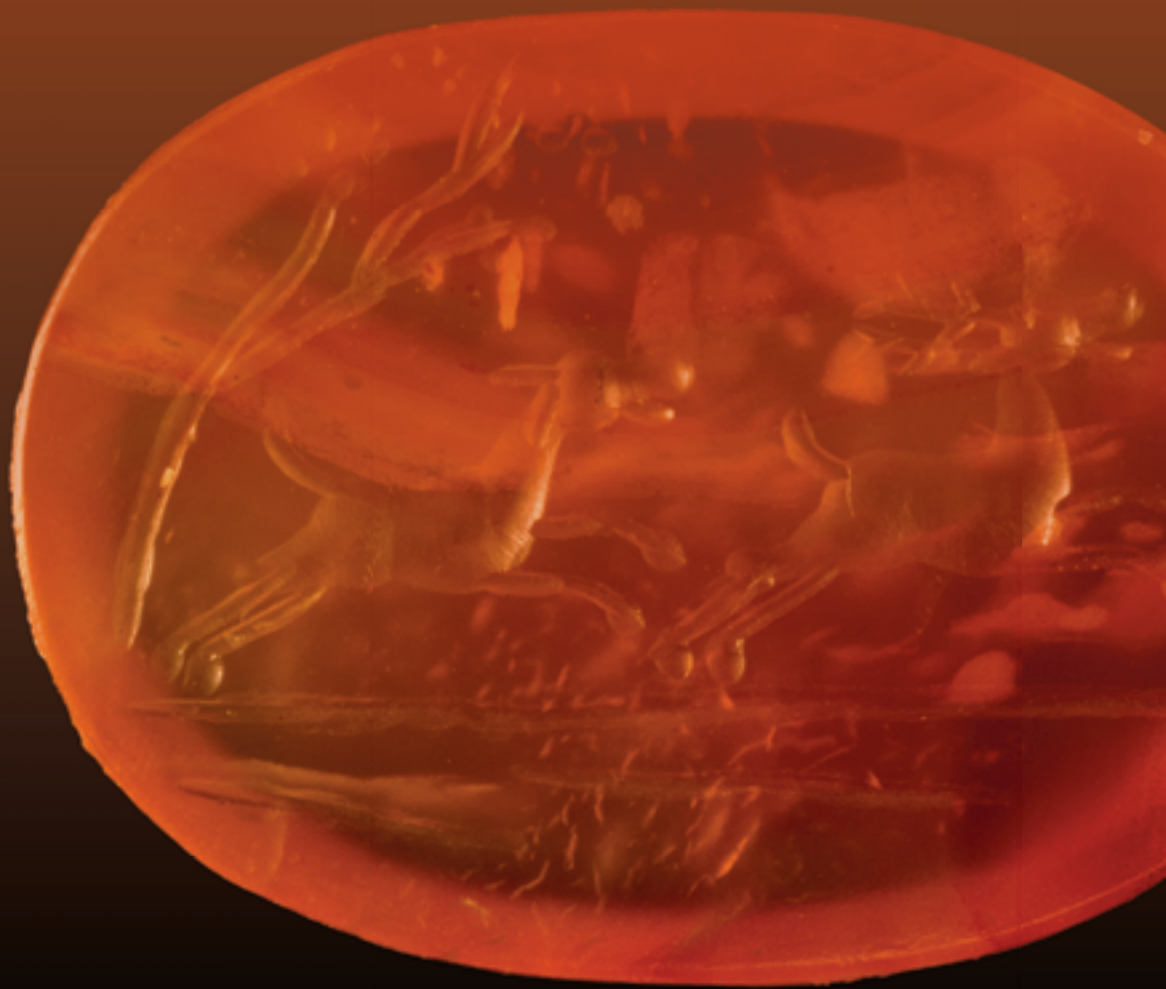


# Indice/Kazalo

Parte Prima La storia della Glittica . . . . .	9	La collezione glittica . . . . .	44
Prvi De Zgodovina gliptike . . . . .	9	Gliptoteka . . . . .	44
LA GLITTICA ANTICA:		Tabella dei cataloghi . . . . .	49
FRAMMENTI DI UNA LUNGA STORIA . . . . .	10	Razpredelnica katalogov . . . . .	51
ANTIČNA GLIPTIKA:		Parte Terza La collezione Glittica . . . . .	53
FRAGMENTI DOLGE ZGODOVINE . . . . .	10	Tretji Del Gliptoteka . . . . .	53
Le valenze delle gemme:		LA COLLEZIONE GLITTICA . . . . .	54
strumentale, ornamentale e magica . . . . .	12	GLIPTOTEKA . . . . .	54
Pomen gem: praktični, okrasni in magični . . . . .	12	GEMME ANTICHE . . . . .	58
L'importanza dei materiali . . . . .	15	ANTIČNE GEME . . . . .	58
Pomen materialov . . . . .	15	Divinità . . . . .	59
La tecnica . . . . .	17	Božanstva . . . . .	59
Tehnika . . . . .	17	Mercurio . . . . .	60
Il livello artistico . . . . .	19	Merkur . . . . .	60
Umetniška vrednost . . . . .	19	Minerva . . . . .	62
Un capitolo speciale della storia:		Minerva . . . . .	62
excursus sulla glittica di età romana . . . . .	21	Marte . . . . .	63
Posebno poglavje zgodovine: kratak pregled gliptike		Mars . . . . .	63
v rimskem obdobju . . . . .	21	Saturno . . . . .	65
LA NUOVA VITA DELLE GEMME ANTICHE:		Saturn . . . . .	65
DAL RIUSO AL COLLEZIONISMO . . . . .	24	Fortuna . . . . .	66
NOVO ŽIVLJENJE ANTIČNIH GEM:		Fortuna . . . . .	66
OD PONOVRNE UPORABE DO ZBIRATELJSTVA . . . . .	24	Erote . . . . .	68
Il Medioevo e il riuso glittico . . . . .	25	Eros . . . . .	68
Srednji vek in ponovna uporaba gem . . . . .	25	Personaggio dionisiaco . . . . .	71
Un cambio d'approccio:		Dionizičen človek . . . . .	71
il collezionismo e la "rinascita" del XV secolo . . . . .	27	Figura davanti ad un albero: una Musa? Talia? . . . . .	73
Nov pristop: zbirateljstvo in "preporod" 15. stoletja . . . . .	27	Figura pred drevesom: ali je to muza? Talia? . . . . .	73
LA NUOVA PRODUZIONE:		Temi guerrieri . . . . .	75
CARATTERISTICHE E PROBLEMATICHE . . . . .	30	Vojni motivi . . . . .	75
NOVO USTVARJANJE: ZNAČILNOSTI IN TEŽAVE . . . . .	30	Guerriero inginocchiato . . . . .	75
Parte Seconda Il Museo provinciale di Torcello		Klečeč vojak . . . . .	75
la Collezione Glittica . . . . .	35	Guerriero stante . . . . .	78
Drugi Del Pokrajinski muzej na torcellu:		Stoječ vojak . . . . .	78
Gliptoteka . . . . .	35	Panoplia . . . . .	79
LA LACUNOSA STORIA		Hoplitska panoplja . . . . .	79
DI UNA COLLEZIONE GLITTICA . . . . .	36	Il mondo bucolico . . . . .	81
NEPOPOLNA ZGODOVINA GLIPTIČNE ZBIRKE . . . . .	36	Bukolični svet . . . . .	81
Come nasce e si sviluppa il Museo di Torcello . . . . .	37	Scena di offerta . . . . .	81
Kako je nastal in se razvijal muzej v Torcellu . . . . .	37	Daritveni prizor . . . . .	81
I cataloghi e gli inventari . . . . .	40	Scena di sacrificio . . . . .	83
Katalogi in inventariji . . . . .	40	Prizor žrtvovanja . . . . .	83

Animali .....	86	Testa di Atena Minerva .....	113
Živali .....	86	Glava Atene Minerve .....	113
Scena di caccia .....	86	Testa di Baccante .....	113
Lovski prizor .....	86	Glava Bakhantke .....	113
Capricorno .....	88	Busto di Elena .....	114
Kozorog .....	88	Doprnsni portret Elene .....	114
Capride in corsa .....	90	Busto di filosofo .....	115
Tekajoča koza .....	90	Doprnsni portret filozofa .....	115
Leone e scorpione .....	92	Testa barbata con tenia .....	116
Lev in škorpijon .....	92	Moška glava z brado in s tenijo .....	116
Gambero .....	93	Busti di guerrieri .....	117
Rak .....	93	Doprnsni portreti vojščakov .....	117
Cavallo .....	95	Teste con copricapo .....	119
Konj .....	95	Glave s pokrivalom .....	119
L'immagine della città .....	97	Teste con corona d'alloro .....	122
Podoba mesta .....	97	Doprnsni portreti z lovorjevim vencem .....	122
Oggetti .....	99	Teste con tenie .....	125
Predmeti .....	99	Glave s tenijami .....	125
Anfora .....	99	Testa maschile imberbe .....	128
Amfora .....	99	Moška glava brez brade .....	128
Lira .....	100	Testa barbata con corona radiata .....	128
Lira .....	100	Bradata glava z žarkasto krono .....	128
Filosofo seduto .....	101	Busto di togato .....	129
Sedeči filozof .....	101	Doprnsni portret moškega s togo .....	129
Uomo con bastone .....	102	Testa in cristallo di rocca .....	130
Moški s palico .....	102	Moška glava iz kamene strele .....	130
Dama traiana .....	103	Teste femminili .....	131
Dama iz trajanskega obdobja .....	103	Ženske glave .....	131
Personaggio non identificabile .....	104	Testa di vecchio .....	136
Neznana figura .....	104	Portret starca .....	136
GEMME POST - ANTICHE .....	106	Ritratti "moderni" .....	136
POSTANTIČNE GEME .....	106	"Moderni" portreti .....	136
Figure intere .....	108	Gemma islamica .....	138
Celopostavni portreti .....	108	Islamska gema .....	138
Figura femminile in lunga veste .....	108	Monogramma .....	140
Ženska z dolgo haljo .....	108	Monogram .....	140
Arciere gradiente .....	109	Le schede delle gemme .....	141
Strelec, ki hodi .....	109	Opisni listi gem .....	141
Personaggio in atto di libare .....	110	Bibliografia .....	155
Človek, ki nazdravi .....	110	Bibliografija .....	155
Teste .....	112		
Glave .....	112		
Teste di divinità e personaggi mitologici .....	112		
Glave božanstev in mitoloških bitij .....	112		
Testa di Apollo .....	112		
Glava Apolona .....	112		

*Parte Prima*  
La storia della Glittica



*Prvi Del*  
Zgodovina gliptike

La glittica antica:  
frammenti di una lunga storia

---

Antična gliptika: fragmenti  
dolge zgodovine

La glittica, ovvero l'arte di incidere le pietre dure<sup>1</sup>, è una classe di materiale con uno statuto speciale e una storia millenaria, che affonda le sue radici nel mondo orientale del V-IV millennio a.C.<sup>2</sup> e seguendo un filo ininterrotto arriva fino ai giorni nostri.

È chiaro che in un percorso così lungo e tortuoso le svolte, le metamorfosi, i cambiamenti sono infiniti<sup>3</sup>, ma è anche vero che alcune costanti si sono mantenute inalterate nel tempo e nello spazio. Innanzitutto bisogna considerare le caratteristiche intrinseche al materiale: si tratta, quasi sempre, di oggetti di piccole dimensioni<sup>4</sup>, quindi facilmente trasportabili, preziosi e lussuosi, strettamente legati alla persona, che si mantengono lungamente in uso<sup>5</sup>.

Queste caratteristiche hanno fatto sì che intagli e cammei venissero tendenzialmente più conservati che distrutti, anche perché la materia prima, cioè la pietra dura, preziosa o semi-preziosa, non può essere fusa, come i metalli, né ridotta in calce, come i marmi<sup>6</sup>.

Queste considerazioni spiegano perché circa l'80% delle gemme conosciute appartiene da lun-

Gliptika, umetnost vrezovanja majhnih ornamentov v drage kamne<sup>1</sup>, se ponaša s posebno vrsto materialov in tisočletno zgodovino, ki ima svoje korenine v vzhodnih deželah iz V-IV. tisočletja pr. nš. št.<sup>2</sup> in ki sega vse do današnjih dni. Povsem razumljivo je, da so se v tako dolgem in zapletenem obdobju zvrstile neskončne<sup>3</sup> spremembe, preobrazbe in metamorfoze, a kljub temu so nekatere konstante v času in prostoru ostale nespremenjene.

Pri tem je treba predvsem upoštevati temeljne lastnosti gliptično obdelanih kamnov: to so v glavnem drobni<sup>4</sup>, dragoceni in luksuzni predmeti, ki se zlahka prevažajo, tesno so povezani s človekom in se lahko uporabljajo dolgo časa<sup>5</sup>.

Te značilnosti so prispevale k ohranitvi intalij in kamej. K temu pa je pripomogla tudi sama narava uporabljenih materialov, saj so geme izdelovali iz dragih in poldragih kamnov, ki jih ni bilo mogoče topiti, kot so to počeli s kovinami, niti jih zdrobiti, kot so marmor<sup>6</sup>.

Ob upoštevanju teh vidikov lahko razumemo, zakaj približno 80% vseh poznanih gem že dol-

1 Il termine "glittica" deriva dal termine greco *glyphein*, che significa "incidere, scolpire" ed indica, come si è detto, l'arte di incidere sulla pietra dura, ma per estensione rimanda anche alla disciplina che studia la classe delle gemme incise.

2 Stampi in argilla e pietra, rinvenuti in Turchia, Iran, Iraq e soprattutto in Siria e utilizzati su pane, tessuti, cuoio o ceramica, risalgono addirittura al VII millennio a.C., mentre le prime attestazioni dell'uso di sigilli per scopi amministrativi sono inquadrabili nel V millennio: si veda Collon 1994, pp. 810-811, che traccia un quadro della glittica mesopotamica, con bibliografia precedente.

3 Per un'articolazione dell'arte delle gemme antiche in senso cronologico e territoriale si rimanda a due eccellenti lavori di sintesi: Zazoff 1983 e Zwierlein-Diehl 2007. Ancora imprescindibile risulta poi la prima, fondamentale opera dedicata alle gemme in età moderna, il celeberrimo *Die antiken Gemmen* di A. Furtwängler (1900).

4 Non mancano le eccezioni: si pensi ai grandi cammei di stato, che raggiungono addirittura i 30 cm con il Gran Cammeo di Francia, o a oggetti straordinari, come la Tazza Farnese, lavorata a cammeo, il cui diametro sfiora i 20 cm, e che è stata ricavata da un'unica sardonice. Si tratta chiaramente però di casi fuori dalla norma.

5 Come sottolinea Sena Chiesa 2005, p. 501, «sempre più si evidenzia il lungo utilizzo dei lavori glittici (anche per più generazioni) ed il loro frequente riuso per lo più in gioielli molto più recenti».

6 Per questa peculiarità della glittica si rimanda a Settis 1986, p. 478.

1 Izraz "gliptika" izvira iz grške besede *glyphein*, ki pomeni "vrezati, klesati" in označuje umetnost vrezovanja ornamentov v poldrage kamne, kot tudi vedo, ki preučuje game z vrezano ali reliefno podobo.

2 Kamnite in glinaste modele, ki so jih odkrili v Turčiji, Iranu, Iraku, predvsem pa v Siriji, in ki so jih uporabljali za kruh, blago, usnje ali keramiko, segajo celo v VII. tisočletje pr. Kr. Prva pričevanja o uporabi pečatov v upravne namene pa segajo v V. tisočletje: glej Collon 1994, str. 810-811, ki na kratko predstavi mezopotamsko gliptiko in navaja bibliografijo.

3 Podrobnejši podatki umetnosti vrezovanja gem glede kronoloških in teritorialnih aspektov so na voljo v dveh odličnih delih s tega področja: Zazoff 1983 in Zwierlein-Diehl 2007. Še vedno ostaja eno temeljnih del prvo in hkrati glavno besedilo o sodobnih gemah *Die antiken Gemmen* A. Furtwänglerja (1900).

4 Seveda obstajajo tudi izjeme: pomislite samo na velike državne kameje, ki lahko dosežejo celo 30 cm kot recimo Velika francoska kameja, ali pa na čudovite predmete kot je skodelica Farnese, obdelana v kamejo s premerom skoraj 20 cm in so jo izdelali iz enega samega sardoniksa. Vendar gre vsekakor za izredne predmete.

5 Kot poudarja Sena Chiesa 2005, str. 501, "je opaziti vedno daljšo rabo gliptičnih izdelkov (tudi preko več generacij) in njihovo pogosto predelavo, večinoma v sodobnejši nakit".

6 Več o tej posebnosti gliptike v Settis 1986, str. 478.

go tempo a collezioni, ciò che implica chiaramente una scarsità di informazioni relative alla provenienza e al contesto<sup>1</sup>.

L'altro 20% proviene dagli scavi archeologici (le cosiddette gemme *from dated finds*), su cui si è appuntata l'attenzione degli studiosi soprattutto a partire dagli anni '70 del Novecento<sup>2</sup>.

Le gemme si trovano soprattutto nelle tombe, dove erano spesso deposte come offerta per il defunto<sup>3</sup>, ma anche in altri contesti, come quelli termali, dove il calore allargava i castoni e ammorbidiva i collanti, facendo finire le pietre perdute negli scarichi<sup>4</sup>. Spesso, però, i rinvenimenti sono sporadici, e non offrono perciò alcuna informazione supplementare.

Quindi, ancora una volta, permangono notevoli difficoltà di datazione, anche perché è chiaramente attestato il lungo utilizzo dei lavori glittici (anche per più generazioni) ed il loro frequente riuso in gioielli anche molto più recenti<sup>5</sup>; spesso i contesti forniscono solamente un termine cronologico *ante quem*<sup>6</sup>.

### **Le valenze delle gemme: strumentale, ornamentale e magica**

Bisogna sottolineare prima di tutto ciò che rende "speciale" questa classe di materiale, e cioè l'intreccio di molteplici valenze che caratterizzano le gemme: la componente pratica, strumentale; il valore estetico e decorativo; i poteri magici e apotropai. Tutti questi elementi si intrecciano

go časa pripada raznim zbirkam, zaradi česar so podatki, ki jih imamo na voljo, glede njihovega izvora in konteksta, tako skromni<sup>1</sup>.

Preostalih 20% gem, na katere so strokovnjaki osredotočili svojo pozornost predvsem od sedemdesetih let 20. stoletja dalje, pa izvira iz arheoloških izkopavanj (takozvane gemme *from dated finds*)<sup>2</sup>.

Geme najdemo zlasti v grobovih kot pridanke<sup>3</sup>, ki spremljajo pokojnika v zagrobno življenje, ampak tudi v drugih krajih, kot na primer na območjih, kjer so se nahajale terme. Okvir, v katerem je bila vdělana gema, se je zaradi toplote razširil, lepilna sredstva so se omehčala in kamni so padli v odtoke<sup>4</sup>. Tovrstne najdbe so vsekakor zelo redke in nam ne prinašajo dodatnih spoznanj.

Torej, ponovno, ti elementi ne nudijo zadostne opore za datacijo, tudi zato ker obstajajo pričevanja nesporno govorijo o tem, da so gemme uporabljali dolgo časa (tudi več generacij) in da so jih ponovno uporabljali za izdelavo nakita tudi v poznejših obdobjih<sup>5</sup>. Zatorej konteksti najdb največkrat predstavljajo le termin *ante quem*<sup>6</sup>.

### **Pomen gem: praktični, okrasni in magični**

Najprej je treba poudariti tiste vidike, ki gemam dajejo poseben" pomen, in sicer številne med sabo prepletajoče se značilnosti: njihov praktičen, uporaben namen; njihova estetska in dekorativna vloga; njihov čaroben, apotropaičen značaj. Vsi ti elementi se med sabo prepletajo in izli-

1 Il dato è ricavato da Sena Chiesa 2009, p. 19.

2 In questo senso, un'opera pionieristica è il catalogo delle gemme di Aquileia (Sena Chiesa 1966).

3 È suggestiva l'immagine evocata da Properzio, che descrive l'ombra dell'amata Cinzia da poco sepolta: *eosdem habuit secum quibus est elata capillos, / eosdem oculos: lateri vestis adusta fuit, / et solitum digito beryllum adederat ignis* (IV, 7) (Aveva i capelli acconciati nella stessa foggia del funerale, / gli stessi occhi, la veste arsa sul fianco, / e il consueto berillo corrosivo dal fuoco: traduzione di L. Canali). Da notare che le pietre rinvenute in sepoltura spesso risultano bruciate.

4 Sui contesti archeologici di rinvenimento delle gemme, si veda da ultimo Guiraud 2008. Sugli effetti dell'acqua e del calore sugli anelli, si possono citare alcuni versi di Ovidio, in cui il poeta, immaginando di essersi trasformato nell'anello dell'amata, si dichiara pronto a sfidare tutti i pericoli, pur di fare il bagno con la sua donna: *Me gere, cum calidis perfundes imbribus artus, / damnaque sub gemmam perfer euntis aquae* (Amores, II, 15, 23-24) (Tienimi, quando bagnerai le membra in calde linfe, / e sopporta il danno dell'acqua che scorre sotto / la gemma: traduzione di L. Canali).

5 Cfr. Sena Chiesa 2005, p. 501.

6 Sulla possibilità di datare una gemma sulla base dei dati stratigrafici, si veda Gasparri 1981, p. 62.

1 Podatek je povzet po Sena Chiesa 2009, str. 19.

2 V tem smislu e pravo pionirsko delo katalog oglejskih gem (Sena Chiesa 1966).

3 Mikavna je podoba, ki nam jo pred oči prikljče Propercij, ki opisuje senco ravno pokopane ljubljene Cinzie: *eosdem habuit secum quibus est elata capillos, / eosdem oculos: lateri vestis adusta fuit, / et solitum digito beryllum adederat ignis* (IV, 7) (Lase je imela spletene kot je bila navada za pogrebe, / prav take oči, oblačilo je bilo ob strani osmojeno, / in od ognja načeti beril: op. p.: prevod iz italijanščine, po L. Canali). Naj pripomnimo, da so v grobovih odkriti kamni pogosto zažgani.

4 O arheoloških vsebinah na temo odkrivanja gem več v Guiraud 2008. V povezavi z vplivom vode in toplote na prstane lahko navedemo neka Ovidovih verzov, kjer si pesnik predstavlja, da se e spremenil v prstan svoje ljube in pravi, da se je pripravljen soočiti z vsemi nevarnostmi, da bi se le lahko kopal s svojo izbranko: *Me gere, cum calidis perfundes imbribus artus, / damnaque sub gemmam perfer euntis aquae* (Amores, II, 15, 23-24) (Nōsi me, kadar telo si s toplim dežjem boš škropila, / kaj pa potem, če bo kdaj kaplja pod kamen zašla: prevod M. Marincič).

5 Glej Sena Chiesa 2005, p. 501.

6 O možnostih za časovno umestitev gem na podlagi stratigafskih podatkov glej Gasparri 1981, str. 62.

inestricabilmente in ogni singolo pezzo, conferendogli un significato che va ben oltre la qualità artistica e il valore economico<sup>1</sup>.

Se sono gli oggetti stessi e i ritrovamenti archeologici a testimoniare le valenze messe in luce, non bisogna dimenticare l'apporto fondamentale delle fonti letterarie, che contribuiscono a ricostruire un panorama ricco e variato. Le fonti a cui si può attingere sono di vario tipo: si va dai lapidari che trattano delle pietre e delle loro proprietà (per cui v. *infra*), ai testi giuridici, che attestano i risvolti legali delle pietre e degli anelli sigillari (si pensi soltanto al *Digesto*), agli infiniti spunti offerti da poeti, tragediografi e storici, che ci illuminano su come venivano usate le gemme, sugli eccessi degli uomini e delle donne che per le gemme impazzivano, e su oggetti troppo preziosi per essere giunti fino a noi.

- gli intagli hanno in primo luogo una fondamentale funzione pratica, quella di sigillo: nascono infatti dall'esigenza di segnare fisicamente un oggetto per renderlo riconoscibile.

In questo senso è necessario dividere gli intagli dai cammei, una distinzione che è funzionale, ancor prima che tecnica:

**intagli:** negli intagli, solitamente di piccole dimensioni, l'immagine è scavata, in modo da trovarsi a un livello più basso rispetto alla superficie dell'oggetto, e incisa al negativo, cioè in modo speculare, per permettere una corretta lettura nell'impronta, che veniva effettuata su materiali malleabili, come argilla o cera.

Si tratta forse dell'unico caso, nel mondo antico, in cui l'immagine può essere riprodotta all'infinito, e addirittura "viaggiare" indipendentemente dal suo supporto (basti pensare ai sigilli applicati alle lettere): anche questa peculiarità rende speciale la glittica.

Si possono poi citare alcuni significativi esempi di sopravvivenza dell'immagine a prescindere dalla pietra che l'ha prodotta. È il caso delle cretule, cioè l'impronta sigillare lasciata dalle gemme sull'argilla.

Nel mondo classico, i ritrovamenti di archivi, con relative impronte sigillari, conservate acci-

vajo in vsako posamezno gemo, tako da njihov pomen presega umetniško vrednost kakovostno izdelanega predmeta in tudi njihovo ekonomsko vrednost<sup>1</sup>.

Če upoštevamo dejstvo, da sami predmeti in arheološke najdbe potrjujejo oz. natančneje opredeljujejo navedene značilnosti, pri tem ne smemo pozabiti na pomembno vlogo literarnih virov, saj prispevajo k ustvarjanju raznolikega in bogatega konteksta, v katerega se lahko arheološke najdbe umestijo. Podatke lahko črpamo iz najrazličnejših virov: in sicer lapidarijev, ki nudijo pomembne informacije o kamnih in njihovih značilnostih (glej *infra*), pravnih besedil, ki pričajo o vlogi gem in gem vdelenih v prstane kot pečatniki (pomislite samo na *Digesto*), neskončnega števila prispevkov pesnikov, tragediografov in zgodovinarjev, ki pripovedujejo o tem, v kakšen namen so nekoč uporabljali gеме, kakšne norosti so moški in ženske počeli, da bi jih pridobili, in tudi o tako dragocenih predmetih, da se niso mogli ohraniti do danes.

- Intalje imajo predvsem praktičen pomen, saj so jih uporabljali kot pečate: v ta namen so jih začeli uporabljati zaradi potrebe po identifikaciji oz. označevanju predmetov, da bi tako bil prepoznavni.

Zato je nujno, da najprej ločimo intalje od kamnej, ki se razlikujejo predvsem zaradi svoje funkcije, ne pa tehnike izdelave:

**Intalje:** gеме so drobni umetniški predmeti z graviranim motivom. Upodobitev je izdelana v negativu tj. vrezanem reliefu. Motiv je vtisnjen oz. ugreznjen tako, da ne izstopa iz osnovne ravnine, kot zrcalna slika, kar omogoča pravilno predstavljanje motiva, ki so ga vrezali v mehkejšem materialu, kot so glina ali vosek.

To je verjetno edini primer v vsem antičnem svetu, ko se okrasni motivi lahko reproducirajo v neskončnost, in celo "potujejo", ne glede na katero podlago so jih odtisnili (naj pomislimo le na žige-pečatnike na pismih): to je ena izmed posebnosti, ki označuje gliptiko.

Lahko tudi navedemo nekaj pomembnih primerov motivov, ki so se ohranili ne glede na podlago, v katero so bili vrezani. To so odtisi peča-

1 Si rimanda alle osservazioni di Guiraud 1996, pp. 9-17.

1 Več o tem v Guiraud 1995, str. 9-17.

dentalmente, quasi sempre a seguito di incendi, si concentrano in epoche abbastanza recenti: si possono ricordare i casi di Delo e Seleucia<sup>1</sup>. Ma si può ricordare anche che impronte di gemme si riconoscono in alcuni casi sulla ceramica fine da mensa di età romana, forse per dare un tocco di raffinatezza al vasellame<sup>2</sup>.

**Cammei:** i cammei, che spesso sono caratterizzati da dimensioni maggiori rispetto a quelle degli intagli, hanno sempre e soltanto un carattere ornamentale o celebrativo. Essi sono lavorati a rilievo, sempre al positivo, generalmente in pietre a più strati, di cui vengono sfruttati i valori cromatici. Inoltre la tecnica del cammeo è decisamente più recente rispetto a quella dell'intaglio: anche se le sue origini rimangono ancora abbastanza oscure, si può forse attribuire l'invenzione del cammeo al mondo alessandrino non prima del III secolo a.C.<sup>3</sup>

- fondamentale è poi il valore ornamentale espresso dalle gemme: le pietre, incise o lisce, risultano esteticamente godibili, e sono quindi sfruttate per creare gioielli, e quindi abbellire la persona, ma anche per decorare oggetti di tutti i generi, dal vasellame agli strumenti musicali, dai candelabri ai finimenti dei cavalli, e perfino le pareti dei palazzi.

- un ultimo valore contribuisce a esaltare l'importanza delle gemme: le qualità magiche e taumaturgiche insite nella pietre stesse, che sono fondamentali in tutto il mondo antico, e che in molti casi possono essere esaltate dal soggetto prescelto per la decorazione.

I poteri e le qualità magiche, medicinali e terapeutiche delle pietre sono messe in evidenza in diversi "Lapidari"<sup>4</sup>. Il primo testo giunto fino a noi è il *Peri Lithon* (che potrebbe essere tradotto "Intorno alle pietre") di Teofrasto, allievo del filosofo Aristotele, databile all'incirca al 315 a.C., che classifica i minerali scientificamente, in base alle loro caratteristiche fisiche.

tov oziroma gem v glinene skupke imenovane *cretulae*. V klasičnem svetu so se arhivi z odtisnjenimi pečati ohranili povsem slučajno, skoraj vedno zaradi izbruha požarov. Tovrstne najdbe segajo v obdobje, ki ni tako oddaljeno: pri tem lahko navedemo primera o otoku Delu in mestu Seleucia<sup>1</sup>. Lahko pa tudi omenimo odtise gem na keramičnem namiznem posodju iz rimske dobe, s katerimi so verjetno posodam<sup>2</sup> želeli dati prefinjnen in eleganten videz.

**Kameje:** kameje, ki so pogostoma večje od intalij, imajo izljučno okrasno ali svečano vlogo. Upodobitev na kamejah izstopa iz osnovne ravnine, to pomeni da je v pozitivu, navadno v večslojnih kamnih, da se izkoristijo njihove kromatične lastnosti oz. barvno odražanje. Poleg tega pa tehnika izdelave kamej ni tako stara kot tehnika vrezanega reliefa intalij. Čeprav je izvor kamej še ovit v skrivnost, lahko po vsej verjetnosti izdelavo kamej datiramo v aleksandrinski čas, vsekakor ne pred 3. stol. pr. nš. št.<sup>3</sup>

- Izredno pomembna je okrasna vloga gem: brušeni ali zglajeni kamni so estetsko dovršeni okras, ki se uporablja pri izdelavi nakita, zatorej za okrasitev telesa, kot tudi raznovrstnih predmetov, posodja, glasbenih inštrumentov, svečnikov, okrasnih elementov pri konjih in celo sten v palačah.

- še ena značilnost prispeva k vrednotenju pomena gem: magične in zdravilne lastnosti kamnov, ki so bile temeljnega pomena v vsem antičnem svetu. V številnih primerih so to čarovno moč še dodatno povečali z motivom, ki so ga izbrali za dekoracijo kamna.

Podatke o magičnih, zdravilnih in terapevtskih lastnostih kamnov lahko odkrijemo v različnih lapidarijih<sup>4</sup>. Prvo delo, ki se je ohranilo do današnjega časa, nosi naslov *Peri Lithon* (naslov bi lahko prevedli O kamnih").

1 Per questo particolare aspetto della ricerca si rimanda ad *Archives et Sceaux du monde hellénistiques* 1996.

2 Si veda Tassinari 2013, p. 150, con i più recenti rimandi bibliografici.

3 Questa è l'ipotesi formulata da Giuliano 1989, cfr. anche Devoto, Molayem 1990, p. 184.

4 Per una rassegna delle fonti che parlano delle pietre dall'antichità fino al 1609, si veda Devoto, Molayem 1990, pp. 13-19.

1 Več o tem vidiku raziskovanja v *Archives et Sceaux du monde hellénistiques* 1996.

2 Glej Tassinari 2013, str. 150, z najnovejšimi bibliografskimi navedbami.

3 To domnevo je izrazil Giuliano 1989, glej še Devoto, Molayem 1990, str. 184.

4 Seznam virov o kamnih od antike do leta 1609 v Devoto, Molayem 1990, str. 13-19.



Ma l'opera forse più importante dell'antichità classica è il XXXVII libro della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio (I secolo d.C.), che recupera fonti, spesso orientali, fornendo notizie di tutti i generi in relazione alle pietre<sup>1</sup>. L'autore latino, pur dissociandosi spesso dai "Magi bugiardi", elenca una svariata serie di esempi sugli infiniti poteri attribuiti alle gemme: l'agata era utile in caso di punture di ragni e scorpioni, allontanava le tempeste e le trombe marine e inoltre rendeva invincibili gli atleti (139-142); l'ametista teneva lontana l'ubriachezza (e spesso questa pietra reca incisa l'immagine di Methe, che dell'ebbrezza è la dea), ma anche i malefici, la grandine e le cavallette (121-124); la malachite era raccomandata per la protezione dei bambini e per la sua innata proprietà di difesa contro i pericoli (114, 36).

Un caso a parte è costituito dalle gemme magiche o gnostiche, prodotte a partire dal I secolo a.C., ma che raggiungono la loro massima diffusione tra II e III secolo d.C., per poi esaurirsi nel corso del V secolo. Queste pietre, spesso lavorate su entrambi i lati e incise al positivo, per essere lette direttamente sull'originale, erano decorate con raffigurazioni di divinità del pantheon egizio e orientale e con soggetti di tradizione greco-romana, a cui veniva aggiunta un'iscrizione di carattere magico, a volte redatta in ebraico. I materiali impiegati, come ematite, diaspro, eliotropio, sono scelti proprio in virtù del loro riconosciuto valore magico e curativo. Queste gemme avevano il compito esclusivo di proteggere il loro proprietario dalla malasorte, dalle malattie, dalle catastrofi naturali o dalla vendetta dei nemici<sup>2</sup>.

### **L'importanza dei materiali**

Un altro elemento da sottolineare è lo stretto legame con il supporto, e cioè la dipendenza della glittica dal materiale, legame che va stabilito su più piani:

- 
- 1 Come fa notare G. Sfameni Gasparro in Mastrocinque 2003, p. 23 «Le sposizione pliniana sarà attenta a sottolineare l'uso profilattico e curativo delle gemme, in rapporto a colore, forma e altre caratteristiche peculiari di ciascun tipo, e in pari tempo la connessione fra gemme e credenze astrologiche, che risulta pertanto un'altra specifica connotazione del quadro» (cfr. *passim* sulle caratteristiche delle varie gemme).
  - 2 Sulle cosiddette gemme gnostiche, ampiamente diffuse in tutto il territorio dell'impero, si veda da ultimo Mastrocinque 2003 e 2007, con ampia bibliografia precedente.

Napisał ga je Teofrast, učenec filozofa Aristotela, okoli leta 315 pr. Kr. Avtor je minerale znanstveno razdelil v razrede glede na njihove fizične značilnosti.

Najpomembnejše delo iz klasičnega obdobja pa je 34. knjiga enciklopedije naravoslovja *Naturalis Historia*, ki jo je napisal Plinij Starejši (1. stol. po Kr.). Pisatelj, ki podatke pogosto črpa iz vzhodnega sveta, navaja raznorazne informacije o kamnih<sup>1</sup>. Čeprav se pri svojem delu večkrat odcepi od "lažnih čarovnikov", našteje vrsto primerov o neskončnih lastnostih, ki se lahko pripišejo gemam: jantar je bil koristen proti pikom paljkov in škorpionov, odganjal je nevihte in zračne vrtince nad morjem. Poleg tega je prispeval k zmagoslavju atletov (139/142); ametist je odganjal pijanost (v ta kamen so pogostoma gravirali upodobitve Methe, boginje vinjenosti), uroke, točo in koblice (121-124); malahit so priporočali za zaščito otrok, saj jih je s svojo naravno močjo obvaroval pred vsemi nevarnostmi, (114,36).

Poseben primer so magične gеме, ki so jih ustvarjali od 1. stol. pr. Kr. dalje in ki so doživele svoj razcvet med 2. in 3. stol. po Kr., zatem pa so počasile tonile v pozabo med 5. stoletjem. Kamni so imeli okrasne motive izdelane v pozitivu na obeh straneh. Ornamenti so upodabljali božanstva iz egipčanskega in vzhodnega panteona ter motive iz rimske in grške tradicije. Okrasnim motivom so dodali še magični napis, ki je bil včasih v hebrejščini. Kamne, kot so na primer hematit, jaspis in heliotrop, so izbirali na podlagi njihove priznane magične in zdravilne moči, kajti gеме so imele prav to nalogo, da svojega gospodarja ščitijo pred nesrečami, boleznimi, naravnimi katastrofami ali maščevanjem sovražnikov<sup>2</sup>.

### **Pomen materialov**

Pri tem je treba še poudariti tesno povezavo gliptike z materiali oz. surovinami. Ta povezanost je vidna na različnih ravneh :

- 
- 1 Kot navaja G. Sfameni Gasparro v Mastrocinque 2003, str. 23 "Plinijevska razlaga bo izpostavila profilaktično in zdravilno rabo gem glede na barvo, obliko in druge značilnosti posameznega tipa in istočasno povezavo med gemami in astrološkimi verovanji, ki imajo zato v celotnem okviru posebno mesto" (glej na več mestih o značilnostih posameznih gem).
  - 2 O t.i. gnostičnih gemah, ki so bile zelo razširjene po celotnem imperiju glej še Mastrocinque 2003 in 2007, z obširno predhodno bibliografijo.

- un fattore imprescindibile è costituito dalle possibilità di approvvigionamento di materie prime grezze<sup>1</sup>. In questo senso la lunga storia della glittica è legata anche alla storia dei mercati e dei commerci.

Ancora una volta è Plinio ad informarci che le gemme migliori erano considerate quelle provenienti dall'Oriente e in particolar modo dall'India: non è un caso che lo sviluppo della glittica in età ellenistica sia stato favorito dalle conquiste orientali di Alessandro Magno, che facilitarono gli scambi commerciali e l'approvvigionamento di materiali preziosi. Anche in età augustea il traffico verso i mercati dell'Est conobbe un notevole incremento, anche grazie alla pace e alla stabilità politica instauratesi nel Mediterraneo: e ancora una volta si può pensare che lo straordinario sviluppo dell'arte di incidere le pietre sia dipeso, almeno in parte, dalla disponibilità della materia prima<sup>2</sup>.

- un altro elemento fondamentale è costituito dalle caratteristiche tecniche dei minerali: le pietre dovevano offrire una superficie "lavorabile" con gli strumenti a disposizione degli artigiani (si può ricordare che il diamante non è mai stato lavorato nell'antichità proprio per la sua eccessiva durezza), ma soprattutto dovevano essere adatte a riprodurre in maniera precisa l'immagine rappresentata sulla loro superficie. Questo dato tecnico spiega il successo di alcune pietre<sup>3</sup>, come la corniola, una varietà di calcedonio semi-traslucido, considerata da Plinio l'unica gemma a cui non rimane attaccata la cera, ed è quindi ottima come sigillo (*nat.*, XXXVII, 88). Ancora l'erudito latino ricorda i diaspri, pietre opache di vari colori, che venivano chiamate "*sphragidas*", che significa appunto "sigilli" perchè *optime signent*, cioè sono quelle che sigillano meglio (*nat.*, XXXVII, 117).
- come si ricordava più sopra, infine, le pietre potevano essere scelte anche in base alle loro innumerevoli caratteristiche magico-taumaturgiche, perchè servivano anche da amuleto.

Si è parlato fino ad ora di pietre e di gemme, ma c'è un altro materiale che riveste una grandissima

- Eden od temeljnih elementov je prav gotovo možnost pridobivanja surovin<sup>1</sup>. V tem smislu je dolga zgodovina gliptike tesno povezana z zgodovino trgovine in trgovanja.

Tudi tokrat nam Plinij razkrije, da so najbolj kakovostne geme bile tiste, ki so prigajale iz Daljnega Vzhoda, še posebej iz Indije. Ni naključje, da so razvoj gliptike v helenističnem času pospešili osvajalni pohodi Aleksandra Velikega, saj so olajšali trgovsko izmenjavo in nabavo dragocenih surovin. Tudi v avgustovskem času so vzhodni trgi doživeli znaten vzpon, tudi zaradi miru in politične stabilnosti, ki sta vladala v Sredozemlju. Potemtakem lahko tudi v tem primeru sklepamo, da je enkraten razcvet umetnosti vrezovanja kamnov pogojevala, vsaj deloma, razpoložljivost surovin<sup>2</sup>.

- Drugi temeljni element so predstavljale tehnične značilnosti mineralov: površina kamnov je morala biti taka, da je bila primerna za obdelavo" z orodjem, ki so ga takrat imeli na voljo obrtniki (pri tem naj opozorimo, da diamanta niso nikoli uporabljali v antiki prav zaradi njegove trdote), predvsem pa je morala ustrezati izraznim zahtevam upodobljenega okrasnega motiva. Zaradi navedene tehnične značilnosti so nekateri kamni<sup>3</sup> doživeli velik razmah, kot na primer karneola, različica polprosojnega kalcedona, za katero je Plinij smatral, da je edina vrsta okrasnega kamna, na katerem ni ostal prilepljen vosek, in je bila zato primeren za izdelavo pečatnikov (*nat.*, XXXVII, 88). Latinski učenjak omenja tudi jaspise, neprozorne kamne različnih barv, ki so jih imenovali "*sphragidas*", kar pomeni prav "pečati", kajti *optime signent* - najbolj so bili primerni za pečatenje (*nat.*, XXXVII, 117).
- Kot smo že omenili prej, so kamne izbrali tudi na podlagi njihovih številnih magičnih in zdravilnih značilnosti, saj so jih uporabljali tudi kot amulete.

Poleg kamnov in gem ima zlasti v okviru rimske gliptike pomembno vlogo še ena surovina: steklo. Steklene mase, serijska izdelava okrasnih

---

1 Su questo problema si rimanda a Devoto, Molayem 1990, pp. 183-184.

2 Su questo argomento si rimanda a Cima 1994, pp. 800-801.

3 Per una spiegazione su basi scientifiche moderne delle qualità tecniche necessarie ai sigilli, si veda Devoto, Molayem 1990, p. 184.

---

1 Več o tej problematiki v Devoto, Molayem 1990, str. 183-184.

2 O tem več v Cima 1994, str. 800-801.

3 Za moderno znanstveno razlago o zahtevanih tehničnih kvalitetah za pečate glej Devoto, Molayem 1990, str. 184.

importanza, soprattutto nell'ambito della glittica romana: il vetro.

Le paste vitree, una produzione seriale (alcuni parlano addirittura di industrializzazione), ottenuta per mezzo di matrici tratte (non direttamente) da intagli e cammei<sup>1</sup>, possono essere considerate le gemme dei poveri: *vitreae gemmae e vulgi anulis*, chiosa Plinio il Vecchio (*nat.*, XXXV, 48).

Esse venivano realizzate con una miscela riscaldata di polvere di vetro con un fondente (soda o natron) e ossidi metallici come coloranti; la miscela era poi colata nelle matrici, quasi sempre in terracotta, da cui ricavavano serie di immagini, sia intagli, sia cammei. Con questo tipo di materiale si imitavano (a volte anche in maniera fraudolenta) pietre reali, come la corniola, l'ametista o il nicolo, oppure si creavano associazioni cromatiche inesistenti in natura (come verde blu e bianco)<sup>2</sup>.

Con il vetro si ricreavano anche preziosissimi oggetti imitanti il cammeo: su un fondo, quasi sempre di colore blu scuro, veniva applicato un secondo strato in vetro bianco opaco, su cui veniva intagliata la decorazione. Un esempio celeberrimo di questa tecnica del vetro a cammeo è il vaso Portland, ottenuto mediante un complesso procedimento di colatura e soffiatura<sup>3</sup>.

### La tecnica

Un altro elemento fondamentale è quello legato agli aspetti tecnici dell'arte della glittica, ben indagati da G. Devoto<sup>4</sup>, che ha sottolineato inoltre come i processi produttivi e gli stessi strumenti impiegati dagli *scalptores*, dagli incisori, siano rimasti immutati per secoli, almeno fino all'Ottocento. Questa inalterabilità delle tecniche implica di conseguenza la difficoltà di datazione, che complica i tentativi di seriazione cronologica della produzione glittica.

Rimangono valide, in proposito, le osservazioni di Carlo Gasparri: «È noto infatti come il perma-

predmetov (nekateri govorijo celo o industrializaciji) z uporabo matric, ki so jih (posredno)<sup>1</sup> povzeli iz intaljev in kamej, lahko smatramo kot geme navadnih ljudi: *vitreae gemmae in vulgi anulis*, pravi Plinij Starejši (*nat.* XXXV, 48).

Izdelovali so jih iz segrete mešanice stekla v prahu in topila (soda ali natron) ter kovinskih oksidov za barvila. Zmes so zatem izili v matrice, ki so bile po navadi iz pečene gline, in tako pridobili vrsto okrasnih motivov bodisi za intalje kot kameje. S to maso so posnemali (včasih tudi neuspešno) prave kamne, kot so na primer karneol ali ametist, ali tudi ustvarjali pisane izdelke z barvnimi odtenki, ki jih v naravi ni bilo (kot zeleno-modre ali bele barve)<sup>2</sup>. S steklom so izdelovali tudi izjemno dragocene predmete, s katerimi so posnemali kameje. Na podlago, ki je bila največkrat temno modre barve, so nanесли sloj belega neprosojnega stekla, v katerega so vrezali okrasni motiv. Slovit primer izdelka ustvarjenega z to umetniško tehniko je vaza Portland, ki je sad zahtevnega dela vlijanja in pihanja stekla<sup>3</sup>.

### Tehnika

Drugi pomemben element je povezan s tehničnimi aspekti gliptike, katere je temeljito preučil G. Devoto<sup>4</sup>, ki v svojem delu izpostavi dejstvo, da so postopki izdelave gem in orodje, ki so ga uporabljali obrtniki in graverji, skozi stoletja ostali skoraj nespremenjeni, vsekakor vsaj do 9. stoletja. Posledica uporabe iste tehnike v različnih zgodovinskih obdobjih dokaj otežkoča datacijo gliptično obdelanih kamnov in ovira njihovo kronološko razvrstitev.

Ob upoštevanju teh dejstev so aktualne pripombe Carla Gasparrija: «Znano je, da so tehnični

1 A questo proposito, Tassinari 2008, p. 253 (la studiosa usa qui la terminologia "gemma vitrea" per distinguere i prodotti antichi da quelli eseguiti tra XVIII e XIX secolo d.C., definiti "paste vitree". Per semplicità qui verrà usato solamente il termine "pasta vitrea", specificandone all'occorrenza la cronologia).

2 Sulle paste vitree si veda Toso in Pettenò 2009, p. 26, con ampia bibliografia precedente.

3 Il vaso di età augustea è conservato al British Museum di Londra: cfr. da ultimo Zwierlein-Diehl 2007, pp. 170-174, con ampia bibliografia precedente.

4 Devoto, Molayem 1990, p.192-196; cfr. anche Devoto 2003.

1 O tem Tassinari 2008, str. 253 (avtorica uporablja termin "steklena gema", da starinske izdelke loči od tistih izdelanih med 18. in 19. stoletjem n. št., označene kot "steklene mase". Za poenostavitev bomo tu uporabljali le izraz "steklena masa", po potrebi pa bomo označili čas nastanka).

2 O steklenih masah več v Toso v Pettenò 2009, str. 26, z obsežno predhodno bibliografijo.

3 Vaza iz časa Avgusta, ki jo hranijo v londonskem British Museum: glej še Zwierlein-Diehl 2007, str. 170-174, z obsežno predhodno literaturo.

4 Devoto, Molayem 1990, str.192-196; glej še Devoto 2003.

nere pressoché immutabile dei processi tecnici, la non alterabilità dei materiali, la compiuta adesione, da parte degli incisori moderni, ai contenuti e alle cadenze formali della glittica antica rendono in molti casi assai arduo, e spesso irrimediabilmente controverso, il giudizio su molti esemplari pervenutici; così come, d'altro canto, di fronte ad esemplari antichi la critica oscilla tra partizioni cronologiche spesso assai ristrette e meccaniche da un lato, dall'altro tra classificazioni generiche e troppo latamente comprensive»<sup>1</sup>.

Alcune informazioni di carattere tecnico sono fornite anche dalle fonti letterarie, ed in particolare dal solito XXXVII libro della *Naturalis Historia* (200): Plinio, in un passo dedicato a come distinguere le pietre vere dalle false, ricorda che «alcune non possono essere incise dal ferro, altre non possono esserlo se non da un ferro smussato (*ferrum retusum*), e tutte però lo sono dal diamante. Ma ciò che facilita molto la loro incisione è il calore prodotto dai trapani» (traduzione di G. Rosati). Anche le fonti iconografiche offrono un piccolo contributo: in uno scarabeo etrusco proveniente da Cortona è raffigurato un incisore al lavoro: la gemma è fissata al banchetto su cui l'artigiano si piega, nell'atto di incidere con una punta lunga e sottile, azionata da un trapano ad arco. E proprio questo strumento è rappresentato sulla stele funeraria dell'incisore Doros, di II secolo d.C., ritrovata in Lidia e oggi dispersa<sup>2</sup>.

Le fasi di lavorazione del manufatto glittico sono state ricostruite con grande precisione da Guido Devoto<sup>3</sup>, che distingue le fasi preparatorie della scheggiatura, del taglio, della sbazzatura e molatura<sup>4</sup>, mirate ad apprestare la pietra, dal vero e proprio lavoro

postopki obdelave kamnov ostali skoraj nespremenjeni, kot tudi materiali. Poleg tega pa so poznejši obrtniki popolnoma prevzeli tako okrasne motive kot estetske lastnosti značilne za antično gliptiko, kar zelo otežkoča interpretacijo ohranjenih predmetov, zaradi česar so mnenja pogostoma nesoglasna in nasprotujoča. Prav tako pa je interpretacija antičnih najdb s strani strokovnjakov po eni strani omejena na zelo ozko časovno obdobje, po drugi pa so klasifikacije zelo splošne in preobširne.»<sup>1</sup>

Nekatere informacije tehničnega značaja izhajajo tudi iz literarnih virov, predvsem iz že omenjene 37. knjige enciklopedije *Naturalis Historia* (200): Plinij, v odlomku, v katerem razkriva, kako se lahko pravi kamni ločijo od ponaredkov, opozarja na dejstvo, da “se pri graviranju nekaterih kamnov lahko uporablja železno orodje, pri drugih pa izključno kovinski instrumenti z zaobljeno konico (*ferrum retusum*), za vse pa je primeren diamant. Vsekakor pa delo zelo olajša toplota, ki jo med brušenjem proizvajajo vrtalniki” (prevedel G. Rosati). Tudi ikonografski viri nudijo nekaj skromnih informacij: na etruščanskem skarabeju iz Cortone je upodobljen obrtnik oz. graver na delu: kamen je pritrjen na mizici, nad katero je upognjen obrtnik. V roki drži dolgo in tanko vrtalno palico s konico, ki jo vrti s pomočjo loka. Prav to orodje je naslikano na nagrobnem kamnu graverja Dorosa iz 2. stoletja po nš. št., ki so ga odkrili v Lidiji in ki je danes izgubljena<sup>2</sup>.

Posamezne faze obdelovanja gem je zelo natančno opisal Guido Devoto<sup>3</sup>, ki loči posamezne pripravljalne faze dela, kot so praskanje, rezanje, izdelava grobe oblike in brušenje<sup>4</sup>, s katerimi obrtnik kamen pripravi za nadaljnjo obdelavo, od faze gravi-

1 Gasparri 1994, p. 23.

2 Su queste sporadiche fonti iconografiche si veda da ultimo Zwierlein-Diehl 2007, pp. 317-318, 500-501, con bibliografia precedente.

3 Devoto 2003, pp. 348-379. A p. 348 sono elencate le diverse fasi di lavorazione: «a) *scheggiatura* (frantumazione); b) *taglio* (segatura); c) *sbazzatura* (“sfaccettatura”); d) *molatura* (smussamento ed arrotondamento); e) *perforazione* (facoltativa); f) *intaglio* (a mano libera, con fresa, a trapano, “misto”); g) *polimento* (finissaggio lucido interno e/o esterno). I punti a-d rappresentano le fasi preparatorie che precedevano l'incisione vera e propria dei diversi manufatti glittici, mentre i punti f-g riguardano la realizzazione e la finitura artistica del singolo oggetto».

4 Alla fine delle fasi preparatorie veniva effettuata l'eventuale perforazione, operazione ad alto rischio, eseguita frequentemente su cilindri e scarabei, per permettere l'inserimento di perni o catene per la sospensione.

1 Gasparri 1994, str. 23.

2 O teh redkih ikonografskih virih še v Zwierlein-Diehl 2007, str. 317-318, 500-501, s predhodno bibliografijo.

3 Devoto 2003, str. 348-379.

Na str. 348 je seznam posameznih faz postopka obdelave: «a) *drobljenje* (razbijanje); b) *rezanje* (žaganje); c) *surova obdelava* («fasetiranje»); d) *brušenje* (obljenje in zaokroževanje); e) luknjanje (po potrebi); f) *vrezovanje* (ročno, z rezkalom, s svedrom, “mešano»); g) *poliranje* (bleščeča dodelava - notranje in/ali zunanje).

Točke od a) do d) so pripravljalne faze, ki jim sledi gravura posameznih gliptičnih ročnih izdelkov, točki f) in g) pa spadata v izdelavo in umetniško dodelavo posameznega predmeta”.

4 Po pripravljalnih fazah se je po potrebi izvajalo luknjanje. To je bil rizičen postopek, ki se je pogosto izvajal na valjih in skarabejih, da so se lahko vstavili zatiči ali verige za obešanje.

di incisione, consistente in due sequenze principali, l'intaglio e il polimento.

Le operazioni di intaglio si articolavano in diversi momenti:

- abbozzo preliminare o schizzo: graffito a mano libera o eseguito col trapano, fissava uno schema a grandi linee;
- intaglio a mano libera, con schegge o microbulini litici oppure taglioli metallici appuntiti ed affilati o con sottilissime punte stondate (il *ferrum retusum* di Plinio); a trapano o con tecnica 'mista'. In moltissimi casi, l'intaglio era inciso di getto completamente a trapano: questo avviene costantemente nelle gemme romane di età imperiale, di uso corrente e iconograficamente ripetitive;
- ripensamenti, che implicano correzioni dell'abbozzo o dell'intaglio;
- facoltativa era la lucidatura selettiva interna, che poteva essere eseguita a mano libera, a trapano o con tecnica "mista": l'incisore decideva se effettuare una lucidatura a specchio di alcune superfici o dettagli interni particolari, probabilmente per creare effetti di chiaroscuro. Quando i dettagli erano di dimensioni ridotte, veniva usato il trapano, dotato di punte sottilissime e paste abrasivo-lucidanti;
- facoltative erano anche le incisioni supplementari, eseguite a mano libera, a trapano o con tecnica "mista". Questa operazione è frequente soprattutto in gemme di qualità elevata.

Infine, veniva effettuato il polimento, che consisteva in un finissaggio lucido interno e/o esterno, eseguito a mano, anche se non si può escludere l'impiego di piccole mole e frese per velocizzare l'operazione. La lucidatura totale, che comprende sia le superfici incise, sia quelle di contorno è frequentemente riscontrabile negli intagli romani di età imperiale e in quasi tutti i cammei romani.

### **Il livello artistico**

Il livello artistico in alcuni casi eccezionale raggiunto dalle gemme incise è sottolineato da almeno due elementi: il fenomeno delle firme e quello delle dattiloteche, cioè delle raccolte di gemme incise e cammei.

- le opere firmate, presenti già tra V e IV secolo a.C., si concentrano tra III e I secolo a.C., con un particolare addensamento nell'ultimo secolo dell'età repubblicana: si tratta di un dato ancor più significativo se inquadrato nel panorama es-

ranza, ki je predvidevala dva pomemba postopka, t.j. vrezovanje in poliranje.

Graviranje je potekalo v dveh različnih fazah, ki sta predvidevali:

- predhodno izdelavo osnutka oz. skice okrasnega vzorca, ročno vrezovanje ali graviranje z vrtalnikom na ročni pogon, s čimer je obrtnik izdelal glavne obrise okrasnega motiva;
  - ročno vrezovanje okrasnega motiva s kamnitimi mikrovbadali ali nabrušenimi ostrimi kovinskimi ročnimi rezalniki ali rezalniki z zaobljeno konico (Plinijev *ferrum retusum*) ali z vrtalnikom ali "mešano tehniko". V mnogih primerih so motive vrezali neposredno s svedrom, predvsem pri izdelavi rimskih gem v cesarski dobi, ko so se ikonografske značilnosti ponavljale;
  - premisleki glede motiva, ki so zahtevali spremembo skice ali vrezanega motiva;
  - selektivno poliranje ni bilo obvezno. Lahko se je izvajalo ročno, z vrtalnikom ali "mešano" tehniko. Obrtnik se je sam odločil za postopek zrcalnega poliranja nekaterih delov površine ali sestavnih detajlov okrasnega motiva, najverjetneje za doseganje učinka senčenja. V primeru drobnih detajlov so uporabljali vrtalnik z zelo tanko konico in abrazivne-polirne mase.
  - Prav tako ni bilo obvezno vrezovanje dodatnih motivov - izvedeno ali ročno ali z vrtalnikom ali z "mešano" tehniko - ki je prišlo v poštev predvsem pri zelo dragocenih gemah.
- Ob koncu so obrtniki s finim brušenjem popolnoma izgladili notranjo in/ali zunanjo stran gemme, ali ročno ali z majhnimi brusmi in vrtalniki, da bi pospešili postopek. Loščenje tako zgornje obdelane površine kot tudi stranskega roba gemme je pogosto značilno za rimske intalje iz cesarskega obdobja in skoraj vse rimske kameje.

### **Umetniška vrednost**

Vsaj dva elementa prispevata k izredni umetniški vrednosti gem: podpis umetnika na izdelkih in daktiloteke oz. zbirke intalij in kamej.

- Umetniške izdelke s podpisom umetnika, ki jih je ustvaril, lahko najdemo že v 5. in 4. stol. pr. nš. št., poseben razmah doživijo v obdobju med 3. in 1. stoletjem pr. nš. št., višek pa v zadnjem stoletju republikanske dobe. Ta vidik je še posebej pomemben, če upoštevamo dejstvo, da so imena rimskih umetnikov pretežno anonimna.

senzialmente anonimo dell'arte romana. Le gemme tramandano i nomi di quasi una trentina di artisti e si tratta in grandissima maggioranza di nomi greci (solo 5 sono i nomi che tradiscono un'origine romana, peraltro trascritti con grafia greca: *Aulos*, *Gnaios*, *Roufus*, *Satorneinos*, *Felix*)<sup>1</sup>. Ma forse ancor più interessante è il fatto che nomi di incisori siano ricordati dalle fonti letterarie: in questo caso, si può risalire ancora più indietro nel tempo, almeno fino al VI secolo a.C., quando si collocano Mnesarco, padre di Pitagora, e Teodoro, autore del celebre sigillo di Policrate, tiranno di Samo, ricordati da Erodoto, nelle sue *Storie* (III, 41). Celebre è anche il nome di Pirgotete, ricordato da Plinio come l'unico artista autorizzato a riprodurre su pietre e sigilli l'immagine di Alessandro Magno. Ricordato sia dalle fonti letterarie sia da opere firmate è invece il nome di Dioscuride, l'incisore venuto dall'Oriente e strettamente legato alla figura di Ottaviano Augusto, di cui incise il ritratto usato dal *princeps* come sigillo.

• le dattiloteche<sup>2</sup>, cioè le raccolte di oggetti glittici, cominciano a formarsi almeno in età ellenistica: nelle corti fastose dei sovrani orientali la raccolta di preziosissime gemme era, a giudicare dalle numerose testimonianze delle fonti letterarie, un *hobby* molto praticato. Celebri erano quelle di Seleuco XII di Siria e di Mitridate VI di Ponto, ma anche nell'Egitto tolemaico non dovevano mancare manufatti di grandissimo pregio, anche in considerazione del fatto che Alessandria era uno dei centri più rinomati della produzione glittica<sup>3</sup>. A Roma il fenomeno comincia a diffondersi già nella prima metà del I secolo a.C.: secondo il solito Plinio (*nat.*, XXXVII, 11, 5), la prima dattiloteca, di carattere privato, fu quella di Scauro, figliastro di Silla (che fu pretore nel 56 a.C.). Sarà invece Pompeo a inaugurare una lunga se-

Gemme nam posredujejo približno trideset imen umetnikov, ki so pretežno grška (samo 5 imen je rimskega izvora, čepar so napisane v grščini, Gnaios, Roufus, Satorneinos, Felix)<sup>1</sup>.

Morda pa je še bolj zanimivo dejstvo, da so ime-na teh obrtnikov prisotna v literarnih virih. V tem primeru sežejo v še starejše obdobje, vsaj v 6. stol. pr. nš. št. , in sicer v čas, ko so živeli Mnesarchos, Pitagorov oče, in Teodor, avtor znamenitega pečata, ki ga je nosil Polikrat, tiran z otoka Samosa, ki jih Herodot omenja v svojih zgodovinskih zgodbah (*Herodotove zgodbe*, III, 41). Prav tako znano je tudi ime umetnika Pirgoteta, ki ga omenja Plinij, saj je edini smel upodobiti Aleksandra Velikega na kamnih in pečatih.

Ime Dioscoridesa pa izhaja bodisi iz literarnih virov kot iz njegovih podpisanih del. Umetnik iz Daljnega Vzhoda je bil tesno povezan z Oktavianom Avgustom, saj je cesarjev portret vrezal v gemo, ki jo je ta uporabljal kot pečat.

• Daktiloteke<sup>2</sup> oz. zbirke gem, so začele nastajati vsaj v helenistični dobi: na razkošnih orientalskih dvorih je bilo zbiranje dragocenih gem zelo razširjen konjiček , kot o tem pričajo številni literarni viri. Znanе so bile zbirke Selevka XII. iz Sirije in Miltiada VI. iz Ponta, Tudi v Egiptu v času Ptolomejske dinastije so prav gotovo obstajali dragoceni umetniški izdelki, saj je bila Aleksandrija eno najbolj poznanih centrov gliptične umetnosti<sup>3</sup>.

V Rimu se gliptika pojavi že v prvi polovici 1. stol. pr. nš.št. Iz podatkov, ki jih navaja Plinij (*nat.* XXXVII, 11, 5), izhaja, da je bila prva zasebna zbirka gem last Scaura, Sulejevega pastorka (pretor l.56 pr.nš.št.). Prvi, ki je gemе uporabil v votivne namene, je bil Pompej, ki je vso Mitridatovo zbirko daroval v templju na Kapitolu.

1 Per gli elenchi di firme, si veda Giuliano 1989, p. 18 (elenco di incisori di età classica) e p. 31 (elenco di incisori attivi tra la fine dell'ellenismo e l'età romana). Le gemme firmate hanno da sempre attirato l'attenzione degli studiosi: si pensi al Furtwängler (1900, III, pp. 353-358), a M.L. Vollenweider (1966, *passim*), a P. Zazoff (1983, pp. 285-290). Ma già nel Settecento il fenomeno aveva attirato l'attenzione degli appassionati di glittica: si veda il lungo elenco di nomi di antichi incisori (o presunti tali), riportato in Tondo, Vanni 1990, pp. 23-26.

2 Il termine dattiloteca deriva dal greco *daktylos*, cioè dito, e rimanda alle collezioni di anelli e poi, per estensione, di gemme e di oggetti glittici in senso lato.

3 Su Alessandria come sede di officine glittiche in età ellenistica e romana si veda Tassinari 2008, pp. 263-266, con bibliografia precedente.

1 Za sezname podpisov glej Giuliano 1989, str. 18 (seznam graverjev iz antike) in str. 31 (seznam graverjev, ki so delovali od konca helenizma do rimske dobe). Znanstveniki so se od nekdanj zanimali za podpisane gemme: tako npr. Furtwängler (1900, III, str. 353-358), M.L. Vollenweider (1966, na več mestih), P. Zazoff (1983, str. 285-290). Vendar je to pritegnilo pozornost ljubiteljev gliptike že v 18. stoletju: glej dolg seznam imen antičnih graverjev (ali za katere se predvideva, da so to bili), ki se navaja v Tondo, Vanni 1990, str. 23-26.

2 Izraz daktiloteka izhaja iz grške besede *daktylos*, ki pomeni prst in se nanaša na zbirke prstanov, ki so se potem razširile še na gemme in gliptične izdelke na sploh.

3 O Aleksandriji kot sedežu gliptičnih delavnic v času helenizma lahko preberete v Tassinari 2008, str. 263-266, s predhodno literaturo.

rie di straordinarie offerte votive, dedicando la collezione di Mitridate in Campidoglio. Cesare, grande appassionato di gemme secondo Svetonio, consacra addirittura sei raccolte, forse provenienti dall'Egitto, nel tempio di Venere Genitrice. Ancora Augusto e i suoi familiari offriranno agli dei simili preziosi omaggi<sup>1</sup>.

Ma le gemme non venivano solamente offerte in dono agli dei e messe a disposizione del pubblico: cammei e intagli erano prodotti per gli usi della corte imperiale e continuamente tesaurizzati, senza essere mai dispersi, tanto da seguire il "tragitto" del potere da Roma a Costantinopoli, da una capitale all'altra. Da qui, come si vedrà meglio in seguito, riprenderanno di nuovo il viaggio verso Occidente, verso una nuova vita, ma rimanendo ancora e sempre simboli di potere, di ricchezza e di lusso.

L'elevatissima qualità artistica raggiunta va infatti messa in relazione all'altissimo livello della committenza, quasi sempre costituita dalla ristretta cerchia delle classi dominanti, che vanno dai sovrani ellenistici, alla *nobilitas* repubblicana, ai *principes* e ai personaggi della corte imperiale. In questo senso i prodotti della glittica possono essere considerati come simboli non solo di ricchezza, ma anche e soprattutto di potere e prestigio.

### **Un capitolo speciale della storia: excursus sulla glittica di età romana**

La glittica assume un'importanza del tutto particolare a Roma, dove diviene una componente essenziale dell'arte e della cultura dell'urbe, da cui si irradia in tutta l'area del suo vastissimo impero. Bisogna inoltre ricordare che le gemme di età romana, comprese tra il I secolo a.C. e il IV d.C., «rappresentano la grandissima maggioranza delle opere glittiche del mondo antico»<sup>2</sup>.

È proprio la glittica romana che riassume ed esalta tutte le caratteristiche di quest'arte, che in ridottissime dimensioni contiene gli elementi capaci di rendere importante e di pregio un og-

Po pričevanjih Svetonija, je Cezar, ki je bil velik ljubitelj gem, Venerinemu templju posvetil celo šest gliptotek, ki so baje prihajale iz Egipta. Zatem so tudi Avgust in člani njegove družine bogovom posvetili podobna dragocena votivna darila<sup>1</sup>.

Geme niso darovali samo bogovom in niti niso bile namenjene samo javnosti: kameje in intalje so izdelovali tudi za potrebe cesarskega dvora. Njihovo število je neprestano naraščalo, a se kljub temu na poti od Rima do Kostantinopola, glavnih mest rimskega in bizantinskega cesarstva, nikoli niso izgubile. Od tu bodo pozneje začele novo potovanje proti vzhodu, proti novemu življenju, še vedno kot pomembni simboli moči, bogastva, razkošja.

Izredna umetniška vrednost gem izhaja iz visokega družbenega položaja naročnikov, ki v glavnem izhajajo iz ozkih krogov vladajočih razredov, kot so helenistični monarhi in republikanski *plemiči*, bojevniki v rimskih legijah, t.i. *principes*, kot tudi razni pripadnik dvora. V tem smislu se gliptično obdelani kamni lahko pojmujejo ne le kot simbol bogastva, ampak tudi in predvsem kot moči in ugleda.

### **Posebno poglavje zgodovine: kratek pregled gliptike v rimskem obdobju**

Gliptika prevzame povsem posebno vlogo v Rimu, kjer postane pomemben del umetnosti in kulture mesta in od koder se njen pomen širi po obsežnem ozemlju celotnega cesarstva.

Pri tem je treba upoštevati dejstvo, da predstavljajo geme iz rimskega obdobja, ki so nastale med 1. in 4. stol. pr. nš. št., "veliko večino vseh gliptično obdelanih kamnov iz antičnega sveta".<sup>2</sup> Rimska gliptika združuje in najbolj izraža vse značilnosti te umetnosti, ki v drobnem predmetu strni vse tiste elemente, ki iz njega ustvarijo pomembno in prestižno umetnino: to so drago-

1 Per il fenomeno delle dattiloteche nella Roma di I secolo a.C. si rimanda a Toso 2007, pp. 4-5, con ampia bibliografia precedente. La fonte principale, per l'età romana, è ancora una volta la *Naturalis Historia* di Plinio (XXXVII, 5).

2 Così Giuliano 1989, p. 60.

1 O daktilotekah v Rimu v 1. st. p. n. št. glej Toso 2007, str. 4-5, z obsežno predhodno bibliografijo. Glavni vir za rimsko obdobje še naprej ostaja Plinijeva *Naturalis Historia* (XXXVII, 5).

2 Tako Giuliano 1989, str. 60.

getto: la preziosità della materia, il valore dell'artista e l'alto livello della committenza. Anche se è difficile stabilire il momento iniziale della glittica romana in senso stretto (è probabile che a Roma vi fossero officine attive fin dal III secolo a.C.)<sup>1</sup>, è certo che una svolta avviene nel corso del I secolo a.C. A voler ascoltare il solito Plinio il Vecchio, anzi, l'inizio dello sfrenato amore dei Romani per le gemme può essere datato con precisione nel 61 a.C., anno in cui il grande Pompeo celebra il suo triplice trionfo sui pirati, l'Asia e il Ponto): *Victoria... illa Pompei primum ad margaritas gemmasque mores inclinavit* (nat., XXXVII, 12: *Fu ... quella vittoria di Pompeo che introdusse la moda delle perle e delle pietre preziose*).

In realtà, il fenomeno è leggermente precedente e va messo in rapporto con l'*asiatica luxuria*, cioè lo sfrenato e rovinoso amore per il lusso che i moralisti romani deprecavano e imputavano alle campagne orientali iniziate nel II secolo a.C.

In quegli anni giungono nell'Urbe come bottino di guerra le straordinarie gemme dei favolosi tesori degli sconfitti monarchi orientali, ma non solo. Al seguito dei generali trionfatori<sup>2</sup>, che sempre più tendono a conformarsi ai lussuosi costumi dei vinti, arrivano a Roma anche gli incisori, gli artisti, che mettono la loro straordinaria abilità al servizio della nuova committenza, un po' rozza, forse, ma sicuramente ricca e potente.

Tra la metà del I secolo d.C. e la metà del III, la glittica conosce uno straordinario sviluppo, quantitativo, ma non certo qualitativo: da arte riservata a pochi, di livello elevatissimo, comincia a trasformarsi in un artigianato alla portata di molti. Si passa così da una committenza che decideva l'immagine con cui ornare il proprio sigillo a una clientela che sceglie il proprio anello, il proprio intaglio in un repertorio ristretto e banalizzato, eseguito con uno stile rapido e corsivo, in una sostanziale uniformità che concerne tutto l'immen-

teni materiali, pomen umetnika in visok družbeni položaj naročnika.

Tudi če težko določimo, kdaj se je rimska glittika, v ožjem pomenu besede, začela (možno je, da so prve obrtne delavnice v Rimu obstajale že od 3. stol. pr. nš. št. dalje)<sup>1</sup>, lahko zagotovo trdimo, da je do prelomnega trenutka prišlo v 1. stol. pr. nš. št. Če prislunemo Pliniju Starejšemu, se je velika strast Rimljanov za geme porodila že leta 61 pr. nš. št., ko je veliki Pompej slavil svojo trojno zmago nad pirati, Azijo in Pontom). *Victoria... illa Pompei primum ad margaritas gemmasque mores inclinavit* (nat. XXXVII, 12: *Tista Pompejeva zmaga ... je s sabo prinesla navdušenje za bisere in dragocene kamne*).

Pravzaprav pa je mogoče ta pojav vmestiti v nekoliko zgodnejše obdobje, in sicer v povezavi s fenomenom *asiatica luxuria*, katerega je označevala neobvladljiva in pogubna ljubezen do razkošja, ki so jo rimski moralisti obsojali in njen izvor pripisovali osvajalnim pohodom na Bližnjem vzhodu, ki so se začeli v 2. stol. pr. Kr.

V tistih letih so se v Rimu kot vojni plen pojavile edinstvene geme, ki so pripadale bogatim premaganim orientalskim despotom, a ne samo. Z zmagovitimi generali, ki so se vse bolj prepuščali razkošnim navadam premaganih<sup>2</sup>, so prišli v Rim tudi graverji, obrtniki oz. umetniki, ki so ustvarjali dragocene predmete za nove naročnike, morda nekoliko neotesane, a prav gotovo bogate in močne.

Od polovice 1. stol. po. nš. št. do polovice 3. stol. po. nš. št. doživi glittika izreden razcvet na kvantitativni, ne pa kvalitativni ravni. Iz elitne umetnosti, namenjene le malokaterim, se je začela spreminjati v obrt, ki je bila na dosegu številnih. Naročnike, ki so osebno izbirali motive ornamentov za svoje pečatne prstane, so zdaj zamenjale stranke, ki so prstane in okrasne motive zbirali iz omejenega in banalnega repertori-

1 Come fa notare G. Tassinari, non è facile fissare «un preciso termine cronologico per indicare “quando”, nell’ambito della glittica italica, inizia una produzione che si può definire più specificamente “romana”, nel senso di provenire da officine situate in città». La studiosa propende comunque per il III secolo a.C.: Tassinari 2008, p. 251; sulla complessità di questa fase iniziale, caratterizzata da un filone etruschizzante e da uno ellenizzante, vd. p. 252.

2 In ordine cronologico si possono citare Silla, Lucullo, Pompeo e Cesare, per arrivare infine ai due triumviri che per ultimi si sono disputati le sanguinose spoglie dell’impero, Ottaviano Augusto e Marco Antonio.

1 Kot navaja G. Tassinari, ni lahko določiti “točnega časovnega obdobja, da bi nakazali “kdaj”, v okviru italske glittike, lahko začnemo govoriti o proizvodnji, ki je ožje “rimska”, v smislu da prihaja iz delavnic, ki se nahajajo v mestih”. Avtorica se nagiba k 3. st. p. n. št.: Tassinari 2008, str. 251; več o zapletenosti te začetne faze, za katero sta značilni etruščanska in helenistična struja glej str. 252

2 V kronološkem zaporedju lahko navajamo Sulo, Lukula, Pompeja, in Cezarja, na koncu pa še dva triumvira, ki sta se kot zadnja potegovala za krvave ostanke imperija, Oktavijan Avgust in Mark Antonij.



so territorio dell'impero, per quanto riguarda l'iconografia, lo stile e i materiali<sup>1</sup>. Rimane soltanto la glittica aulica, cioè legata alla corte imperiale, a produrre pezzi di un certo livello<sup>2</sup>.

Intorno alla metà del III secolo d.C., con il mutare delle condizioni e con l'equilibrio sempre più precario dell'impero, cessa la produzione di massa di intagli per anello a basso costo, ma continuano ad essere lavorate pietre di prestigio, soprattutto cammei, riservate ad una clientela di rango elevato ed eseguite probabilmente in gran parte nelle officine palatine<sup>3</sup>.

E sarà questa glittica di corte a sopravvivere ancora in età tardoantica, quando la qualità della produzione cala drasticamente, pur mantenendo intatto il suo significato di simbolo del potere e di eccellenza artistica. Nel IV secolo<sup>4</sup>, infatti, gli incisori palatini recuperano stile ed iconografie del mondo classico, sentito come un modello insuperabile, ma anche considerato «veicolo per un messaggio di legittimazione imperiale delle nuove dinastie»<sup>5</sup>.

Finisce così, con questa produzione in “tono minore”, il lungo capitolo della glittica antica. Ma non certo la storia della glittica: essa compie un'ennesima giravolta, grazie alla quale le gemme antiche non muoiono, anzi trovano una nuova veste e una nuova vita; vengono conservate, tramandate, rilavorate, riusate.

Continuità nella discontinuità, ecco come si può descrivere il percorso di vecchie gemme in un'età nuova: il Medioevo.

ja. Obrtniki so izdelke ustvarjali v naglici, kar se tiče stila, materialov, oblikovnih ter vsebinskih sestavin, pa so ti elementi v glavnem bili izenačeni na obširnem območju celotnega cesarstva<sup>1</sup>. Samo še v sklopu avlične gliptike, ki je bila povezana s cesarskim dvorom, so nastajali izdelki, ki so še ohranili določeno umetniško vrednost<sup>2</sup>. Okoli polovice 3. stol. po nš. št. se je zaradi spremljenih razmer in čedalje bolj nestabilne situacije cesarstva, masovno in nizkocenovno proizvodnje gem za vdelavo v prstane prenehalo. Vseeno pa so obrtniki še naprej obdelovali drage kamne, zlasti kameje, namenjene strankam z visokim družbenim statusom, večinoma v sklopu dvorskih delavnic<sup>3</sup>.

Prav ta dvorna gliptika bo še naprej živela v poznem antičnem obdobju, ko se kakovost drastično poslabša, čeprav ohrani prvotni simbolni pomen moči in umetniške dovršenosti. V 4. stol.<sup>4</sup> namreč dvorni umetniki spet ustvarjajo v duhu klasičnega sveta, njegovega stila in ikonografije, saj ga doživljajo kot nenadomestljiv vzor, ampak tudi kot “sredstvo za posredovanje cesarske legitimnosti novih dinastij”<sup>5</sup>.

S kreativnim zatonom” se torej zaključijo dolgo poglavje antične gliptike, ne pa sama zgodovina gliptike, ki doživi nov preobrat, zahvaljujoč se kateremu antične gеме ne izumrejo, temveč zaživijo novo življenje v novi preobleki: shranijo se, posredujejo naprej, ponovno obdelajo in uporabijo.

Kontinuiteta v diskontinuiteti – tako lahko označimo življenje antičnih gem v novem zgodovinskem obdobju, to je v srednjem veku.

1 Questa cambiamento di produzione si riflette anche sul problema delle officine, non ancora risolto. Si rimanda per la questione a Tassinari 2008, in particolare p. 255: «da età tardo repubblicana a età neroniana/flavia si ipotizzano pochi centri glittici mentre...si sviluppano manifatture locali nel II-III sec. d.C., quando la diffusione della gemma da anello, con il connesso relativo scadimento di qualità, può aver consentito una produzione per un mercato limitato».

2 Per un rapido *excursus* sulla glittica di età imperiale si rimanda a Guiraud 1996, pp. 66-68.

3 Si veda Sena Chiesa 2005, p. 500, che mette in relazione questo sviluppo della glittica con le officine aquileiesi, che cessano quasi completamente la loro produzione in un tempo brevissimo, a partire dal secondo quarto del III secolo.

4 Rilevante è il ruolo della glittica in età costantiniana, nonostante il calo della produzione di nuove gemme incise: restano infatti in attività le officine di corte, dedite anche alla rilavorazione dei cammei antichi, mentre in ambito privato è da notare il riutilizzo di pietre intagliate: cfr. Sena Chiesa 2002, p. 4.

5 Si veda a questo proposito Sena Chiesa 2002, p. 2.

1 Ta sprememba v proizvodnji se odraža tudi na problemu delavnic, ki še ni rešen. Več o tem v Tassinari 2008, predvsem str. 255: “od obdobja pozne republike do časa Nerona/Flavijske dinastije se predvideva, da je bilo malo gliptskih centrov, v 2.-3. st. n. št pa so se razvijale lokalne manufakture. V tem času je razširitev gеме za prstan in s tem povezan padec kakovosti omogočilo proizvodnjo za omejen trg”.

2 Za hitri pregled gliptike v času imperije glej Guiraud 1996, str. 66-68.

3 Glej Sena Chiesa 2005, str. 500, ki povezuje ta razvoj gliptike z oglejskimi delavnicami, ki v kratkem času povsem prenehajo delovati neke v drugi četrtini 3. stoletja.

4 Gliptika igra pomembno vlogo za časa Konstantina, čeprav je izdelava novih graviranih gem upadla: delovale so le še dvorne delavnice, ki so tudi obnovljale starinske kameje, zasebno pa je opaziti ponovno rabo že graviranih kamnov: glej Sena Chiesa 2002, str. 4.

5 S tem v zvezi glej Sena Chiesa 2002, str. 2.

La nuova vita  
delle gemme antiche:  
Dal riuso al collezionismo

---

Novo življenje antičnih gem:  
Od ponovne uporabe do  
zbirateljstva

## **Il Medioevo e il riuso glittico**

In età medievale, quando le antichità vengono sistematicamente distrutte a prescindere dal loro valore, le gemme costituiscono un'eccezione: assume, infatti, sempre maggiore importanza un fenomeno nuovo, quello della rilavorazione e del riuso, che si consolida tra l'età di Costantino e quella di Carlo Magno, per arrivare fino al X secolo<sup>1</sup>.

I prodotti glittici, frutto di una sapienza artigianale ormai perduta, oggetti di *pretium* e probabilmente ancora investiti di una valenza "magica", vengono reimpiegati nei nuovi centri di potere, la chiesa e le nuove corti, in modo del tutto nuovo, conservando però il loro valore come simbolo di prestigio e potere<sup>2</sup>.

Com'è chiaro, trattandosi di un fenomeno di lungo periodo, i modi e le caratteristiche di questa pratica mutano con il mutare delle condizioni e dei protagonisti. Ancora tra IV e V secolo, le corti cristiane riutilizzavano i manufatti antichi con piena consapevolezza del loro significato e del loro uso, proseguendo quasi senza soluzione di continuità nel solco della tradizione classica.

Ma questa situazione cambia completamente con l'irrompere dell'elemento barbarico: nel mondo longobardo, tra la fine del VI e il VII secolo, continua la pratica del riuso di intagli romani di età imperiale, cambiando però completamente le regole del gioco: cessata infatti ogni consapevolezza, il recupero della classicità diventa «allusione ad un mondo ormai perduto e concluso, di cui non si conoscono più regole e significati»<sup>3</sup>. Nonostante tutto, però, i manufatti glittici, reimpiegati in anelli, gioielli e fibule, conservano intatto il loro prestigio regale. È proprio in età longobarda che gemme e cammei trovano una nuova "collocazio-

## **Srednji vek in ponovna uporaba gem**

V srednjem veku so antične predmete sistematično uničevali ne glede na njihovo vrednost z edino izjemo gem, kajti v tem obdobju se je vse bolj uveljal nov fenomen, ki ga je označevala predelava in ponovna uporaba antikvitet in ki se je uveljavil v času Kostantina in Karla Velikega in trajal vse do 10. stoletja<sup>1</sup>.

Dragoceni gliptično obdelani kamni, ki so sad že pozabljene obrtniške umetnosti in ki so verjetno ohranili svoj magičen pomen, se ponovno uporabijo v novih središčih moči, v cerkvi in na novih dvorih, na povsem nov način, čeprav ohranijo svoj simbolični pomen prestiža in moči<sup>2</sup>.

Glede na to, da je ta fenomen zajel dolgo obdobje, je povsem jasno, da so se protagonisti in okoliščine spreminjali in posledično so se spreminjale še značilnosti in lastnosti tega pojava. V 4. in 5. stoletju so krščanski cesarski dvori ponovno uporabljali antične predmete zavedajoč se njihovega pomena in tako skoraj nepretrgoma nadaljevali klasično tradicijo.

Stanje se je povsem spremenilo z barbarskimi vdori. Ob koncu 6. in začetku 7. stoletja so Langobardi nadaljevali s prakso ponovne uporabe rimskih intalij iz cesarskega obdobja, vendar so povsem spremenili njihov prvotni pomen: ponovna uporaba klasičnih predmetov je bila samo še "spomin na izgubljen in neponovljiv svet, na njegova pravila in vrednote, ki so se sčasoma izgubili."<sup>3</sup>

Kljub temu pa so geme, ki so jih ponovno uporabili pri izdelavi prstanov, nakita in fibul, ohranile svojo vrednost in kraljevi prestiž. Prav za časa langobardov se je usoda gem in kamej spremenila. Čakala jih je sijajna bodočnost, saj je prvotni kontekst dvorov in oblasti nadomestila Cerkev,

1 Nonostante l'evidente amore per le gemme antiche, sono invece assai scarsi gli indizi di una produzione glittica di ambito occidentale tra il VI e il IX secolo d.C.: cfr. Tassinari 2013, p. 152.

2 Su questi argomenti si rimanda a Settis 1986 e Sena Chiesa 2002, con ulteriori spunti bibliografici.

3 Sena Chiesa 2002, p. 8.

1 Kljub očitni ljubezni do starinskih gem je pa bolj malo podatkov o gliptični izdelavi na zahodu med 6. in 9. st. n. št.: glej Tassinari 2013, str. 152.

2 O tem več v Settis 1986 in Sena Chiesa 2002, z dodatno bibliografijo.

3 Sena Chiesa 2002, str. 8.

ne”, destinata ad un radioso futuro, con il passaggio dalla corte e dalle classi di potere alla Chiesa, come ornamento di reliquiari, croci e arredi liturgici<sup>1</sup>. Può sembrare contraddittorio l'utilizzo di pietre fortemente connotate in senso pagano per ornare oggetti religiosi, legati al culto cristiano: di questa contraddizione doveva comunque esserci coscienza, se ancora all'inizio del 1200, sulle pareti di Notre-Dame a Parigi, la personificazione dell'Idolatria viene raffigurata in ginocchio davanti a una gemma antica, in atto di adorazione<sup>2</sup>. Si è pensato a una giustificazione in base al *pretium*, cioè al valore venale delle gemme, a una *interpretatio christiana*, ovvero una rilettura in chiave cristiana delle immagini<sup>3</sup>, oppure al sempre vivo valore magico attribuito alle pietre<sup>4</sup>.

In ogni caso la connotazione pagana delle iconografie non è riuscita ad impedire l'affermarsi del fenomeno, che diventa particolarmente rilevante a partire dall'età carolingia: in quest'epoca, anzi, il riuso riguarda quasi esclusivamente gli oggetti liturgici. Spesso, si tratta di doni preziosi di sovrani e alti dignitari alla Chiesa, che assume a poco a poco un ruolo riconosciuto come centro di potere politico, a fianco delle corti regali.

Le pietre utilizzate sono, almeno in parte, frutto di rinvenimenti casuali nel terreno: si riconoscono infatti intagli appartenenti alla produzione corrente di età romano-imperiale, ma verso la fine dell'VIII secolo entrano in gioco anche gemme pregiate, fra cui alcuni preziosissimi cammei di stato derivati con ogni probabilità dai tesori glittici, passati in vario modo di mano in mano e sempre conservati; i pezzi più rari dovevano provenire direttamente dalle collezioni della corte imperiale romana. Secondo G. Sena Chiesa, que-

kjer so jih uporabljali kot okrasne elemente na relikviarjih, križih in drugih obrednih predmetih<sup>1</sup>.

Na prvi pogled je uporaba kamnov, ki so izvirali iz izrazite poganske tradicije, za dekoracijo obrednih predmetov povezanih s krščanskim kultom, dokaj protislovna. Vsekakor so se tega protislovja najverjetneje zavedali, saj so na začetku 13. stoletja na stenah katedrale Notre-Dame v Parizu ponazorili podobo malikovalca, ki kleči pred antično gemo in moli<sup>2</sup>.

Kar se tiče kontradikcije, so menili, da bi jo lahko pripisali materialni vrednosti gem (pretium) oziroma krščanski interpretaciji poslikave<sup>3</sup> ali še vedno živem prepričanju glede magičnega pomena, ki so ga pripisovali kamnom<sup>4</sup>.

Vsekakor poganske primesi, ki so bile prisotne v krščanski ikonografiji, niso mogle preprečiti uveljavitev tega fenomena, ki je zadobilo poseben pomen na začetku karolinškega obdobja. V tem času se je razširila skoraj izključno ponovna uporaba liturgičnih predmetov. Pogosto so to bila dragocena darila, ki so jih vladarji in drugi dostojanstveniki poklanjali Cerкви, ki se je počasi uveljavljala kot center politične moči ob kraljevih dvorih, ki so bili center politične oblasti.

Kamne, ki so jih zatem ponovno uporabili, so odkrili povsem slučajno v terenu: nekatere geme so segale v obdobje rimskega cesarstva, vendar so se ob koncu 8. stoletja pojavile tudi zelo dragocene geme, med katerimi so izstopale nekatere kameje, ki so po vsej verjetnosti pripadale pomembnim gliptotekam, ki so skozi čas prehajale iz roke v roko in se tako ohranile.

Najbolj redke geme so prav gotovo izhajale iz zbirk, ki so jih hranili na rimskih dvorih v cesar-

1 Si vedano, a questo proposito, le osservazioni di Settis 1986, pp. 479-480. L'inclusione di gemme e cammei entro un nuovo contesto è [...] un gesto pienamente consapevole di «neutralizzazione» del significato originario (del quale resta tuttavia la coscienza) e di integrazione in un nuovo sistema di valori, dominato essenzialmente dal *pretium*, per come risulta dalla somma della rarità (dunque del valore venale) della pietra, del suo potere «magico», della *claritas* delle figure che vi sono scolpite e della perizia dell'intagliatore».

2 Settis 1986, p. 479; cfr. da ultimo Zwierlein-Diehl 2007.

3 Vale la pena ricordare alcuni esempi eclatanti: il Gran Cammeo di Francia, l'enorme sardonica con la rappresentazione della corte di Tiberio, viene «riletto» come Giuseppe alla corte del faraone (in proposito, si veda da ultimo Zwierlein-Diehl 2007, pp. 160-166), mentre il cammeo dei Tolomei, conservato a Vienna, è stato bizzarramente interpretato come un'immagine dei tre re Magi (sul cammeo, già inserito nel Reliquario dei Re Magi, cfr. Zwierlein-Diehl 1998, pp. 50-59).

4 Si veda, ancora, Settis 1986, p. 479.

1 S tem v zvezi glej Settis 1986, str. 479-480. Vključitev gem in kamej v nov kontekst je [...] povsem dejanje, ki se povsem zaveda "nevtalizacije" izvornega pomena (ki pa nam vseeno pusti zavest) in integracije v nov sistem vrednot, ki ga v bistvu nadvladuje materialna vrednost gem (pretium), kot je razvidno iz seštevka redkosti kamna, njegove "čarobne" moči, jasnosti vrezanih figur in mojstrstva graverja».

2 Settis 1986, str. 479; nato še Zwierlein-Diehl 2007.

3 Smiselno se je spomniti nekaterih izjemnih primerov: velika francoska kameja, ogromni sardoniks, na katerem je upodobljen Tiberijev dvor se "ponovno interpretira" kot Jožef na faraonovem dvoru (več o tem še v Zwierlein-Diehl 2007, str. 160-166) medtem ko so ptolomejsko kamejo, ki se hrani na Dunaju, povsem nenavadno tolmačili kot upodobitev svetih treh kraljev (na kameji, že vloženi v Relikviarj sv. treh kraljev, glej Zwierlein-Diehl 1998, str. 50-59).

4 Glej še Settis 1986, str. 479.

sti manufatti straordinari «dovevano venire considerati simboli dell'ideologia imperiale e identificavano il donatore come erede dello *status* e della tradizione politico-culturale di Roma»<sup>1</sup>.

Il riuso di gemme classiche in oggetti liturgici si esaurisce solamente nel corso del XV secolo: ma ormai questi preziosi relitti del mondo antico hanno trovato una nuova collocazione, entrando a far parte del variegato mondo del collezionismo.

### **Un cambio d'approccio: il collezionismo e la "rinascita" del XV secolo**

Il Quattrocento costituisce un momento cruciale nella storia della glittica: la riscoperta da parte degli Umanisti della "*sacrosancta antiquitas*" suscitò una rinnovata passione per gemme, intagli e cammei, che si tradusse in un fervore collezionistico, contagiando sovrani, principi, cardinali e pontefici<sup>2</sup>.

Il più sfrenato raccoglitore del XV secolo fu proprio un papa, Paolo II, al secolo Pietro Barbo, veneziano, che mise il suo amore per il lusso al servizio di precise finalità politiche.

In effetti, il collezionismo glittico, colto e raffinato, generato dall'amore per il bello, esaltato dalla perizia tecnica ed artistica, connotato anche da un notevole valore intrinseco, venale, rispondeva all'esigenza di affermare un ruolo di assoluto prestigio in ambito politico e culturale<sup>3</sup>.

La dispersione della raccolta di Paolo II, nella quale convivevano pezzi antichi e pezzi di età medievale, andò ad incrementare le principali collezio-

skem obdobju. G. Sena Chiesa je mnenja, da so te edinstvene predmete "prav gotovo smatrali za simbole rimskega cesarstva, zaradi česar so donatorja smatrali za predstavnika oz. naslednika kulturne in politične tradicije ter statusa mesta Rim"<sup>1</sup>.

Ponovna uporaba gem v liturgičnih predmetih gre proti koncu šele v 15. stoletju, a do takrat so ti dragoceni ostanki antičnega sveta že našli novo mesto v zgodovini, in sicer v raznolikem svetu zbirateljstva.

### **Nov pristop: zbirateljstvo in "preporod" 15. stoletja**

Peto stoletje je prelomnica v zgodovini gliptike: humanisti so ponovno odkrili lepoto antičnih predmetov ("*sacrosancta antiquitas*"), ki je sprožila vnovično navdušenje za geme, intalje in kameje. Tako je zbirateljska mrzlica prevzela vladarje, prince, kardinale in papeže<sup>2</sup>.

Najbolj zagrizen zbiratelj 15. stoletja je bil prav papež Pavel II., alias Pietro Balbo, benečan, ki je svojo ljubezen za razkošje podredil specifičnim političnim ciljem.

Gliptične zbirke umetniško oblikovanih dragih kamnov so odraz učenosti in prefinjenosti, izraz ljubezni do lepega, ki jo še stopnjujejo umetniška in tehnična razsežnost. Tovrstno zbirateljstvo označuje tudi neposredna materialna vrednost predmetov, ki je odražala potrebo po uveljavitvi oz. ugledu na političnem in kulturnem področju<sup>3</sup>.

Razpršitev zbirke Paola II., ki je zajemala antič-

1 Sena Chiesa 2002, p. 11.

2 Bisogna peraltro ricordare che già Federico II, al quale si deve anche una breve rinascita glittica di ispirazione classicistica, possedeva uno straordinario tesoro, che comprendeva anche la Tazza Farnese, così come altri pezzi antichi, confluiti in Occidente dopo il sacco latino di Costantinopoli del 1204. Ecco il breve commento di A. Giuliano 1989, p. 59: «Con ogni probabilità Federico II volle, accanto ad una raccolta celebrativa del proprio potere imperiale, anche una che, con anticpazione umanistica, rappresentasse le proprie – più intime – scelte culturali». Per un breve *excursus* sul collezionismo glittico, con particolare attenzione all'ambito veneziano, si rimanda a De Paoli in Pettenò 2009, pp. 37-46; spunti anche in Palma Venetucci 2007, *passim*.

3 Le più importanti famiglie della penisola italiana crearono celebri raccolte artistiche, in cui le gemme ricoprivano un ruolo di primo piano: si pensi ai Medici a Firenze, agli Este a Ferrara, ai Gonzaga a Mantova, ma anche ai Grimani di Venezia. Il valore della glittica come "strumento" di prestigio politico, già presente in età antica, continua anche in tempi più recenti: un esempio eclatante è fornito dalle collezioni messe insieme in pochi decenni dagli zar, che alla morte di Caterina II di Russia comprendevano oltre 10.000 pezzi, tra cammei e intagli: cfr. Pannuti in Gasparri 1994, p. 64.

1 Sena Chiesa 2002, str. 11.

2 Oporoziti je treba sicer, da je imel že Friderik II, ki je zaslužen tudi za krajši ponoven vzpon gliptike s klasicističnim pridihom, čudovito zbirko, ki je vključevala tudi skodelico Tazza Fanese ter druge antične primerke, ki so na Zahod prispeli po latinskem izropanju Konstantinopla leta 1204. O tem na kratko A. Giuliano 1989, str. 59: "Po vsej verjetnosti je Friderik II ob zbirki, ki je proslavila njegovo cesarsko moč, želel imeti še zbirko, ki bi v napovedi humanizma predstavljala njegove najosebnejše kulturne izbire". Za krajši pregled o gliptičnem zbirateljstvu, s posebnim poudarkom na beneški okoliš, glej De Paoli in Pettenò 2009, str. 37-46; nekaj tudi v Palma Venetucci 2007, na več mestih.

3 Najpomembnejše družine z apeninskega polotoka so ustvarile znane umetniške zbirke v katerih so imele geme pomembno vlogo: pomislite na Medičejce iz Firenc, Este iz Ferrare, na družino Gonzaga iz Mantove ter na Grimanije iz Benetk. Vrednost gliptike kot "orodja" političnega prestiža, ki jo poznamo že iz antike, ostaja tudi v sodobnejših časih: izreden primer so zbirke, ki so jih v nekaj desetletjih uspeli zbrati ruski carji, tako da je bilo, po smrti Katerine Velike zbranih čez 10.000 primerkov kamej in intalj: glej Pannuti in Gasparri 1994, str. 64.

ni della seconda metà del secolo<sup>1</sup>, tra cui quella, celeberrima, dei Medici, iniziata già da Cosimo il Vecchio e continuata dal figlio Piero e dal nipote Lorenzo<sup>2</sup>.

Ma i Medici si affermano non solo come appassionati collezionisti, ma anche come committenti di una produzione originale: il Vasari ricorda che Lorenzo il Magnifico chiamò a lavorare a Firenze una nuova, prestigiosa generazione di incisori, tra cui spicca il nome di Giovanni delle Opere, significativamente detto “delle Corniole”.

Nel XV secolo si pone dunque la “rinascita” della glittica, in considerazione del fatto che al fenomeno del collezionismo si affianca la creazione di nuove opere, dando così inizio alla produzione post-antica, che durerà fino al XIX secolo.

Tra i centri propulsori di questa rinascita vi sono senza dubbio Firenze e Roma: come si è visto, nella città toscana si trovavano, grazie al mecenatismo dei Medici, opere antiche di elevatissimo livello, che fungevano da fonte di ispirazione per gli incisori contemporanei; ma anche nella sede papale, centro principale del commercio delle pietre incise, la presenza di una facoltosa e prestigiosa committenza stimola la nascita di una nuova generazione di artefici.

A Firenze e Roma si può affiancare Venezia, polo privilegiato del collezionismo<sup>3</sup>: sul mercato della Serenissima Repubblica dovevano confluire antichità provenienti dalla Grecia e dall'Oriente<sup>4</sup>, ma giungevano anche i materiali grezzi, pronti per

ne in srednjeveške predmete, je pomenila pomembne pridobitve za zbirke iz druge polovice stoletja<sup>1</sup>, zlasti za zelo znano zbirko družine Medičejcev, ki jo je začel Cosimo Starejši, zatem pa sta jo prevzela sin Piero in vnuk Lorenzo<sup>2</sup>.

Medičejci niso bili samo strastni zbiratelji, ampak tudi naročniki novih izvirnih predmetov. Vasari se spominja, da je Lorenzo Veličastni v Firenze povabil skupino izrednih mojstrov, med katerimi je izstopal Giovanni delle Opere, ki so ga imenovali tudi delle Corniole”.

Petnajsto stoletje je torej zaznamoval “preporod” gliptike. Poleg zbirateljstva antičnih predmetov se je uveljavilo še ustvarjanje novih. Tako se je začelo obdobje postantične gliptike, ki bo trajalo vse do 19. stoletja.

Med centre, ki so znatno prispevali k ponovnem razcvetu gliptike, nedvomno sodita mesti Firenze in Rim. Kot smo že videli, so se v toskanskem mestu, zahvaljujoč se mecenatstvu Medičejcev, nahajali dragoceni kamni z izredno umetniško vrednostjo, ki so bili pravi navdih za moderne ustvarjalce. Prav tako so tudi na papeškem dvoru, ki je bilo glavno trgovsko središče povezano z gemami, premožni in prestižni naročniki spodbujali nastanek in razvoj nove generacije obrtnikov. K Firencam in Rimu lahko prištejemo še Benetke, ki je bilo privilegirano središče zbirateljstva<sup>3</sup>. Na tržišče Beneške Republike so prihajali antični predmeti iz Grčije in Daljnega Vzhoda<sup>4</sup>, kot tudi surovine, ki so jih spretni obrtniki obde-

1 Si veda in proposito il commento di Gennaioli 2008 (Il Cammeo Gonzaga), p. 73.

2 Sulla studiatissima collezione medicea, si veda Dacos, Giuliano, Pannuti 1973 e da ultimo *Pregio e bellezza* 2010, con bibliografia precedente. Della raccolta facevano parte pezzi straordinari, come la Tazza Farnese, la corniola con Apollo e Marsia attribuita a Dioscuride e una serie di cammei, per i quali soprattutto Lorenzo il Magnifico mostrava una spiccata predilezione.

3 Sul collezionismo glittico veneziano, si veda Favaretto, De Paoli 2009, dove si nota anche la frequenza di pietre intagliate nei ritratti di personaggi veneziani del Cinquecento. Mi piace ricordare la collezione Grimani, di cui Marcella De Paoli ha qui ricostruito con la tenacia di un *detective* le complesse vicende (pp. 267-275). Se la raccolta risulta quasi del tutto dispersa, rimane però una serie straordinaria di “immagini glittiche ingrandite”, ispirate ai più bei cammei raccolti dai Grimani e plasmate in stucco da Federico Zuccari, che fanno ancora bella mostra di sé sullo scalone principale del palazzo di famiglia in Santa Maria Formosa.

4 Secondo Pannuti in Gasparri 1994, p. 61, un cospicuo numero di gemme giunse in Italia proprio grazie all'espansione veneziana in Grecia e in Oriente tra XII e XIV secolo. D'altronde è noto il ruolo svolto da Venezia nel sacco di Costantinopoli del 1204.

1 S tem v zvezi glej komentar Gennaioli 2008 (Il Cammeo Gonzaga – Kameja družine Gonzaga), str. 73

2 Več o pogosto proučevani medičejski zbirki v Dacos, Giuliano, Pannuti 1973 in še *Pregio e bellezza* (prestiž in lepota) 2010, s predhodno bibliografijo. Zbirka je vključevala tudi čudovite primerke kot je skodelica Tazza Farnese, karneol z Apolonom in Marsio, ki ga pripisujejo Dioscuridu ter serija kamej, ki jih je imel rad predvsem Lorenzo de Medici.

3 O beneškem gliptičnem zbirateljstvu predvsem v Favaretto, De Paoli 2009, kjer se vidi tudi pogostnost graviranih kamnov v portretih beneških osebnosti iz 16. stoletja. Rada se spomnim zbirke Grimani, za katero je Marcella De Paoli s skoraj detektivsko vneto rekonstruirala zapleteno življenjsko pot (str. 267-275). Kljub temu, da je zbirka skoraj v celoti izgubljena, ostaja še čudovita serija “povečanih podob gliptik”, ki so navdih dobile pri najlepših kamejah družine Grimani in jih je v štukaturu oblikoval Federico Zuccari in ki se še danes razkazujejo v glavni dvorani družinske palače v Santa Maria Formosa.

4 Pannuti in Gasparri 1994, str. 61, menita da je veliko gem v Italijo prišlo zaradi beneške širitve v Grčijo in na Vzhod med 12. in 14. stoletjem. Sicer pa je znana vloga Benetk v izropanju Konstantinopla leta 1204.

essere lavorati in manifatture e officine, situate nella città lagunare, che era inoltre un centro vetrario (è superfluo sottolineare l'importanza del ruolo rivestito dal vetro in ambito glittico, con la produzione delle paste vitree). Non si può infine dimenticare che la ricerca di pietre antiche poteva trovare notevoli sbocchi anche nelle città romane del territorio veneto (ivi compresa Aquileia), che divennero fonti di approvvigionamento privilegiate soprattutto in un secondo momento, quando, alla caduta della Serenissima, si esaurì il flusso di opere provenienti dall'Oriente<sup>1</sup>.

Nei secoli successivi, le pietre antiche continuano a viaggiare, a passare di mano in mano, di volta in volta preda di guerra o dono dotale, rubate o regalate, prima di acquietarsi, giungendo in molti casi, ai giorni nostri, al sicuro porto dell'esposizione museale.

Ma durante il viaggio alle gemme antiche cominciano ad affiancarsi, e spesso a confondersi, le nuove.

lali v svojih umetniških delavnicah posejanih v lagunškem mestu, ki je bilo tudi pomembno središče steklarske umetnosti (ni treba še dodatno podčrtati pomena, ki ga je imelo steklo oziroma proizvodnja steklenih mas na področju gliptike). Pri tem ne smemo spregledati dejstva, da so pri iskanju antičnih gem pomembno vlogo imele tudi rimske mesta na venetskem ozemlju (vključno z Akvilejo), ki so postala privilegirana trgovska središča, predvsem po padcu Beneške Republike, ko niso več prihajali dragoceni kamni iz Vzhoda<sup>1</sup>.

V naslednjih stoletjih so antične gеме še naprej potovale, prehajale so iz rok v roke, ali kot vojni plen ali kot dotalno premoženje, enkrat so jih ukradli, drugič podarili, naposled pa so le prispele do današnjih dni, v varno zavetje muzejskih zbirk.

Med tem potovanjem pa se antičnim gemam pridružijo nove, ki se večkrat težka razločijo od njih.

---

1 Sena Chiesa 2009c, p. 3.

---

1 Sena Chiesa 2002, str. 3.

La nuova produzione:  
caratteristiche e problematiche

---

Novo ustvarjanje:  
značilnosti in težave



Tracciare un quadro della produzione post-antica è oltremodo complicato, soprattutto a causa dello stato estremamente lacunoso della storia degli studi<sup>1</sup>. Da una parte, infatti, le gemme di questo periodo sono state neglette e scartate, come se fossero indegne di essere pubblicate (sono i cosiddetti “tesori dimenticati”, per usare una suggestiva definizione di I. S. Weber<sup>2</sup>), dall'altra non sono state riconosciute come moderne e figurano insieme ai materiali antichi, generando non poche confusioni.

È comunque evidente la compresenza di due livelli: da un lato la glittica colta, elevata, raffinata, “aulica”, spesso riconoscibile come “moderna”, eseguita da artisti di alta levatura (di cui ci rimangono notizie documentarie) per una committenza di rango; dall'altro l'assai più vasta e copiosa produzione anonima, quasi sempre di esecuzione corrente, tanto da poter essere definita di massa. Queste gemme, in prevalenza di piccole dimensioni, hanno un impiego puramente ornamentale: cammei e intagli venivano applicati su vesti e cappelli o incastonati in gioielli o montati (magari accanto ad esemplari antichi) su vasellame<sup>3</sup>. Come si è detto, di questa produzione pochissimo è edito, e ciò complica lo studio del materiale, reso già problematico dalla tendenza a riprendere tipi iconografici e stili della glittica antica: una questione fondamentale e ancora irrisolta è proprio quello di «*vera a falsis discernere*»<sup>4</sup>. Il problema può essere ben esemplificato da un

Tezko je opredeliti obdobje postantičnega ustvarjanja na področju gem, predvsem zaradi velikih vrzeli v zgodovini tovrstih študij<sup>1</sup>. Na eni strani so geme iz tega časa odklonili in zanemarjali, kot da niso bile vredne, da bi se o njih kaj napisalo (to so tako imenovani “izgubljeni zakladi”, če želimo uporabiti sugestivno definicijo I. S. Weberja<sup>2</sup>), na drugi pa niso priznali njihovega modernega izvora, zaradi česar se sodobnejši kamni pojavljajo ob antičnih, kar povzroča nemalo zmede.

Vsekakor lahko ločimo dva ustvarjalna nivoja: na eni strani je visoka, razgledana, prefinjena in avlična” gliptika, ki se pogostoma označuje kot moderna”: obrtniki izrednih umetniških sposobnosti (o katerih imamo dokumentirane vire podatkov) izdelujejo dragocene kamne za naročnike visokega ranga. Na drugi strani pa je obširna in anonimna izdelava številnih izdelkov, ki se skoraj vedno ponavljajo, tako da lahko govorimo o nekakšni masovni izdelavi. Tovrstne geme, ki so v glavnem majhne, so imele zgolj ornamentalni značaj, saj so intalje in kameje krasile obleke in pokrivala, vdelalane so bile v nakit ali (morda tudi ob drugih antičnih kamnih) na posodah<sup>3</sup>. Kot smo že povedali, obstaja malo pisanih virov o tovrstnem ustvarjanju, zaradi česar je preučevanje uporabljenih materialov dokaj težavno. Prav tako dela ne olajša težnja po povzemanju ikonografskih motivov in stilov značilnih za antično gliptiko. Temeljnega pomena je še nerazrešeno vprašanje povezano z razločevanjem originalov od ponaredkov oz. «*vera a falsis discernere*»<sup>4</sup>.

1 Si vedano in proposito le osservazioni di Tassinari 2011, p. 151. Per un riassuntivo quadro di insieme sullo sviluppo della glittica post-antica, si rimanda a R. Gennaioli in Santarelli 2012, pp. 231-238.

2 Weber 1995, p. 1: «vergessene Kostbarkeiten».

3 Spunti anche bibliografici in Tassinari 2011, pp. 153-154.

4 Si veda in proposito Sena Chiesa 2005, pp.498-499: «Gli studi glittici devono tuttavia oggi confrontarsi con una specifica difficoltà, che ha reso spesso inestricabile il nodo delle attribuzioni e delle datazioni: la presenza nelle collezioni di gemme classiche di imitazioni, falsificazioni, rifacimenti di pezzi antichi da parte dei rinomati incisori “all'antica” operanti in particolare a Roma fra XVII e XIX secolo. Per la loro straordinaria perizia e conoscenza dell'antico, oggi “vera a falsis discernere” è veramente difficilissimo».

1 S tem v zvezi glej Tassinari 2011, str. 151. Za skupni okvir razvoja post-antične gliptike glej R. Gennaioli v Santarelli 2012, str. 231-238.

2 Weber 1995, str. 1: «vergessene Kostbarkeiten».

3 Bibliografski zapisi v Tassinari 2011, str. 153-154.

4 V povezavi glej Sena Chiesa 2005, str. 498-499: “Vendar pa se morajo gliptične študije danes soočiti s specifično težavo, zaradi katere vzla določanja avtorstva in časovnega umeščanja ni mogoče razvozlati: v zbirkah klasičnih gem je veliko imitacij, ponaredkov, posnemanj antičnih primerkov znanih graverjev, ki delajo “po starem” in ki so delovali predvsem v Rimu od 17. do 19. stoletja. Zaradi njihovega mojstrstva in dobrega poznavanja antičnih del je danes res težko ločevati pravega od lažnega”.

caso particolare, costituito dalla lunghissima serie di gemme con teste "all'antica": è il caso di insistere su questo aspetto proprio in considerazione della percentuale di pezzi raffiguranti tale soggetto nel repertorio glittico del Museo Provinciale di Torcello<sup>1</sup>. «Esse possono essere assai vicine al modello classico, tanto da esser credute antiche, o discostarsene, trasformandolo. Solo in parte è stata risolta la questione antico/non antico che qui è particolarmente delicata e complicata dalla dipendenza e dall'imitazione del modello e dai cosiddetti ritratti di ricostruzione: tipi creati e diffusi in antico spesso difficilmente si distinguono da riprese 'moderne' eseguite in base alla conoscenza o all'ispirazione dei pezzi antichi»<sup>2</sup>.

All'interno di questa produzione anonima di massa, ancora sostanzialmente indistinta, si può delineare con sufficiente chiarezza la cosiddetta "officina dei lapislazzuli", una definizione di comodo derivata dal materiale più frequentemente impiegato (ma sfruttatissima era anche la corniola). Concentrate tra il XVI e il XVII secolo (probabilmente entro la prima metà), queste gemme, prodotte su vasta scala, di basso livello qualitativo, orientate all'uso ornamentale, possono essere attribuite a officine dell'Italia settentrionale, situate a Milano o a Venezia<sup>3</sup>: questo dato potrebbe spiegare, almeno in parte, l'alta percentuale di pezzi attribuibili a questa produzione presenti nella collezione del Museo Provinciale di Torcello<sup>4</sup>.

Con il XVIII secolo, il panorama glittico muta sensibilmente, sia dal punto di vista iconografico, che dal punto di vista stilistico: entra in gioco in quest'epoca una nuova generazione di incisori che diverranno celebri, giungendo anche a firmare le proprie creazioni<sup>5</sup>. L'opera degli artisti settecenteschi è considerata all'altezza della produzione rinascimentale, se il Babelon riunisce i due periodi

Ta problem zelo dobro ponazarja specifičen primer številnih gem, na katerih so upodobljene antične" glave: ta vidik je pomemben zlasti ob upoštevanju dejstva, da Pokrajinski muzej na Torcellu hrani precejšnje število kamnov s tem okrasnim motivom<sup>1</sup>. «Lahko jih smatramo za zelo podobne klasičnim različicam, tako da bi jih lahko šteli za antične, ali pa jih pojmujejo kot različne, in se zatorej oddaljimo od klasičnih. Samo delno smo rešili sporno vrašanje glede antičnosti/neantičnosti, ki je v tem primeru še posebej delikatno in zapleteno zaradi odvisnosti od klasičnega modela in njegove imitacije kot tudi zaradi uprizoritve samih portretov. Portreti, ki so nastali in se razširili v antiki se pogostoma zelo tožko ločijo od 'modernih' različic, ki so nastale na podlagi poznavanja ali zgledovanja po antičnih predmetih" <sup>2</sup>.

V okviru tega anonimnega masovnega ustvarjanja, ki je dokaj nejasno, lahko precej točno določimo tako zvano "delavnico lapis lazuli", ki so jo tako poimenovali zaradi uporabljenega materiala (čeprav so veliko uporabljali tudi karneol). Te geme, ki so bile najbolj razširjene v obdobju od XVI. do XVII. stoletja (najverjetneje v prvi polovici), so izdelovali v velikem številu, označevala jih je nizka kakovost, uporabljali pa so jih v glavnem v okrasne namene. Njihovo izdelavo pripisujemo delavnicam iz severne Italije, ki so se nahajale v Milanu ali v Benetkah<sup>3</sup>. Ta podatek bi lahko vsaj delno upravičeval visok delež gem, nastalih v sklopu teh delavnic, ki je prisoten v Pokrajinskem muzeju v Torcellu<sup>4</sup>.

Z XVIII. Stoletjem se področje gliptike bistveno spremeni, tako kar se tiče ikonografije kot stila. V tem obdobju nastopi skupina novih umetnikov, ki bodo kmalu zasloveli in celo podpisovali svoja umetniška dela<sup>5</sup>. Delo umetnikov iz osem-

1 Come si vedrà meglio in seguito, le teste moderne costituiscono il soggetto di gran lunga più attestato nell'ambito della raccolta (35 su 72).

2 Tassinari 2011, p. 154.

3 Sulla cosiddetta Officina o Produzione dei lapislazzuli, si rimanda al fondamentale *status quaestionis* tracciato da Tassinari 2010: ivi è raccolta la bibliografia precedente e un'abbondante documentazione iconografica.

4 Per cui si veda *infra*.

5 Basti qui citare Giovanni Pichler o l'inglese Nathaniel Marchant, un cui intaglio firmato è conservato al Museo Archeologico Nazionale di Venezia. Per una bibliografia aggiornata sugli incisori di XVIII e XIX secolo, si veda Tassinari 2011, pp. 154-155 (e note).

1 Kot bo bolj razvidno iz nadaljevanja, moderne glave predstavljajo subjekt, ki je veliko bolj izpričan znotraj zbirke (35 od 72).

2 Tassinari 2011, str. 154.

3 O stanju delavnic oz. proizvodnje lapis lazulijev glej Tassinari 2010: tu je zbrana predhodna bibliografija in bogata ikonografska dokumentacija.

4 Zato glej nadaljevanje.

5 Tu je dovolj če navedemo Giovannija Piclerja ali Angleža Nathaniela Marchanta, čigar podpisana intalja je shranjena v Državnem arheološkem muzeju v Benetkah. Za ažurno bibliografijo graverjev iz 18. in 19. stoletja glej Tassinari 2011, str. 154-155 (in opombe).

in una fulminante definizione, a proposito della difficoltà (ancora una volta!) di distinguere i “falsi” dalle pietre antiche: «L'oeuvre grandiose et perfide des graveurs de la Renaissance et du XVIIIe siècle»<sup>1</sup>. Il Settecento può quindi essere considerato un altro dei secoli d'oro della glittica, anche perché al rinnovato impegno della creazione, cui si affianca la proliferazione di calchi in gesso, vetro e ceramica, destinati a diffondere e a rendere popolari le immagini glittiche, fa da specchio il progresso della trattatistica<sup>2</sup>, che tocca forse il suo culmine nel 1760 con l'edizione del catalogo della celebre collezione Stosch<sup>3</sup> ad opera di Johann Joachim Winckelmann: *Description des pierres gravées du feu Baron Stosch*.

Come sostiene Salvatore Settis, e come si è cercato di dimostrare in queste pagine, gemme e cammei costituiscono un «filo ininterrotto che parte dall'antico e giunge, attraverso Fulvio Orsini e Philipp von Stosch e le dattiloteche settecentesche, fino a noi»<sup>4</sup>.

Il breve *excursus* tracciato in queste pagine sulla millenaria e complessa storia della glittica, per forza di cose frammentario e lacunoso, ha voluto mettere soprattutto in evidenza quegli elementi e quei dati utili a comprendere e a fornire una chiave interpretativa per lo specifico oggetto di questo studio: la collezione glittica del Museo Provinciale di Torcello.

najstega stoletja se po svoji veličini približuje ustvarjanju renesančnega obdobja, če Babelon združi obe obdobji s kratko in jedrnato trditvijo: «L'oeuvre grandiose et perfide des graveurs de la Renaissance et du XVIIIe siècle»<sup>1</sup>, (še enkrat torej!) povezano s težavnostjo ločevanja ponaredkov” od antičnih umetnin.

Osemnajsto stoletje zatorej upravičemo pojmu-jemo kot še eno zlato obdobje gliptike, kajti poleg ponovnega ustvarjalnega zagona, nastanka številnih odtiskov iz mavca, stekla in voska, ki so prispevali k širjenju in prepoznavnosti ornamentalnih motivov gliptike, so se istočasno uveljavila še strokovna oz. znanstvena besedila<sup>2</sup>. Eden izmed najpomembnejših prispevkov na tem področju je katalog znamenite zbirke Stosch<sup>3</sup>, ki je izšel leta 1760 in ki ga je napisal Johann Joachim Winckelmann: *Description des pierres gravées du feu Baron Stosch*.

Kot trdi Salvatore Settis, in kot smo tudi želeli dokazati s tem prispevkom, geme in kameje predstavljajo “nepretrgano rdečo nit, ki iz antike sega prek Fulvia Orsinija, Philippa von Stoscha in daktilotek iz osemnajstega stoletja vse do danes.”<sup>4</sup>

Kratek zgodovinski *pregled*, ki smo ga predstavili na teh straneh in ki predstavlja zapleteno tisočletno zgodovino gliptike, je po sili razmer nepopoln in zajema številne vrzeli, vendar želi postaviti v ospredje tiste elemente in podatke, ki nam lahko pomagajo pri razumevanju in interpretaciji tega specifičnega predmeta, in sicer gliptoteke Pokrajinskega muzeja na Torcellu.

1 La frase di Babelon, pubblicata nel *Journal des Savants* del 1900 (p. 457) si riferisce all'incapacità, postulata dallo studioso francese, del Furtwängler di riconoscere e distinguere dall'antica la produzione glittica moderna.

2 Non si può affrontare in questa sede la complessa questione della glittica nella trattatistica, che trova il suo inizio già nell'opera di Fulvio Orsini, antiquario della famiglia Farnese: *Imagines et elogium virorum illustrium et eruditorum* (1570). Sulla figura dell'Orsini, considerato padre dell'iconografia antica, si veda Gasparri 1994, pp. 85-106. Alcuni spunti generali in M. De Paoli in Pettenò 2009; per una bibliografia aggiornata su alcune delle figure principali, fra cui Agostini e Gori, si veda Tassinari 2013 (2011), pp. 155-156.

3 Notevole è la figura del barone Stosch, insaziabile collezionista, indiscussa autorità sulle gemme antiche, ma anche forse “spacciatore” di gemme false: per alcuni spunti bibliografici si rimanda a Tassinari 2011, p. 156.

4 Settis 1986, p. 480.

1 Babelonov stavek objavljen v *Journal des Savants* leta 1900 (str. 457) se nanaša na dejstvo, da je francoski znanstvenik za Furtwänglerja predpostavljaj, da bi prepoznal in ločil moderno proizvodnjo gliptike od antične.

2 Tu ni mogoče obravnavati zapletene zadeve o gliptiki v znanstvenih razpravah, kar se je začelo že z delom Fulvia Orsinija, starinarjem družine Farnese: *Imagines et elogium virorum illustrium et eruditorum* (1570). O Orsiniju, ki se smatra za očeta antične ikonografije, glej Gasparri 1994, str. 85-106. Nekaj splošnejših napotkov v M. De Paoli v Pettenò 2009; za ažurno bibliografijo o nekaj glavnih osebnostih, med katerimi sta tudi Agostini in Gori, glej Tassinari 2013 (2011) str. 155-156.

3 Pomembna osebnost je baron Stosch, ki je bil nenasitni zbiratelj, nesporna avtoriteta na področju antičnih gem, vendar morda tudi “razpečevalec” ponarejenih gem: nekaj bibliografskih napotkov v Tassinari 2011, str. 156.

4 Settis 1986, str. 480.



*Parte Seconda*  
Il Museo provinciale di Torcello:  
la Collezione Glittica



*Drugi Del*  
Pokrajinski muzej na torcellu:  
Gliptoteka

La lacunosa storia  
di una collezione glittica

---

Nepopolna zgodovina  
gliptične zbirke

## **Come nasce e si sviluppa il Museo di Torcello**

La storia del Museo Provinciale di Torcello comincia nel 1870, quando il commendator Luigi Torelli, conte e senatore, nonché già prefetto di Venezia, e “proprietario” di un’impresa di scavi archeologici<sup>1</sup>, acquista e restaura («un po’ a modo suo», come ebbe modo di notare A. Callegari<sup>2</sup>) il Palazzo del Consiglio, con lo scopo di farne il punto di raccolta del materiale archeologico ritrovato nell’isola e nei suoi dintorni<sup>3</sup>.

Due anni dopo, nel 1872, il Torelli dona contenitore e contenuto alla Provincia, istituendo così il Museo Provinciale, di cui Nicolò Battaglini, che aveva affiancato il prefetto nella sua opera, diventa il primo direttore<sup>4</sup>. Alla morte del Battaglini, nel 1887, gli subentra Cesare Augusto Levi, archeologo, sotto la cui lunga direzione (1887-1908) si ampliano le collezioni del museo, da un lato continuando la raccolta “in loco”, dall’altro, probabilmente, effettuando acquisti sul mercato antiquario, probabilmente anche a Roma, meta di molti suoi viaggi<sup>5</sup>. Il Levi inoltre acquista e restaura nel 1887 il vicino Palazzo dell’Archivio, dove viene esposto il materiale archeologico («vi pose dentro un poco di tutto», nota ancora il Callegari<sup>6</sup>), donando anch’egli palazzo e materiali alla Provincia: nasce così il “Museo dell’Estuario”<sup>7</sup>.

## **Kako je nastal in se razvijal muzej v Torcellu**

Pokrajinski muzej na Torcellu je nastal leta 1870, ko je komendnik Luigi Torelli, grof in senator, ter Beneški prefekt in “lastnik” podjetja za arheološko izkopavanje<sup>1</sup>, kupil in obnovil («malo po svoje», kot je izpostavil A. Callegari<sup>2</sup>) Palačo Sveta, da bi v njej vzpostavil zbirni center za arheološki material, najden na otoku in njegovi okolici<sup>3</sup>.

Dve leti kasneje, leta 1872, je Torelli posodo in vsebino podaril Pokrajini ter s tem ustanovil Pokrajinski muzej, Nicolò Battaglini, ki je prefekta pri delu podpiral, pa je postal prvi ravnatelj<sup>4</sup>.

Po Battaglinijevi smrti leta 1887 ga je zamenjal Cesare Augusto Levi, atheolog. Pod njegovim vodstvom (1887-1908) so razširili muzejske zbirke tako da so po eni stranki nadaljevali zbiranje v okolici, po drugi strani pa so verjetno nakupovali na trgu starin, verjetno tudi v Rimu, kamor je pogosto potoval<sup>5</sup>.

Levi je leta 1887 tudi kupil in obnovil sosednjo Palačo Arhiva, kjer so razstavili arheološki material («tja je dal vsega po malo», še pravi Callegari<sup>6</sup>), ter tudi on je palačo in material podaril Pokrajini: tako je nastal “Muzej Estuarija”<sup>7</sup>. Kot poudarja Mchele Tombolani (1981), takšna de-

1 Devo questa interessante informazione alla dott.ssa Cecilia Casaril, che ringrazio. Callegari 1930, p. 9, lascia del Torelli questa breve descrizione: «il co. Torelli, valtellinese, già Prefetto di Venezia, uomo colto (fu in corrispondenza col Manzoni, di cui era lontano parente). Una breve scheda biografica è pubblicata sul sito internet del Senato della Repubblica.

2 Callegari 1930, p. 9.

3 Conton 1909, p. 6: «nel 1870 il senatore co. Luigi Torelli, prefetto di Venezia, pensò al ricupero e alla conservazione di esse [preziose reliquie della ... trascorsa grandezza], istituendo a proprie spese un piccolo Museo, di cui in seguito ottenne la proprietà la Provincia».

4 Conton 1909, p. 6: «Primo direttore ne fu il cav. Nicolò Battaglini, che per più di tre lustri con amore e disinteresse ammirabile consacrò tutto se stesso alla buona riuscita della provvida istituzione».

5 Favaretto 1982.

6 Callegari 1930.

7 Conton 1909, p. 6: «Dal 1887 al 1908 tale carica onorifica fu coperta dal comm. C.A. Levi, che, oltre a curare il Museo Provinciale già esistente, ne fondò un altro a sue spese intitolandolo Museo dell’Estuario».

1 Za te zanimive podatke se zahvaljujem dr. Ceciliji Casaril. Callegari 1930, str. 9, Torellija takole opiše: “polkovnik Torelli je bil doma iz Valtelline. V preteklosti je bil tudi beneški prefekt, na sploh je bil učen človek (dopisoval si je z Manzoniem, ki je bil njegov daljni sorodnik”. Na spletišču Senata italijanske republike je objavljen kratek življenjepis.

2 Callegari 1930, str. 9.

3 Conton 1909, str. 6: “leta 1870 je senator pol. Luigi Torelli, Beneški prefekt, poskrbel, da so se ponovno pridobile in ohranile [dragocene svetinje ... pretekle veličine] tako da je na lastne stroške postavil manjši muzej, ki ga je kasneje v last prevzela Pokrajina”.

4 Conton 1909, str. 6: “Prvi upravnik je bil pol. Nicolò Battaglini, ki se je več kot petnajst let z ljubeznijo in občudovanja vredno nesebičnostjo ves posvečal in skrbel za uspeh ustanove”.

5 Favaretto 1982.

6 Callegari 1930.

7 Conton 1909, str. 6: “Od leta 1887 do 1908 je to častno funkcijo pokrival kom. C.A. Levi, ki ni bil le kustos že obstoječega Pokrajinskega muzeja temveč je na svoje stroške ustanovil še Muzej Estuarja”.

Come sottolinea Michele Tombolani (1981), tale definizione vuole mettere in evidenza la “specifica fisionomia locale” del museo.

Sembra però che la direzione del Levi, per quanto generosamente attiva ed operosa, sia stata fin troppo “misericordiosa”, per usare un aggettivo preso a prestito da P.L. Rambaldi, secondo cui «la scarsità dei materiali sembrava dar pregio ad ogni frammento e ad ogni oggetto, ispirando, per precipua virtù nella scelta, la misericordia». In questo senso, il Levi sembra «ancora più misericordioso [...] del Battaglini, [...] indulgente per troppo amore e quasi per paura del vuoto, preoccupato soprattutto che una qualunque “cosa vecchia” raggiungesse per intanto la quiete di un museo»<sup>1</sup>.

Questa situazione diventa insostenibile sotto la direzione del prof. Luigi Conton: si arriva così a un primo riordinamento nel 1910, ad opera di una commissione di cui faceva parte il già citato prof. P.L. Rambaldi, che esplicita il metodo impiegato per la difficile sistemazione del materiale nell'opuscolo *La riapertura del Museo Provinciale di Torcello* (Venezia 1913), in cui sono raccolti i discorsi inaugurali pronunciati in occasione della riapertura, avvenuta l'8 giugno del 1913. Il Rambaldi, lamentando il caos e la scomparsa di parecchi oggetti minuti<sup>2</sup>, descrive la nuova disposizione dei materiali, concentrati soprattutto «nel piccolo Arrengario [...] Invece, la sala dell'archivio è divenuta il depositario, ossia il discreto ricovero di molte cose insignificanti o di minimo valore»<sup>3</sup>. Esplicita infine quello che deve essere, a suo parere, il concetto che dovrebbe informare l'esposizione museale: «Il Museo provinciale, adunque, non può essere che il museo topografico dell'Estuario, ossia la raccolta dei monumenti del territorio – quanto si stende la laguna e l'agro finitimo – abitato nei secoli trascorsi»<sup>4</sup>.

Ma questo primo intervento non risolve la situazione del Museo<sup>5</sup>, come testimonia l'impietoso

finicija želi izpostaviti “specifično lokalno podobo” muzeja.

Vendar zgleda, da je bilo Levijevo vodenje, kljub darežljivosti in delavnosti preveč “usmiljeno”, če si pridevnik izposodimo pri P. L. Rimbaldiju, ki pravi, da “je izgledalo kot da skromnost materiala povečuje vrednost vsakega predmeta, ter pri tem, preko posebne vrline v izbiri, vdihuje usmiljenje”. V tem smislu Levi zgleda “še bolj usmiljen [...] od Battaglinija, [...] prizanesljiv zaradi prevelike ljubezni in skoraj zaradi strahu pred praznino, ki ga je skrbelo predvsem to, da bi vsaka “stara stvar” dosegla mir muzeja»<sup>1</sup>.

Stanje postane neznosno pod vodstvom prof. Luigija Contona: to privede do prve reforme leta 1910, ki jo je izvedla komisija, katere član je bil navedeni prof. P. L. Rambaldi, ki pojasnjuje metodo uporabljeno za zapleteno razporeditev materiala v brošuri *La riapertura del Museo Provinciale di Torcello* (Ponovno odprtje Pokrajinskega muzeja na Torcellu) (Benetke 1913), v kateri so zbrani otvoritveni govori ob ponovnem odprtju 8. junija 1913. Rambaldi se pritožuje nad zmešnjavo in izginotjem večjega števila manjših izdelkov<sup>2</sup> in opisuje novo postavitvev materiala, zbranega predvsem v “malem rotovžu [...], dvorana arhiva pa je postala varuh oz. skladišče veliko nepomembnih in ničvrednih predmetov»<sup>3</sup>. Na koncu pojasni kaj je zanj koncept, ki bi moral informirati muzejsko razstavo: “Pokrajinski muzej, torej, ne more biti drugega kot topografski muzej Estuarija, oz. zbirka znamenitosti teritorija – kolikor se razteza laguna in bližnje podeželje – ki je bil naseljen v preteklih stoletjih»<sup>4</sup>.

Vendar ta prvi poseg ne reši situacije v Muzeju<sup>5</sup>, kot neusmiljeno ocenjuje Callegari: “muzeji [...] ustanovljeni brez izbirnih kriterijev, predvsem glede izvora predmetov, so bili tudi po reformi leta 1910 pretirano napolnjeni in so porajali

1 Rambaldi 1913, p. 16.

2 Rambaldi 1913, p. 17: «gran parte dei pezzi migliori tra i piccoli oggetti furono rimossi - diciamo pure furono rubati - in parecchi momenti». Non si sa se tra i piccoli oggetti siano comprese anche alcune gemme; il dato certo però è che tra il 1888 e il 1930, la collezione glittica perde più di 20 unità.

3 *Ibidem*, pp. 9-10.

4 *Ibidem*, p. 12.

5 Nonostante il parere positivo espresso da Damerini in *Amor di Venezia* (Bologna 1920), nel capitolo “Il Museo di Torcello” (pp. 63-72), in cui si loda la nuova sistemazione del Museo e la riduzione del materiale esposto, condensato nel Palazzo del Consiglio e nelle due logge esterne (p. 65).

1 Rambaldi 1913, str. 16.

2 Rambaldi 1913, str. 17. “večino najboljših primerkov so med manjšimi predmeti odstranili – recimo kar pokradli – v različnih trenutkih”. Ni znano, če so tej manjši predmeti vključevali tudi kakšno gemo, vendar je točen podatek, da je med letom 1888 in 1930 gliptična zbirka bila ob več kot 20 enot.

3 Prav tam, str. 9-10.

4 Prav tam, str. 12.

5 Kljub pozitivnemu mnenju Damerinija v *Amor di Venezia* (Beneška ljubezen, op. p.) (Bologna 1920), v poglavju “Il Museo di Torcello (Muzej na Torcellu, op. p.)” (str. 63-72), kjer hvali novo postavitvev v Muzeju in zmanjšanje števila eksponatov, strnjjenih v Palači Sveta in v dveh zunanjih ložah (str. 65).



giudizio del Callegari, secondo cui «I musei [...] formati senza criterio di scelta, specie per ciò che riguarda la provenienza degli oggetti, si presentavano, anche dopo il riordinamento ordinato nel 1910, eccessivamente affollati, e ingeneravano uggia anzi che diletto»<sup>1</sup>. Tale situazione è attestata anche da alcune note ufficiali risalenti al 1927, regolarmente protocollate<sup>2</sup>. Si arriva così ad un nuovo riordino, promosso dal Presidente della Provincia prof. Garioni e affidato ad Adolfo Callegari, un complesso personaggio che diventerà il nuovo direttore del Museo nel 1928<sup>3</sup>.

È con questa nuova sistemazione, effettuata tra il 1928 e il 1929, che il Museo assume all'incirca la fisionomia attuale, con la separazione delle raccolte in due sezioni: «l'archeologica nel palazzo dell'Archivio, quella medievale e moderna nel palazzo del Consiglio»<sup>4</sup>. Contemporaneamente, entrambi i palazzi furono restaurati, secondo forme più vicine agli originali, almeno negli intenti del Callegari.

Al Callegari succede nel 1949 Giulia Fogolari, sotto la cui direzione la Provincia decide di restaurare totalmente il Museo, sia gli edifici, sia i materiali in essi contenuti: tra il 1972 e il 1974 furono effettuati lavori radicali sul Palazzo del Consiglio e in seguito fu compiuto il restauro del Palazzo dell'Archivio, causando una chiusura decennale della sezione archeologica, che venne riaperta al pubblico, con un nuovo allestimento del materiale restaurato, solamente nell'estate del 1990.

prej dolgčas kot veselje»<sup>1</sup>. Takšna situacija je razvidna tudi iz nekaterih uradnih dopisov iz leta 1927<sup>2</sup>. To je privedlo do nove reforme, ki jo je predlagal Predsednik Pokrajine, prof. Garion in izvedel Adolfo Callegari, zapletena osebnost, ki nato leta 1928 postane ravnatelj Muzeja<sup>3</sup>.

In s to novo postavitvijo, zasnovano v letih 1928-29 je Muzej dobil približno podobo, ki jo ima še danes, saj so zbirko razdelili na dve sekciji: «arheološko v palačo Arhiva, srednjeveško in moderno v palačo Sveta»<sup>4</sup>. Sočasno so obe palači obnovili kolikor se je dalo podobno izvirni obliki, vsaj takšen je bil Callegarijev namen.

Callegarija leta 1949 nasledi Giulia Fogolari in pod njenim vodstvom se Pokrajina odloči za popolno obnovo Muzeja, tako zgradb kot materialov, ki jih vsebujejo: od leta 1972 do 74 so na Palači Sveta izvedli korenita dela, kasneje pa so opravili obnovo Palače Arhiva, zaradi česar je bila arheološka sekcija zaprta deset let. Za obiskovalce

so jo ponovno odprli šele poleti leta 1990, z novo postavitvijo obnovljenega materiala.

---

1 Callegari 1930, p. 10.

2 Una nota, prot. n. 189, del Regio Museo Atestino in Este del 14 settembre 1927, redatta dal Callegari, e una del Soprintendente E. Ghislanzoni al Presidente della Commissione Conservatrice dei Monumenti di Venezia prot. n. 2866 del 27 settembre 1927: la notizia è tratta da Tombolani 1981, p. 10, nota 6.

3 Ad Adolfo Callegari (1882-1948), nato a Padova, laureato in Giurisprudenza nel 1906, pittore, custode della casa del Petrarca, "ispettore onorario ai monumenti" e anche sindaco di Arquà, direttore del Museo Nazionale Atestino dal 1922, dal 1930 direttore del Museo di Torcello, da cui dipendevano anche gli scavi di Altino, direttore nel 1940 del Museo di Belluno, è stata dedicata una mostra nel 2008.

4 Callegari 1930a, pp. 513-514.

---

1 Callegari 1930, str. 10.

2 Nota prot. št. 189, Kraljevi muzej v Lozzu Atestinu v Este z dne 14. septembra 1927, ki ga je sestavil Callegari in še ena ravnateljja E. Ghislanzoni za predsedniku beneške komisije za spomeniško varstvo prot. št. 2866 z dne 27. septembra 1927: novica je povzeta po Tombolani 1981, str. 10, nota 6.

3 Adolfo Callegariju (1882-1948), rojenemu v Padovi, ki je leta 1906 diplomiral iz prava, slikarju, varuhu Petrarkove hiše, "častnemu nadzorniku znamenitosti" in tudi županu v Arquaju, ravnatelju Državnega muzeja v Lozzu Atestinu od leta 1922, od 1930 ravnatelju Muzeja na Torcellu, ko je odločal tudi o izkopavanjih v Altinu, od 1940 ravnatelj Muzeja v Bellunu, so leta 2008 posvetili razstavo.

4 Callegari 1930a, str. 513-514.

I cataloghi e gli inventari

---

Katalogi in inventariji

Alla storia del Museo e dei suoi direttori si intrecciano strettamente la redazione e la pubblicazione dei cataloghi a stampa, fonti imprescindibili, per quanto insufficienti, spesso avari di notizie e di indicazioni sicure, per la conoscenza dei materiali esposti nei due palazzi dell'isola.

La prima pubblicazione risale al 1888 ed è anonima, anche se ormai sembra assodata l'attribuzione al Levi<sup>1</sup>: nel *Catalogo degli oggetti d'antichità del Museo Provinciale di Torcello con brevi notizie dei luoghi e delle epoche di ritrovamento* (Venezia 1888) sono compresi 1000 pezzi, distribuiti e numerati a seconda del luogo di conservazione all'interno del Museo.

La pubblicazione è preziosa, ma non particolarmente affidabile, almeno a giudicare dalla dura definizione espressa dal Callegari, che parla di «uno strenuato catalogo a stampa [...], zeppo di errori e di insufficienti o poco attendibili informazioni»<sup>2</sup>. Un anno dopo, nel 1889, esce, sempre a Venezia e questa volta a firma di Cesare Augusto Levi, *L'antico Palazzo dell'Archivio ridotto ora a Museo dell'Estuario in Torcello*: il numero dei pezzi si è ridotto a 620 e la numerazione proposta non coincide con quella del 1888<sup>3</sup>.

Nei primi anni del '900, compaiono alcuni testi a firma del direttore Luigi Conton, con intenti non semplicemente catalogici (1909: *Rarità dei Musei di Torcello. Fascicolo primo nel quale sono premessi brevi cenni storici intorno all'isola...*, Venezia; 1927: *Torcello, il suo estuario, i suoi monumenti*, Venezia). Al Conton si deve però anche l'inventario del Museo, comprendente 808 pezzi, compilato nel 1924, ora conservato nell'Archivio del Museo<sup>4</sup>.

Zgodovina Muzeja in njegovih ravnateljev se tesno prepleta s pripravo in izdajo tiskanih katalogov, ki so nujen vir, pa čeprav nezadosten in pogosto v njih ni zanesljivih novic in pojasnil za poznavanje materiala razstavljenega v obeh palačah na otoku. Prva publikacija je iz leta 1888 in je anonimna, čeprav je kot kaže že dokončno pripisana Leviju<sup>1</sup>: *Catalogo degli oggetti d'antichità del Museo Provinciale di Torcello con brevi notizie dei luoghi e delle epoche di ritrovamento* (Katalog antičnih predmetov Pokrajinskega muzeja na Torcellu, z nekaj podatki o krajih in obdobjih odkritja) (Benetke 1888) vključuje 1000 primerkov, ki so razdeljeni in oštevilčeni glede na kraj kjer se hranijo v sklopu Muzeja. Publikacija je dragocena, ni pa pretirano zanesljiva, vsaj glede na strogo izjavo Callegarija, ki govori o "revnem katalogu [...] polnem napak in nezadostnih ali nezanesljivih podatkov"<sup>2</sup>. Leto kasneje, 1889, je prav tako v Benetkah izšel *L'antico Palazzo dell'Archivio ridotto ora a Museo dell'Estuario in Torcello* (Stara Palača Arhiva, zmanjšana zdaj na Muzej Estuarija na Torcellu), tokrat ispod peresa Cesara Augusta Levija: število primerkov se je zmanjšalo na 620, predlagano številčenje pa se ne ujema s tistim iz leta 1888<sup>3</sup>. V začetku 20. stoletja se pojavi nekaj besedil izpod peresa Luigija Contona, katerih namen ni bil zgolj kataloški (1909: *Rarità dei Musei di Torcello (Redkosti muzeja na Torcellu). Prvi zvezek v katerem se navaja kratka zgodovina otoka...*, Benetke; 1927: *Torcello, il suo estuario, i suoi monumenti* (Torcello, njegov estuarij, njegovi spomeniki), Benetke). Conton pa je zaslužen tudi za inventar Muzeja, ki vključuje 808 primerkov in ga je pripravil leta 1924, danes pa se hrani v Muzejskem arhivu<sup>4</sup>.

1 Si veda Fogolari 1993.

2 Callegari 1939a, pp. 513-514.

3 Come viene sottolineato da Rambaldi 1913, p. 19: «Due i cataloghi, due le numerazioni: per lo più cataloghi e numeri non si corrispondono [...] di frequente, se indicazioni si trovano, esse non servono oppure sono manchevoli». Irene Favaretto sottolinea inoltre le confusioni generate dalla fusione delle precedenti collezioni con il "fondo Levi" e altri di provenienza non locale (Favaretto 1982, p. 10).

4 La notizia è tratta da Tombolani 1981, p. 10, nota 4. Non vidi.

1 Glej Fogolari 1993..

2 Callegari 1939a, str. 513-514.

3 Kot izpostavlja Rambaldi 1913, str. 19: "Dva kataloga, dve številčnji: večinoma se katalogi in številke ne ujemajo [...] pogosto, če se oznake že najdejo so neuporabne ali pomanjkljive". Irene Favaretto med drugim izpostavlja zmedo, ki je nastala po združitvi predhodnih zbirk s "fondom Levi" in drugimi, ki prihajajo od drugod (Favaretto 1982, str. 10).

4 Novico obravnava Tombolani 1981, str. 10, opomba 4. Non vidi.

Bisogna aspettare il 1930 perché veda la luce un ulteriore catalogo a stampa, a firma del nuovo direttore Adolfo Callegari, *Il Museo provinciale di Torcello* (Venezia, Stamperia Zanetti, 1930): il Callegari tenta delle concordanze con il catalogo del 1888 (non per le gemme) e cita in nota i vari lavori di L. Conton.

In totale, i pezzi presenti si sono ulteriormente ridotti a 213<sup>1</sup>.

Al Callegari si deve anche l'impianto dell'inventario nel 1943, conservato nell'archivio del Museo<sup>2</sup>, e la compilazione di un gruppo di 96 schede numerate, redatte in duplice copia, spesso corredate da disegni, con riferimento al numero del catalogo 1888, se esistente, fonte fondamentale per la conoscenza della provenienza degli oggetti<sup>3</sup>.

Uno dei punti cruciali, per il Callegari, è la provenienza degli oggetti di scavo, di cui contesta la sempre affermata "provenienza locale"<sup>4</sup>: questo fondamentale problema dell'origine dei materiali dal territorio o dai canali collezionistici non è mai stato definitivamente risolto<sup>5</sup> e, come

Šele leta 1930 nastane nov katalog, tokrat pod peresom novega ravnatelja Adolfa Callegarija, *Il Museo provinciale di Torcello* (Pokrajinski muzej na Torcellu) (Benetke, Stamperia Zanetti, 1930): Callegari skuša najti ujemanja s katalogom iz leta 1888 (ne za gemme) in v opombah navaja številna dela L. Cotona.

Skupno se primerki še dodatno zmanjšajo na 213<sup>1</sup>.

Callegarijeva je tudi zasnova inventarja iz leta 1943, ki se hrani v Muzejskem arhivu<sup>2</sup>, in pripravva 96 oštevilčenih kartic, pripravljenih v dveh izvodih, ki so pogosto opremljene z risbami in sklici na katalog iz leta 1888, če je le ta obstajala. Slednji je bistven vir za poznavanje izvora predmetov<sup>3</sup>.

Ena ključnih točk za Callegarija je izvor izkopnih predmetov, za katere oporeka vedno navajani "lokalni izvor"<sup>4</sup>: težave z izvorom iz teritorija ali iz zbirateljskih vod ni bila nikoli rešena<sup>5</sup> in kot bo razvidno, igra pomemno vlogo tudi pri oblikovanju gliptične zbirke. Po Callegarijevem delu

1 Si può ricordare che sempre nel 1930 A. Callegari pubblica, sul Bollettino d'Arte, un articolo intitolato *Il nuovo ordinamento del Museo Provinciale di Torcello*, pp. 512-524 (oltre all'elenco dei lavori di restauro e ripristino, viene annotata la separazione delle raccolte in due sezioni: "l'archeologica nel palazzo dell'Archivio, quella medievale e moderna nel palazzo del Consiglio", pp. 513-514. Per quanto riguarda la sezione archeologica, «dove parecchi sono i monumenti inediti, che verranno prossimamente illustrati dal chiarissimo prof. Ghislanzoni», il problema principale che viene messo in evidenza è quello degli oggetti di scavo: «Tutti di provenienza locale?»).

2 La numerazione segue quella del catalogo del 1930 e comprende 83 numeri, con riferimento all'inventario Conton: la notizia tratta da Tombolani M. 1981, p. 10, nota 7. *Non vidi*.

3 Tali schede sono conservate nell'archivio del Museo Archeologico di Venezia: la notizia è tratta da Tombolani 1981, p. 10, nota 8. *Non vidi*.

4 Callegari 1930a, pp. 513-514: «Tutti di provenienza locale? Purtroppo nei primi anni che il museo funzionò, i preposti – gente armata di entusiasmo più che di solida dottrina – non badarono troppo alla provenienza, e per determinarla non si possiede che uno stremizzato catalogo a stampa del 1888, zeppo di errori e di insufficienti o poco attendibili informazioni». Lo studioso ribadisce questa sua posizione anche nell'introduzione al catalogo del 1930.

5 La questione è riassunta da Fogolari 1993, p. 13: «Conviene [...] accennare al problema tuttora aperto e dibattuto fra gli studiosi riguardante la provenienza del materiale archeologico del Museo di Torcello. È certo che buona parte degli oggetti proviene da collezioni di antiquari e cultori d'arte, per lo più veneziani, ancora numerosi alla fine dell'Ottocento e all'inizio di questo secolo, che ne hanno fatto dono al Museo [...] È d'altra parte indiscusso che il Museo è stato creato proprio per l'esigenza di avere a Torcello una sede in cui raccogliere quanto si andava scoprendo in loco e attorno nella laguna, soprattutto nell'area che nei vecchi cartellini (i più sono andati dispersi) e nel catalogo del 1888 è definita "agro altinate" [...] Premessi tali due capisaldi, va detto che il giudizio sulla provenienza di molto materiale ha oscillato, lungo il secolo di vita del Museo, tra una tesi che insisteva sull'origine locale – e fu quella che prevalse alla fine del secolo scorso e all'inizio del Novecento – e una che si rinvigorisce verso gli anni trenta, soprattutto con il Callegari, molto più cauta e attenta a mettere in luce il collezionismo».

1 Naj spomnimo, da prav tako leta 1930, je A. Callegari na Bollettino d'Arte (Bilten o umetnosti) objavil članek z naslovom *Il nuovo ordinamento del Museo Provinciale di Torcello* (Novi pravilnik Pokrajinskega muzeja na Torcellu), str. 512-524 (poleg seznama obnovitvenih del je zabeležena tudi delitev zbirke na dva dela: "arheološko v palačo arhiva, srednjeveško in moderno v palačo Sveta" str. 513-514. Glede arheološke sekcije, "v kateri je veliko še neznanih spomenikov, ki jih bo kasneje opisal prof. Ghislanzoni", je največja izpostavljena težava v izkopninah: "So vse lokalnega izvora?").

2 Številčenje sledi katalogu iz leta 1930 in vsebuje 83 številke s sklici na inventar Conton: novico obravnava Tombolani M. 1981, str. 10, opomba 7. *Non vidi*.

3 Tej listi se hranijo v arhivu Beneškega arheološkega muzeja: novico obravnava Tombolani 1981, str. 10, opomba 8. *Non vidi*.

4 Callegari 1930a, str. 513-514: "So vse lokalnega izvora? Žal so v prvih letih delovanja predpostavljali, ki so bili predvsem veliki entuziasti in ne toliko poznavalci, bolj malo pazili na izvor in za njegovo določanje obstaja le reven katalog, ki je bil natisnjen leta 1888 in je poln napak in nezadostnih ter nezanesljivih podatkov". Avtor to svoje stališče izpostavi tudi v uvodu h katalogu iz leta 1930.

5 Problem povzame Fogolari 1993, str. 13: "Spodobi se [...] omeniti še vedno pereč problem v znanstvenih krogih o izvoru arheološkega materiala v Muzeju na Torcellu. Zanesljivo se ve, da del izdelkov izvira iz zbirk antikvarjev in gojiteljev umetnosti, večinoma beneških, ki so bili še številni konec devetnajstega stoletja in na začetku tega stoletja, ki so jih darovali Muzeju [...]. Po drugi strani ni dvoma, da so Muzej ustanovili prav zaradi potrebe, da bi na Torcellu imeli sedež v katerem bi zbirali kar se je odkrivalo na območju in okrog lagune, predvsem na območju, ki se na starih kartončkih (večinoma so bili izgubljeni) in v katalogu iz leta 1888 definira kot "agro altinate" [...]. Po teh dveh predpostavkah je treba povedati, da je skozi stoletje obstoja Muzeja, ocena izvora velikega dela materiala nihala med teorijo, ki je zatrjevala lokalni izvor in ki je prevladovala konec prejšnjega in v začetku dvajsetega stoletja ter tisto, ki je postala odmevnejša v tridesetih letih, predvsem s Callegarijem in ki je bila veliko previdnejša in previdna pri izpostavljanju zbirateljstva".

si vedrà, riveste una notevole importanza anche per la formazione della collezione glittica.

Dopo l'opera del Callegari non compaiono più cataloghi generali, ma nei primi anni '80 del Novecento escono i fondamentali volumi delle *Collezioni e Musei Archeologici del Veneto* (editi da Giorgio Bretschneider Editore), che curano l'edizione scientifica di bronzi, ceramiche e sculture<sup>1</sup>; viene pubblicata la parte medievale del museo, ad opera di Renato Polacco; ed infine esce nel 1993 il catalogo completo della raccolta archeologica, *Il Museo di Torcello*, a cura di Giulia Fogolari, dal quale però è esclusa la collezione glittica.

ni bilo več splošnih katalogov, vendar pa so v začetku osemdesetih let 20. stoletja izšli temeljni zvezki dela *Collezioni e Musei Archeologici del Veneto* (Zbirke in Arheološki muzeji dežele Veneto) (izdaja Giorgio Bretschneider Editore), ki urejano znanstveno izdajo bronov, keramik in kipov<sup>1</sup>; objavi se srednjeveški del muzeja, izpod peresa Renata Polacca; in končno leta 1993 izide celotni katalog arheološke zbirke

Il Museo di Torcello (Muzej na Torcellu), ki ga je uredila Giulia Fogolari, le-ta pa ne vsebuje gliptične zbirke.

---

1 Tombolani 1981; Ghedini, Rosada 1982; Favaretto 1982.

---

1 Tombolani 1981; Ghedini, Rosada 1982; Favaretto 1982.

La collezione glittica

---

Gliptoteca

Proprio partendo da quest'ultima osservazione vale la pena di cominciare a parlare delle gemme del Museo di Torcello: il materiale glittico è presente nei primi tre cataloghi a stampa (1888, 1889, 1930) e poi scompare. Ad esso è dedicata solo una brevissima citazione da S. Pesavento nella guida "tascabile" edita da Marsilio<sup>1</sup>: «In una vetrina è esposta infine una piccola collezione di gemme e alcuni cammei romani che si ritiene provengano da Altino».

Questa eclissi delle gemme è una spia significativa, che non riguarda solamente la peculiare situazione del piccolo Museo di Torcello: la "sparizione" delle gemme dai cataloghi più recenti può essere considerato un dato emblematico, che rispecchia la condizione della glittica nella storia degli studi della seconda metà del '900, lasciata ai margini e considerata in tutto e per tutto "arte minore". Sembra che nessuno, dagli anni trenta ad oggi, abbia avuto la curiosità di occuparsi della manciata di gemme conservata nel museo di Torcello, se non per ribadirne la provenienza, mai veramente associata, dall'antica città romana di Altino. Ma nonostante le sue ridotte dimensioni, questa collezione glittica ha una storia interessante, per quanto difficile da ricostruire, che riflette quella di tante altre collezioni, più famose e consistenti. Si tratta perciò di un caso di studio che può essere considerato paradigmatico.

Mi sembra dunque interessante raccogliere e riordinare le poche, concrete notizie che si possono ricavare dall'edito.

Il primo dato da sottolineare è la diminuzione della collezione fra il 1888 e il 1930: nel primo catalogo venivano schedati più di 90 pezzi, tra cui alcuni cammei (8, secondo il catalogo 1889), mentre nell'elenco del 1930 sono citate solamente 68 pietre dure incise e un cammeo, oltre ai quattro pezzi montati.

---

1 Zattera, Pesavento 1994, p. 47.

In prav pri tej opazki je vredno začeti govoriti o gemah v Muzeju na Torcellu: gliptični material je prisoten v prvih treh tiskanih katalogih (1888, 1889, 1930), kasneje pa izgine. Le-tem u je namenjen samo kratek navedek iz S. Pesavento, v "žepnem" vodiču v izdaji Marsilia<sup>1</sup>: "V eni od vitrin je razstavljena še majhna zbirka gem in nekaj rimskih kamej za katere se verjame, da izvirajo iz Altina".

Takšno izginotje gem je pomemben pokazatelj, ki se ne tiče izključno posebne situacije v malem Muzeju na Torcellu: "izginotje" gem iz najnovjših katalogov lahko razumemo kot simboličen podatek, ki zrcali stanje gliptike znotraj zgodovine

raziskav v drugi polovici 20. stoletja. Bila je puščena na strani in v vseh pogledih se smatra za "manjšo umetnost". Kot kaže, od tridesetih let do danes, ni nikogar zanimalo, da bi se začel ukvarjati s peščico gem, ki se hranijo v muzeju na Torcellu, razen v toliko, da bi ugotovil njihov izvor iz starega rimskega mesta Altino, ki pa ni bil nikoli preverjen. Kljub majhnemu obsegu ima ta gliptična zbirka zanimivo zgodovino, ki jo je sicer težko rekonstruirati, vendar odseva le-to mnogih drugih, večjih in bolj znanih zbirk. Torej bi lahko to bila vzorčna študija.

Menim, da bi bilo torej zanimivo zbrati in urediti redke konkretne novice, ki jih je mogoče pridobiti iz izdanega.

Najprej je treba izpostaviti zmanjšanje zbirke v letih od 1888 do 1930: v prvem katalogu je bilo katalogiziranih čez 90 primerkov, od tega kameje (8, po katalogu iz l. 1889), medtem ko je na seznamu iz l. 1930 navedenih le 68 graviranih trdih kamnov in ena kameja, poleg štirih vgrajenih kosov.

Malo verjetnosti je, da so primerke odstranili

---

1 Zattera, Pesavento 1994, str. 47.

È poco probabile che i pezzi siano stati rimossi nel corso dei vari riordini; più plausibile pensare alla sparizione di «piccoli oggetti» ricordata con rammarico dal Rambaldi<sup>1</sup>. D'altronde anche dopo il 1930, un altro furto ha ridotto ulteriormente la collezione glittica del Museo: «un anello d'oro con cammeo inciso: busto virile ignudo», ricordato negli inventari manoscritti conservati al Museo, risulta rubato nel 1955 circa. Si ottiene così precisamente il numero delle gemme presenti attualmente in Museo: delle 73 gemme ricordate dal Callegari, 69 sono state esposte nella vetrina 7 del Palazzo dell'Archivio nel 1990; tre erano state relegate nei depositi, in quanto ritenute false<sup>2</sup>, e una, appunto, risulta rubata.

L'altro dato che va messo in evidenza è la modalità di acquisizione delle gemme, uno dei pochi elementi costantemente rimarcato nelle stringate note dei cataloghi: si tratta sempre di donazioni. L'elenco dei donatori è abbastanza breve e rimanda al ricco mondo culturale veneziano tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo: il cav. G.B. Barbetta, il cav. Nicolò Battaglini, Michelangelo Guggenheim, Cesare Augusto Levi, il sig. Morchio e il cav. Urbani<sup>3</sup>. Oltre ai due direttori del Museo, Levi e Battaglini, va messa in evidenza la personalità del Guggenheim, importante collezionista antiquario veneziano del XIX secolo, che si occupò della vendita della celebre Collezione Grimani di Santa Maria Formosa<sup>4</sup>. Rispetto all'elenco dei donatori pubblicato nel 1888, nel catalogo del 1930 si notano alcune differenze: spariscono i nomi di due donatori, il Levi (che nel 1888 è citato al n. 943 in relazione ad «alcune pietre incise») e il Morchio, mentre il Barbetta risulta donatore del gruppo delle quattro pietre montate, ma non degli 11 ritrovamenti avvenuti sulla via altinate nel 1848 e donati nel 1883, tra cui «pezzi modellati», forse da intendere come piccole statuette in pietra dura, di cui non rimane alcuna traccia. Insieme alla citazione dei donatori, viene ribadita per quasi tutti i pezzi la provenienza dei

med posameznimi reformami. Večja verjetnost je, da so «majhni predmeti» izginjali kot se tega grenko spominja Rambaldi<sup>1</sup>. Sicer pa je po letu 1930 še ena kraja dodatno zmanjšala gliptično zbirko Muzeja: «zlat prstan z vrezano kamejo: gol moški doprski lik», se v ročno pisanih inventarjih, ki se hranijo v Muzeju, izkaže za ukradenega okrog leta 1955. Tako se dobi točno število gem, ki se trenutno nahajajo v Muzeju: od 73 gem, ki jih navaja Callegari jih je 69 bilo razstavljenih v 7. vitrini v Palači Arhiva leta 1900. Tri so ostale v skladiščih, saj so zanje menili, da so ponaredki<sup>2</sup>, ena pa je bila ukradena.

Naslednji podatek, ki ga je potrebno izpostaviti je način pridobivanja gem. To je eden redkih elementov, ki se ves čas navaja v jedrnatih zapisih katalogov: vedno gre za donacije. Seznam donatorjev je kratek in se naslanja na bogat beneški kulturni svet od konca 19. do začetka 20. stoletja: v. G. B. Barbetta, v. Nicolò Battaglini, Michelangelo Guggenheim, Cesare Augusto Levi, g. Morchio in v. Urbani<sup>3</sup>. Poleg dveh ravnateljev Muzeja, Levija in Battaglinija je potrebno izpostaviti osebnost Guggenheima, ki je bil pomemben beneški zbiratelj starin iz 19. stoletja, ki je poskrbel za prodajo znane zbirke Grimani di Santa Maria Formosa<sup>4</sup>.

V primerjavi s katalogom donatorjev iz leta 1888, je v katalogu iz leta 1930 nekaj razlik: izgineta dve imeni donatorjev, Levi (ki je leta 1888 naveden pod št. 943 v povezavi z «nekaterimi graviranimi kamni») in Morchio, Barbetta pa je naveden kot donator skupine štirih vgrajenih kamnov, ne pa 11-h odkritij iz okolice Altina iz leta 1848, darovanih leta 1883. Med temi so bili tudi «oblikovani kosi», ki jih je morda treba razumeti kot majhne kipce iz trdega kamna, o katerih pa ni nobenih sledi. Ob navedbi donatorjev je skoraj pri vseh primerkih naveden izvor gliptičnega materiala iz teritorija. Kot že rečeno, je to eden od pogostih motivov v zgodovini raz-

1 Rambaldi 1913, p. 17 (v. *supra*).

2 Si veda l'annotazione riportata negli inventari manoscritti: «Altri 3 sono nei depositi (falsi???) da valutarsi £ 5.000 l'uno»; ribadita da una successiva aggiunta ad opera di G. Zattera nel 1990: «scartandone tre evidentemente false».

3 L'elenco dei «benemeriti donatori» è riportato alla fine del catalogo del 1888.

4 Favaretto 1982, p. 11.

1 Rambaldi 1913, str. 17. (g. zgoraj)

2 Glej opombo v rokopisu inventarja: «Še trije so v skladiščih (lažni???) ocenjeni na 5.000 £ za kos»; ki jo v kasnejšem pripisu poudari G. Zattera leta 1990: «pri čemer izloči tri očitne ponaredke».

3 Seznam «zaslužnih donatorjev» je zapisan na koncu kataloga iz leta 1888.

4 Favaretto 1982, str. 11.



materiali glittici dal territorio, che come si è detto in precedenza costituisce uno dei motivi ricorrenti della storia degli studi del materiale archeologico torcellano<sup>1</sup>. Le località citate sono ovviamente Altino, il municipio romano considerato la “matrice” di Torcello, le isole dell’estuario e Musestre<sup>2</sup>. Questa derivazione locale trova spazio sia nei due cataloghi attribuibili al Levi, sia anche - dato assai più interessante - in quello del solitamente scettico Callegari.

Per quanto riguarda la quantità e la qualità di informazioni relative alle gemme in sé, esse sono decisamente scarse: l'unico dato che viene sempre registrato è la distinzione fra intagli e cammei. Non sono invece mai specificati l'iconografia dei soggetti di intagli e cammei, né il materiale (al massimo, il Callegari ricorda pietre di «vari colori»<sup>3</sup>; l'unica eccezione è costituita dall'intaglio in cristallo di rocca), né le misure dei diversi pezzi, né tanto meno la datazione (solo nel catalogo del 1888, a p. 44, le gemme vengono definite “romane”), anche se la cronologia antica sembra sempre essere data per scontata. La mancanza di questi dati fondamentali impedisce di riconoscere i singoli lotti e di stabilire qualche legame non aleatorio con le diverse provenienze.

Non molto di più si ricava dal registro manoscritto conservato in Museo: «le pietre dure incise per anelli» sono suddivise in tre lotti, hanno «misure varie» e sono in diversi materiali (tra cui vengono citati la corniola e l'ametista, pietra che in realtà non compare nella collezione torcellana). Vengono infine ricordati, in modo abbastanza generico, alcuni soggetti, ma poiché i pezzi non sono identificati da un numero singolo di inventario non risultano riconoscibili, se non in casi particolari<sup>4</sup>.

iskav arheološkega materiala iz Torcella<sup>1</sup>. Navedeni kraji so seveda Altino, rimska občina, ki se smatra za “matrico” Torcella, otoki estuarija in Musestre<sup>2</sup>.

Lokalni izvor najdemo tako v dveh katalogih, ki se pripisujeta Leviju, kot tudi - in to je veliko bolj zanimivo - v tistem, ki ga ponavadi pripisujejo skeptičnemu Callegariju.

Podatki o kvaliteti in kvantiteti posameznih gem so zelo skopi: edini podatek, ki je vedno naveden je razlikovanje med intaljami in kamejami. Nikoli pa ni opredeljena ikonografija subjektov intalj in kamej, kot tudi ne material (največ kar najdemo je, da Callegari govori o kamnih “različnih barv»<sup>3</sup>; edino izjemo predstavlja intalja v kamni streli), mere posameznih primerkov, še manj pa datum izdelave (samo v katalogu iz l. 1888, na str. 44, se geme opredelijo kot “rimske»), čeprav se antična kronologija vedno zdi samoumevna. Pomanjkanje teh podatkov onemogoča prepoznavanje posameznih kosov in vzpostavljanje negotovih povezav z različnimi izvori.

Nič kaj več ni mogoče odkriti iz rokopisa registra, ki se hrani v Muzeju: “gravirani trdi kamni za prstane” so razdeljeni v tri skupine, imajo “različne mere” in so iz različnih materialov (med temi so navedeni karneol in ametist, kamen, ki ga v resnici v zbirki iz Torcella ni). Na koncu se še precej splošno omenjajo nekateri subjekti, ker pa kosi niso bili prepoznani s posamezno inventarno številko niso prepoznavni, razen v redkih primerih<sup>4</sup>. Edini sklop v Muzeju, ki ga je mogoče identificirati vse od izvora je kot kažejo razni katalogi, začeni s tistim iz leta 1888, je tisti, ki ga sestavljajo štirje vgrajeni kamni (tej imajo vsak svojo inventarno številko): gre za tri kameje in

1 Si vedano in proposito le osservazioni formulate da F. Ghedini e G. Rosada: «come già sottolineò il Callegari, non sempre le informazioni del Levi sono attendibili, soprattutto trattandosi di doni, dei quali non era forse possibile nemmeno allo studioso accertare la provenienza. È verosimile pertanto che molti pezzi offerti al Museo da collezionisti o da antiquari non provengano dalla zona dell'Estuario, bensì siano giunti a Venezia e a Torcello lungo i canali del collezionismo moderno» (Ghedini, Rosada 1982, p. 10).

2 Per i dati precisi forniti dai diversi cataloghi, si rimanda alla tabella alla fine del capitolo.

3 Callegari 1930, p. 28.

4 Si possono citare due esempi: l'intaglio con il monogramma (n.i. 2189) e il cammeo con testa di Baccante (n.i. 2158), erroneamente definito «busto di giovinetto con capelli ricciuti».

1 S tem v zvezi glej opombe, ki sta jih zapisala F. Ghedini in G. Rosada: “kot je izpostavil že Callegari, podatki, ki jih podaja Levi niso vedno zanesljivi, predvsem ker gre za donacije, za katere morda tudi znanstvenik ni mogel ugotoviti točnega izvora. Zato je verjetno, da veliko primerkov, ki so jih Muzeju ponudili zbiratelji ali starinarji ne izvira z območja Estuarija in so prišli v Benetke in Torcello po poteh sodobnega zbirateljstva” (Ghedini, Rosada 1982, str. 10).

2 Za natančne podatke iz posameznih katalogov glej tabelo na koncu poglavja.

3 Callegari 1930, str. 28.

4 Navedemo lahko dva primera: intalja z monogramom (inv. št. 2189) in kameja z glavo bakhantke (inv. št. 2158), ki je bil napačno označen kot “doprnski kip mladeniča s kodri”.

L'unico lotto identificabile, presente in Museo fin dalle origini, come attestano i vari cataloghi a cominciare da quello del 1888, è quello costituito dalle quattro pietre montate (queste sì dotate ciascuna di un proprio numero di inventario): si tratta di tre cammei e un intaglio in cristallo di rocca, già citati nelle opere a stampa del 1888, del 1889 e del 1930: sono questi gli unici pezzi che conservano una precisa identificazione catalogo dopo catalogo, e che si possono riconoscere nei pezzi ancora oggi conservati in Museo, siglati con i nn.ii. 1921-1924; fa eccezione il cammeo montato ad anello n. 1923, con raffigurazione di «busto virile ignudo», che secondo l'inventario manoscritto risulta rubato nel 1955 circa.

L'inventario permette invece di ricostruire le ultime fasi "espositive" della piccola collezione glittica. Se intorno al 1920, dopo il primo riordino, Gino Damerini cita di sfuggita anche le gemme, collocate in cinque vetrine, insieme agli altri oggetti di scavo<sup>1</sup>, il manoscritto conservato in museo ci informa che, in una fase successiva, le pietre incise erano esposte su tre tavolette foderate di damasco verde (probabilmente incollate). Una nota aggiunta successivamente "fotografa" la situazione dei pezzi al momento della riapertura del 1990: «Nella vetrinetta dell'Archivio sono due plateau con 31 e 35 gemme (totale 66)». I due "plateau" sono tavolette in compensato, alle quali le pietre erano state incollate, e dalle quali sono state "liberate" solamente nel dicembre 2012.

Visto lo stato estremamente lacunoso e poco affidabile della documentazione in nostro possesso, che non permette di identificare singolarmente le gemme, né di risalire alla loro provenienza (comunque decontestualizzata), l'unico strumento che rimane a disposizione per ricostruire per quanto possibile la storia e i modi di formazione della raccolta sono gli oggetti stessi, che per mezzo dell'analisi stilistica, della storia dei motivi, dei tipi di pietra e della forma delle gemme, possono fornire in molti casi informazioni utili, stabilendo la cronologia dei pezzi, il significato delle immagini e l'ambito culturale in cui intagli e cammei sono stati prodotti.

1 Damerini 1920: «In cinque vetrine han trovato una chiara disposizione gli oggetti di scavo [...] sigilli, pietre dure incise - campione, queste ultime, ben modesto del tesoro che occupa tanto spazio nel Museo di Aquileia».

eno intaljo iz kamene strele, ki so že navedene ve tiskanih delih iz leta 1888, 1889, in parte 1930: to so edini primerki, ki ohranjajo natančno identifikacijo iz kataloga v katalog in, ki jih je mogoče prepoznati med primerki, ki se še danes hranijo v Museju in nosijo inventarne številke od 1921-1924, z izjemo kameje, ki je vgrajena v prstan št. 1923 in ima upodobljen "gol moški doprski lik", ki naj bi ga glede na ročno pisani inventar ukradli okrog leta 1955.

Inventar pa nam omogoča rekonstrukcijo zadnjih "razstavnih" faz male gliptične zbirke. Če okrog leta 1920, po prvi reformi, Gino Damerini mimogrede navaja tudi geme, ki se nahajajo v petih vitrinah, skupaj z drugimi izkopaninami<sup>1</sup>, nas rokopis, ki se hrani v muzeju obvešča, da v nekem naslednjem koraku, so gravirane kamne razstavljali na reh podloženih ploščicah iz zelenega damasta (verjetno so bile zalepljene). Kasneje pripisana opomba nam "podaja podobo" situacije primerkov ob ponovnem odprtju leta 1990: "V mali vitrini Arhiva sta dve blazinici z 31 in 35 gemami (skupno 66)". "Blazinici" sta vezani plošči na katere so kamne prilepili in ki so jih "osvobodili" šele decembra 2012.

Glede na izredno pomanjkljivo in nezanesljivo stanje naše dokumentacije, ki nam ne omogoča identifikacije posameznih gem, ter prav tako ne ugotoviti njihovega izvora (vseeno izven konteksta), nam za rekonstrukcijo zgodovine in nastanka zbirke ostanejo na razpolago le predmeti kot taki, ki s pomočjo stilske analize, analize zgodovine in motivov, vrste kamna in oblike geme, lahko pogosto nudijo koristne podatke, saj lahko primerke časovno umestimo, najdemo pomen podob in kulturni okvir v katerem so bile izdelane intalje in kameje.

1 Damerini 1920: "V petih vitrinah so jasno razporejene izkopanine [...] pečati, vzorci trdih graviranih kamnov. Slednje so skromen zaklad, ki zaseda veliko prostore v Oglejskem muzeju".

# Tabella dei cataloghi

Titolo o definizione	Autore	Edizione	Notizie gemme
<i>Catalogo degli oggetti d'Antichità del Museo Provinciale di Torcello con brevi notizie dei luoghi e delle epoche di ritrovamento</i>	Anonimo	Venezia, Ferrari, 1888	<p>Conservate nello “stanzino attiguo alla sala superiore”</p> <p><b>828.</b> n. 37 pietre dure romane differientemente incise. Scoperte in epoche differenti di cui 35 in Altino e nelle isole attorno Torcello, dono del cav. Guggenheim nel 1880, del sig. Morchio, del cav. Urbani e 2 scoperte dal cav. Battaglini nel 1883 (p. 44).</p> <p><b>831.</b> Tredici fra cammei, pietre incise e pezzi modellati, di cui 11 scoperti nel 1848 sulla via altinate e donati dal cav. Barbetta nel 1883 e 2 scoperti presso il ponte della piazza (p. 45)</p> <p><b>833.</b> 36 pietre incise. Ritrovate nei campi dell'Estuario dono del cav. Battaglini 1881 (p. 45)</p> <p><b>856, 857, 858, 859.</b> Tre cammei ed un pezzo di cristallo inciso legati in oro [per la provenienza si rimanda al n. 838, che a sua volta rimanda al n. 808: raccolte presso varie persone a Burano, Mazzorbo, Torcello, Lio Piccolo...] (pp. 44-45)</p> <p><b>943.</b> Alcune pietre incise. Provenienti dall'Estuario, dono del comm. Levi (p. 49)</p>
<i>L'antico Palazzo dell'Archivio ridotto ora a Museo dell'Estuario in Torcello</i>	C.A. Levi	Venezia, Ferrari 1889	<p><b>331.</b> Otto cammei. La provenienza è Musestre. Incerta (p. 37)</p> <p><b>343.</b> Pietre dure. La provenienza è Altino (p. 37)</p>
<i>Il Museo provinciale di Torcello</i>	A. Callegari	Venezia, Stamperia Zanetti 1930	<p>Conservate nel Palazzo dell'Archivio, nella “Sala Superiore”.</p> <p><b>69.</b> Tre cammei e un cristallo inciso legati in oro per anelli. Scoperti a Burano, Mazzorbo, Torcello. Dono Barbetta (p. 26). [coincidono con i n. 856, 857, 858, 859 del catalogo 1888]</p> <p><b>82.</b> Sessantotto pietre dure incise, di vari colori e un cammeo trovati ad Altino o nelle isole dell'Estuario (doni Guggenheim, Battaglini, Urbani) (p. 28)</p>
<i>Inventario Museo di Torcello. Vol. I (96) [manoscritto]</i>	?	1950 circa?	<p><b>1921.</b> cristallo a forma di castone di anello con inciso testa muliebre; legato in oro per pendaglio misure 0,048.</p> <p><b>1922.</b> anello d'oro con cammeo inciso: testa muliebre paludata misure 0,02</p> <p><b>1923.</b> anello d'oro con cammeo inciso: busto virile ignudo misure 0,021 (nella p. accanto annotazione: “rubato nel 1955 circa”)</p> <p><b>1924.</b> anello d'oro con cammeo inciso: busto di imperatore misure 0,025</p>

<p><i>Inventario Museo di Torcello. Vol. II (107)</i> [manoscritto]</p>	<p>?</p>	<p>1950 circa?</p>	<p><b>2158-2184.</b> Cammeo: busto di giovinetto con capelli ricciuti [probabilmente, questo cammeo corrisponde alla testa di Baccante, anche se il numero di inventario non coincide]; 26 pietre dure, per anelli, incise (corniole con teste virili di imperatori e guerrieri) fissate su tavoletta ricoperta di damasco verde</p> <p>misure varie</p> <p>per una quantità di 27</p> <p><b>2185-2207.</b> pietre dure incise per anelli: monogramma [ritrovato in deposito]; teste; danzatrici; scene di caccia ecc. - fissate su tavoletta ricoperta di damasco verde</p> <p>misure varie</p> <p><b>2208-2226.</b> pietre dure incise per anelli: (corniole, ametiste ecc.): teste, danzatrici, anfora, scena di sacrificio ecc. - fissate su tavoletta ricoperta di damasco verde</p> <p>misure varie</p> <p>Sulla colonna accanto, relativa ai numeri di inventario da 2158 a 2226, compare la seguente annotazione: "Nella vetrinetta dell'Archivio sono due plateau con 31 e 35 gemme (totale 66)</p> <p>Sulla pagina accanto, altra annotazione, con scrittura diversa, in penna a biro:</p> <p>"2185 inv.: mi riferisce il custode signor Alfio Redo che poco dopo compilato il presente inventario il signor Longo ha provveduto a riordinare su due sole tavolette le gemme (una con 35 e una con 31 gemme) scartandone tre evidentemente false. Ora le due tavolette sono numerate una dal numero 2158 al numero 2189 e l'altra dal 2190 al 2224."</p> <p>Firmata e datata: "5 (?) - 4 - 1990 Guido Zattera"</p>
---	----------	--------------------	--

## Razpredelnica katalogov

Naslov ali opis	Avtor	Izdaja	Podatki o gemah
<i>Katalog antičnih predmetov iz Pokrajinskega muzeja na Torcellu s podatki o lokaciji in dataciji najdb</i>	Anonimen	Benetke, Ferrari, 1888	Hranijo jih v sobici blizu zgornje sobe” <b>828.</b> 37 rimskih gem z različnimi okrasnimi motivi. Odkrili so jih v različnih obdobjih, 35 v Altinu in na otokih okoli Torcella, dar vit. Guggenheima iz leta 1880, g. Morchia, vit. Urbanija; 2 je odkril vit. Battaglini leta 1883 (str. 44) <b>831.</b> Trinajst kamej, intalij in drugih kamnov, od katerih 11 so jih odkrili leta 1848; podaril jih vit. Barbetta leta 1883 in še 2 kamna odkrita v bližini mostu na trgu (str. 45) <b>833.</b> 36 graviranih kamnov. Odkrili so jih v estuariju, podaril jih je vit. Battaglini 1881 (str. 45) <b>856, 857, 858, 859.</b> Tri kameje in en graviran kristal, [za izvor glej št. 838, oz. na št. 808: zbrali so jih pri različnih osebah; Burano, Mazzorbo, Torcello, Lio Piccolo...] (str. 44-45) <b>943.</b> Nekateri gravirani kamni. Odkrili so jih v estuariju. Podaril jih je kom. Levi (str. 49)
<i>Antična palača arhiva na Torcellu, ki je danes muzej estuarija</i>	C.A. Levi	Benetke, Ferrari 1889	<b>331.</b> Osem kamej. Izvor negotov: Musestre. (str. 37) <b>343.</b> Poldragi kamni. Izvor: Altino (str. 37)
<i>Pokrajinski muzej na Torcellu</i>	A. Callegari	Benetke, Tiskarna Zanetti 1930	Hranijo jih v palači, kjer se nahaja arhiv, v zgornji sobi”. <b>69.</b> Tri kameje in en graviran kristal, namenjeni vdelavi v prstan. Odkrili so jih na Buranu, Mazzorbu, Torcellu. Podaril jih je Barbetta (str. 26). [pod št. 856, 857, 858, 859 v katalogu 1888] <b>82.</b> Oseminšestdeset graviranih poldragih kamnov različnih barv in ena kameja, ki so jih odkrili v Altinu ali na otokih (Guggenheim, Battaglini, Urbani) (str. 28)

<p>Inventari muzeja na Torcellu. Knjiga. I (96) [ročno napisano]</p>	<p>?</p>	<p>1950 približno?</p>	<p><b>1921.</b> Kristal v obliki vložka za vdelavo v prstan, na katerem je upodobljena ženska glava; Okvir iz zlata za obesek , ki meri 0,048.</p> <p><b>1922.</b> zlati prstan s kamejo: Ženska praznično urejena glava, ki meri 0,02</p> <p><b>1923.</b> zlati prstan s kamejo: Moški goli doprski portret , ki meri 0,021 (na naslednji str je opomba: ukradli so ga približno leta 1955”)</p> <p><b>1924.</b> zlati prstan s kamejo: Doprski portret cesarja, mere 0,025</p>
<p>Inventar muzeja na Torcellu. Knjiga. II (107) [ročno napisano]</p>	<p>?</p>	<p>1950 približno?</p>	<p><b>2158-2184.</b> Kameja: doprski portret mladeniča s kodrastimi lasmi [verjetno je na tej kameji upodobljena glava Bakhantke, čeprav se ne ujema s številko inventarja]; 26 graviranih kamnov za prstane (karneoli z upodobitvami moških glav cesarjev in vojščakov) pritrjene na ploščicah prekritih z zelenim damastom , različne mere, skupaj jih je 27.</p> <p><b>2185-2207.</b> gravirani kamni za prstane: monogram [trenutno ga ni med ostalimi gemami]: odkrili so ga v skladišču; prizori lova itd. - pritrjene na ploščicah prekritih z zelenim damastom – različne mere</p> <p><b>2208-2226.</b> gravirani kamni za prstane: (karneoli, ametisti itd.): glave, plesalke, anfora, daritveni prozor itd. - pritrjene na ploščicah prekritih z zelenim damastom – različne mere.</p> <p>V naslednjem stolpcu, kjer so navedene številke inventarja od 2158 do 2226, se nahaja sledeča opomba: V vetrini v arhivu se nahajata dva plateauja s 31 in 35 gemami (skupaj 66)</p> <p>Na naslednji strani je še ena opomba, napisana ročno s kemikom, različna pisava: 2185 inv: gospod Alfio Redo mi je sporočil, da je gospod Longo, potem ko je sestavil ta inventar, je geme spet postavil na plošči, 35 na eno in 31 na drugo) tri so bile ponarejene, zato jih je odstranil. Plošči sta označeni s številkami od 2158 do 2189 in od 2190 do 2224.”</p> <p>Datum in podpis: 5 (?) - 4 – 1990 Guido Zattera</p>

*Parte Terza*  
La collezione Glittica



*Tretji Del*  
Gliptoteka

La collezione glittica

---

Gliptoteca



Lo studio della collezione glittica del Museo di Torcello ha messo in evidenza la compresenza di gemme antiche e gemme sicuramente inquadrabili nella produzione post-antica, quindi provenienti non dal territorio, come reiteratamente sottolineato dai cataloghi, ma dai canali collezionistici, il cui ruolo privilegiato era già stato messo ben in evidenza dal Callegari.

Non si tratta certo di un fatto inusuale. Anzi la compresenza di esemplari antichi e moderni può essere considerata normale, quasi fisiologica nelle raccolte glittiche, proprio in considerazione del particolare statuto di questa classe di materiale.

Quello che colpisce però sono le percentuali: i cosiddetti falsi o gemme “moderne” costituiscono più della metà della raccolta torcellana.

Su 72 gemme solamente 26 possono essere ascritte con una certa sicurezza alla produzione di età romana.

L'arco cronologico coperto dalle gemme è quindi molto ampio: gli esemplari più antichi risalgono al II secolo a.C., mentre i pezzi recenziatori sono inquadrabili nel corso dell'Ottocento.

Preučevanje gliptične zbirke beneškega muzeja Torcello je pokazalo prisotnost tako antičnih gem kot gem, ki jih lahko nedvorno uvrstimo v postantično dobo, kar pomeni, da ne izhajajo s tega področja, kot to večkrat poudarjajo katalogi, temveč iz različnih zbirk, katerih privilegirani položaj je jasno poudaril že Callegari.

To vsekakor ni nenavadno.

Ravno nasprotno, prisotnost tako antičnih kot sodobnejših primerkov je povsem normalna, skoraj fiziološka v gliptičnih zbirkah, pri čemer pomembno vlogo igra poseben status te vrste materiala.

Tisto, kar preseneča, je odstotek: tako imenovani ponaredki oz. sodobne” geme sestavljajo več kot polovico muzejske zbirke.

Samo 26 od 72 gem lahko z določeno mero gotovosti pripišemo rimski dobi.

Kronološko obdobje vseh gem je torej zelo dolgo: najstarejši primerki segajo v 2. stol. pr. Kr., sodobnejše pa bi lahko uvrstili v 19. stoletje.

Come si accennava, è dunque certa la presenza di un doppio canale nella formazione della raccolta: ai pezzi di origine locale, di produzione romana, probabilmente rinvenuti nel territorio, ed in particolare nel centro romano di Altino, si aggiungono gli esemplari post-antichi, che sono abbastanza plausibilmente derivati da collezioni formatesi nel contesto del fiorentino mercato veneziano.

Passando a considerare le tecniche di lavorazione, bisogna sottolineare la netta prevalenza degli intagli sui cammei (solo 3 su 72 i pezzi lavorati a rilievo): anche questo è un dato da considerarsi "normale", dal momento che la produzione degli intagli è sempre stata più abbondante, come dimostrano anche i ritrovamenti dei centri che hanno restituito notevoli quantità di materiale glittico, dove la percentuale dei cammei è decisamente inferiore rispetto a quella degli intagli<sup>1</sup>. Il materiale glittico esposto nel Museo di Torcello è, in generale, costituito da pezzi di produzione corrente, di non elevata qualità: sia per il materiale antico che per quello moderno si può parlare di produzione di massa, anche se non mancano alcune eccezioni.

Nell'ambito del panorama abbastanza mediocre, spiccano comunque alcuni pezzi di buona qualità e dalle scelte iconografiche peculiari.

Potremmo anche dire che la presenza di due canali, che si sono creati nel corso del tempo, è un dato che ci conferma la presenza di due canali di provenienza diversa, che si sono creati nel corso del tempo, e che ci confermano la presenza di due canali di provenienza diversa, che si sono creati nel corso del tempo.

Se prendiamo in considerazione le tecniche di lavorazione, dobbiamo anche sottolineare la netta prevalenza degli intagli sui cammei (solo 3 su 72 i pezzi lavorati a rilievo): anche questo è un dato da considerarsi "normale", dal momento che la produzione degli intagli è sempre stata più abbondante, come dimostrano anche i ritrovamenti dei centri che hanno restituito notevoli quantità di materiale glittico, dove la percentuale dei cammei è decisamente inferiore rispetto a quella degli intagli<sup>1</sup>.

Il materiale glittico esposto nel Museo di Torcello è, in generale, costituito da pezzi di produzione corrente, di non elevata qualità: sia per il materiale antico che per quello moderno si può parlare di produzione di massa, anche se non mancano alcune eccezioni.

Nell'ambito del panorama abbastanza mediocre, spiccano comunque alcuni pezzi di buona qualità e dalle scelte iconografiche peculiari.

---

1 A questo proposito si veda Sena Chiesa 2009b, p. 83. Pannuti in Gasparri 1994, p.64, rileva che normalmente nelle raccolte il rapporto tra cammei e intagli è all'incirca 1 a 10.

---

1 Glej Sena Chiesa 2009b, str. 83. Pannuti in Gasparri 1994, str.64, kjer pojasnjuje, da je v zbirkah razmerje med kamejami in intalijami približno 1 proti 10.



Gemme Antiche

---

Antične Geme

Per quanto riguarda i pezzi antichi, il primo ambito di confronto è fornito dall'amplessima collezione del Museo di Aquileia. La città romana era sede di officine glittiche e forniva il vicino municipio di *Altinum*<sup>1</sup>, che sicuramente era una delle fonti di approvvigionamento dei collezionisti che hanno donato il materiale al Museo di Torcello<sup>2</sup>. La maggior parte dei pezzi sono inquadrabili in età imperiale, anche se non mancano alcuni pregevoli intagli databili ad epoca repubblicana.

### Divinità

Nella glittica di età imperiale, le divinità e le personificazioni rappresentano quasi la metà dei soggetti presenti nel repertorio<sup>3</sup>: in questo senso, la collezione di Torcello non rispetta la percentuale, anche se è presente una significativa rappresentanza di questa categoria, con una selezione che unisce alcuni dei soggetti più comuni (come Fortuna, Mercurio, Minerva) ad altri decisamente inusuali, primo fra tutti, se l'interpretazione è corretta, Saturno, che raramente viene rappresentato sulle gemme. Colpisce inoltre la scarsità di soggetti tratti dal tiaso dionisiaco e dal ciclo degli eroti, normalmente diffusissimi nella glittica di età imperiale. È chiaro che questa selezione particolare è totalmente imputabile ai modi di formazione della collezione museale, e non rispetta quindi in alcun modo le reali percentuali del repertorio.

- 1 Si veda al riguardo Tassinari 2008, p. 262. Fondamentale per la produzione aquileiese rimane Sena Chiesa 1966.
- 2 Altino, unico centro romano in Veneto che non ha avuto continuità di vita, ha restituito un numero elevato di manufatti glittici: il Museo conserva circa 400 gemme provenienti da scavi archeologici, lavori di bonifica, rinvenimenti occasionali e sequestri giudiziari. Purtroppo questo ingente patrimonio è ancora quasi completamente inedito: si vedano le osservazioni di Sena Chiesa 2003, con alcuni riferimenti bibliografici.
- 3 Guiraud 1996, pp. 108-109, nel suo lavoro sulla glittica romana, stima che le raffigurazioni di divinità e personificazioni raggiungano una percentuale del 45% (il calcolo è operato su una base di circa 95.000 pezzi); cfr. anche Sena Chiesa 2003, p. 416.

Antiche prumerke lahko najprej primerjamo z izredno bogato zbirko oglejskega muzeja. To rimsko mesto je bilo sedež gliptičnih delavnic in je zalagalo bližnjo občinsko palačo *Altinuma*<sup>1</sup>, ta pa je bila nedvomno eden od glavnih virov za zbiratelje, ki so material darovali beneškemu muzeju Torcello<sup>2</sup>.

Večino primerkov lahko uvrstimo v cesarsko dobo, vmes pa najdemo tudi nekatere prestižne intalje iz republikanske dobe.

### Božanstva

V gliptični zbirki cesarskega obdobja božanstva in posebitve predstavljajo skoraj polovico osebnosti, prisotnih na seznamu<sup>3</sup>: v tem primeru zbirka muzeja Torcello sicer ne spoštuje ustreznega razmerja, kljub temu pa so prisotni številni primerki te kategorije. Gre za selekcijo, ki združuje nekatere zelo poznane osebnosti, kot so na primer Fortuna, Merkur in Minerva, ter druge, povsem nenavadne osebnosti, ko je na primer (če je interpretacija pravilna) Saturn, ki se drugače zelo redko upodablja na gemah. Preseneča tudi majhno število osebnosti, ki so pripadale verskemu redu Dionizijevih privržencev ali skupini erotov.

Ti so namreč navadno zelo razširjeni v gliptičnih delih cesarskega obdobja. Za takšno nenavadno in posebno selekcijo se je seveda odločil muzej in ta torej nikakor ne odraža realnega števila primerkov vse zbirke.

- 1 Za dodatne podatke glej Tassinari 2008, str. 262. Bistvenega pomena za oglejsko ustvarjanje je še vedno Sena Chiesa 1966.
- 2 V Altinu, edinem rimskem središču v Benečiji, ki ni imelo življenjske kontinuitete, so bili najdeni številni ročno izdelani gliptični predmeti: muzej hrani približno 400 gem, ki so bile najdene pri arheoloških izkopih, iskalnih delih, slučajnih najdbah in sodnih zasegih. To ogromno bogastvo žal še vedno ni bilo razstavljeno: dodatne podatke najdete v delu Sena Chiesa 2003, kjer avtor navaja tudi nekatere avtobiografske podatke.
- 3 Guiraud 1996, str. 108-109, v svojem delu o rimskem gliptičnem ustvarjanju ocenjuje, da upodobitve božanstev in posebitve sestavljajo 45% vse zbirke (izračun je bil izdelan na osnovi približno 95.000 primerkov); glej tudi Sena Chiesa 2003, str. 416.

## MERCURIO

Su una corniola gialla di forma ovale è rappresentata una figura maschile stante di prospetto, con la testa di profilo rivolta a sinistra nell'originale; nella mano destra rivolta verso il basso regge un attributo di forma tondeggiante, mentre nell'incavo del braccio sinistro sostiene un oggetto allungato, abbinato al mantello, arrotolato intorno al braccio e ricadente verso il suolo (n.i. 2159). La rozzezza e la sommarietà dell'intaglio rendono difficile la lettura dell'immagine, ma la presenza degli attributi, che vanno interpretati come una borsa, il *marsupium*, e il caduceo<sup>1</sup>, contribuisce a far identificare nel personaggio il dio Mercurio, protettore dei commerci e dei mercanti, ma anche dei ladri, soggetto assai diffuso nella glittica di età imperiale, soprattutto tra I e III secolo d.C.<sup>2</sup>

## MERKUR

Na rumenem karneolu ovalne oblike je upodobljena moški. Sprednji del telesa je obrnjen naprej, glava pa je na originalu obrnjena v levo in je torej viden samo profil. Desna roka visi proti tlom in moški v njej drži pripomoček okrogle oblike, v levi roki pa vidimo podolgovnat predmet. Ta je skladen s pregrinjalom, ki je ovit okoli roke in visi proti tlom (inv. št. 2159). Zaradi hrpačnosti in posplošenosti intalje je podoba težko razbrati, prisotnost predmetov, ki jih interpretiramo kot torbo, mošnjiček in Merkurjevo palico<sup>1</sup> pa pomaga razumeti, da gre za upodobitev boga Merkurja, zaščitnika trgovine in trgovcev, ter za upodobitev tatov, ki so bili zelo razširjen motiv v gliptiki cesarskega obdobja, še posebno med 1. in 3. stoletjem po Kr.<sup>2</sup>



1 Assai meno probabile mi sembra una lettura alternativa, che identifichi nella figura della corniola un satiro, stante di prospetto, con grappolo d'uva e bastone pastorale (per tale iconografia, si può citare ad esempio un nicolo bolognese di II secolo d.C., con grappolo d'uva nella sinistra; nebride e *pedum* nella destra: Mandrioli Bizzarri 1987, p. 94, n. 155; ma non molto pertinente). È da notare inoltre che solitamente i satiri vengano rappresentati preferibilmente in movimento e di profilo, più che di prospetto.

2 Come nota Casal Garcia 1990, p. 126.

1 Veliko manj možna je, nekakšna alternativna interpretacija, ki bi v figuri karneola videla s telesom, naprej obrnjenega satira, ki drži grozd grozdja in pastirsko palico (za takšno ikonografijo lahko navedemo na primer primerek iz Bologne in iz 2. stoletj po Kr., ki v levi roki drži grozd grozdja, v desni pa nebris in *pedum*: Mandrioli Bizzarri 1987, str. 94, št. 155; vendar ni zelo pertinenten). Poleg tega moramo povedati, da so satiri navadno najraje upodobljeni v gibanju in večkrat kažejo profil kot sprednji del telesa.

2 Glej Casal Garcia 1990, str. 126.

Normalmente il dio regge il caduceo nella destra nell'originale; non mancano però le eccezioni<sup>1</sup>. Più che a varianti del tipo si può pensare però a un'immagine incisa per essere letta direttamente sulla pietra e non sull'impronta: un intaglio, quindi, che ha ormai perso la sua funzione sigillare. Mercurio, divinità dalle molteplici valenze, è uno dei soggetti più diffusi nel repertorio corrente della glittica romana, soprattutto nella versione stante con *marsupium* nella destra e caduceo e drappo nella sinistra<sup>2</sup>. Il tipo più frequente sulle gemme è quello presente nella collezione di Torcello, caratterizzato dal caduceo, simbolo caratteristico del dio, associato alla borsa o *marsupium*, che rappresenta il *lucrum*, cioè il guadagno<sup>3</sup>. Quest'ultimo attributo non compare nell'originale ellenistico che ispira l'iconografia glittica, probabilmente un tipo statuaria di V-IV secolo a.C., ma è invece ben attestato in età romana e doveva con ogni probabilità ornare anche simulacri di culto urbani<sup>4</sup>. Dal punto di vista stilistico, bisogna notare che la figura risulta molto semplificata, senza nessuna partizione interna, con i dettagli del volto appena suggeriti: l'intaglio dovrebbe quindi appartenere alla corrente stilistica definita "courant lisse" da H. Guiraud e inquadrabile tra il II secolo d.C. e la prima metà del III, i cui soggetti sono costituiti soprattutto da figure di divinità (più di due terzi degli intagli, di solito di forma ovale e piatta)<sup>5</sup>. Questo tipo di datazione può quindi essere proposto anche per il Mercurio torcellano, considerando oltre allo stile anche la storia del motivo. È inoltre plausibile ipotizzare per questa pietra un'origine locale.

V originali bog navadno drži palico v desni roki, kljub temu pa lahko najdemo tudi izjeme<sup>1</sup>.

Bolj kot na različne variante enega motiva lahko pomislimo na podobo, ki je bila izdelana tako, da jo lahko razberemo neposredno s kamna in ne na odtisu. Gre torej za intaljo, ki je izgubila svojo pečatno funkcijo.

Merkur, bog s številnimi različnimi pomeni, je ena najpogostejše upodobljenih osebnosti v trenutni zbirki rimske gliptike. Največkrat v desni roki drži mošnjiček, v levi pa Merkurjevo palico in pregrinjalo<sup>2</sup>. Na gemah je največkrat upodobljen prav tisti motiv, ki ga najdemo v zbirki beneškega muzeja Torcello. Zaznamuje ga Merkurjeva palica, značilen simbol tega boga, zraven pa vidimo tudi torbo oz. mošnjiček, ki ponazarja zaslužek<sup>3</sup>. Mošnjiček se ne pojavlja v helenističnem originalu, ki je navdihoval gliptično ikonografijo, najverjetneje določeno vrsto plastike iz 5. - 4. stol. pr. Kr., je pa zelo prisoten v rimski dobi in je najverjetneje krasil tudi mestna svetišča<sup>4</sup>.

Ko obravnavamo stilistični vidik, lahko opazimo, da je sama figura zelo poenostavljena, brez notranjih podrobnosti in brez dodelanih podrobnosti na obrazu: intalja bi torej lahko pripadala stilističnemu gibanju, ki ga H. Guiraud imenuje "courant lisse" in sega najverjetneje v obdobje med koncem 2. stol. po Kr. in prvo polovico 3. stol., ko so se v glavnem upodabljala božanstva (več kot dve tretjini intalij, navadno ovalne ali ploščate oblike)<sup>5</sup>. Takšna datacija je torej mogoča tudi v primeru Merkurja iz muzeja Torcellano, pri čemer moramo poleg stila upoštevati tudi zgodovino tega motiva. Poleg tega lahko predvidevamo, da je ta kamen lokalni original.

1 Si veda ad esempio Sena Chiesa 1966, p. 141, n. 187, «variante non molto nota»; Magni 2009, n. 91; una corniola montata in un anello d'argento di II secolo d.C., di Colonia: Krug 1981, p. 220, n. 257; un plasma dalla Dalmazia di III secolo d.C., con gli attributi distribuiti nello stesso modo, ma posa leggermente diversa: Middleton 1991, p. 58, n. 59.

2 Si veda Magni 2009, p. 44, «tra i soggetti più frequenti della glittica romana»; cfr. anche Maaskant-Kleibrink 1978, p. 212, n. 494, con ulteriori rimandi bibliografici.

3 Sugli attributi di Mercurio, si veda Simon 1992, p. 535.

4 Secondo Sena Chiesa 1966, p. 137, «è possibile che il tipo stante con borsa e caduceo sia strettamente collegato con quello che doveva essere stato adottato dai *Collegia Mercatorum* e che era universalmente diffuso in tutto il mondo romano. Esso è il tipo di Mercurio più frequentemente riprodotto fra gli intagli...[del Museo Nazionale di Aquileia], per lo più corniole. Si tratta di lavori correnti di non molto impegno». Sulla schematizzazione dei due principali attributi, borsa e caduceo, si veda Magni 2009, p. 45.

5 Guiraud 1988, p. 54.

1 Glej na primer Sena Chiesa 1966, str. 141, št. 187, «ne zelo poznana različica»; Magni 2009, št. 91; karneol, vgrajen v srebrn prstan iz 2. stoletja po Kr., iz Kölna: Krug 1981, str. 220, št. 257; plazma iz Dalmacije 3. stoletja po Kr., s predmeti, razporejenimi na enak način, vendar v nekoliko drugačnem položaju: Middleton 1991, str. 58, št. 59.

2 Glej Magni 2009, str. 44, «najpogostejše upodobljene osebnosti v rimski gliptiki»; glej tudi Maaskant-Kleibrink 1978, str. 212, št. 494, z dodatnimi bibliografskimi napotki.

3 Za podatke o Merkurjevih, predmetih glej Simon 1992, str. 535.

4 Sena Chiesa, 1966, str. 137, meni, da «je različica s torbo in merkurjevo palico tesno povezana s tisto različico, ki so jo ustvarjali *Collegia Mercatorum* in ki je bila na splošno zelo razširjen v vsem rimskem svetu. Gre za tisto različico Merkurja, ki je bil najpogostejše upodobljen na intaljah...[Državnega muzeja v Ogleju], in največkrat je šlo za karneol. Gre za tekoča dela, v kateri ni bilo vložnega veliko truda». Za dodatne podatke o glavnih dveh, predmetih, torbi in Merkurjevi palici, glej Magni 2009, str. 45.

5 Guiraud 1988, str. 54.

## MINERVA

Un'altra raffigurazione di divinità è incisa su una corniola rosso scuro di forma ovale: si tratta di Atena Minerva stante di prospetto, con la testa di profilo verso destra (n.i. 2206). La dea indossa una lunga veste (un peplo con delle linee sul petto che indicano probabilmente l'egida; si può forse indovinare nel pannello sulle spalle un corto mantello), sotto le cui pieghe risalta la gamba destra lievemente flessa, mentre il peso poggia sulla sinistra; sulla testa porta un elmo, probabilmente di tipo corinzio crestato; col braccio destro piegato ad angolo retto si appoggia sulla lancia puntata al suolo; la lancia sostiene uno scudo ovale, posato a terra sulla breve linea del suolo; nella mano destra tesa in avanti regge una statua di Nike, una piccola Vittoria alata, resa in modo schematico, armata di lancia e con una corona levata verso l'alto. Il fatto che Atena Minerva regga la lancia con la destra indica che l'immagine è incisa per essere letta direttamente sulla pietra e non sull'impronta; è quindi improbabile che la corniola avesse un impiego di tipo sigillare.

Nell'ambito del repertorio glittico, le immagini della dea coprono un amplissimo arco cronologico<sup>1</sup>. Il tipo prescelto per la dea di Torcello è uno dei più diffusi: si tratta di una variante del tipo della *Parthenos*, una delle più celebri creazioni statuarie di Fidìa<sup>2</sup>, diffusa anche in ambito numismatico<sup>3</sup>. Molte sono le gemme che offrono confronti pertinenti, tra cui si possono ricordare una corniola



## MINERVA

Še ena upodobitev božanstev je vrezana v rdeči karneol ovalne oblike: gre za Ateno Minervo, ki je s telesom obrnjena naprej, z glavo pa v desno (inv. št. 2206). Boginja nosi dolgo obleko (peplos s črtami na prsih, ki najverjetneje nakazujejo na Egido; na ramah lahko morda zaznamo kratko pokrivalo), pod njo pa je mogoče opaziti desno, rahlo upognjeno nogo, medtem ko je teža telesa na levi. Na glavi nosi šlem, ki je najverjetneje korintskega tipa. S pod pravim kotom upognjeno

desno roko se naslanja na sulico, ki gleda proti tlu. Sulica podpira ovalen ščit, ki je naslonjen na tla. V desni, naprej iztegnjeni roki, drži kipec Nike, majhne krilate in shematično upodobljene Viktorije, ki je oborožena s sulico in ima v višino iztegnjeno krono.

Dejstvo, da Atena Minerva drži sulico v desni roki, pomeni, da je bila podoba namenjena neposrednemu branju s kamna in ne z odtisa. Karneol torej ni služil kot pečat.

V gliptični zbirki so podobe te boginje prisotne v zelo razvlečenem časovnem obdobju<sup>1</sup>. Različica boginje, ki jo najdemo v muzeju Torcello, je ena najbolj razširjenih.

Gre za različico vrste *Parthenosa*, ene najbolj znanih kiparski umetnin Fidie<sup>2</sup>, ki je razširjena tudi v numizmatiki<sup>3</sup>. Veliko je gem, ki omogočajo zanesljive primerjave.

Med temi lahko navedemo karneol iz Braunschwig, ki najverjetneje izhaja iz obdobja med

1 A. Magni sottolinea come le raffigurazioni di Atena Minerva siano diffuse «lungo un arco cronologico che, dall'età ellenistica, si estende fino alla piena età imperiale» (2009, pp. 52-53).

2 Come ricorda C. Tomaselli (1993, p. 56), il tipo latamente derivato dal prototipo statuario fidiaco della *Parthenos* «ebbe larga diffusione nel corso dell'età imperiale romana e soprattutto su corniole e sardoniche».

3 Si veda Magni 2009, p. 53, con bibliografia precedente: il tipo della *Parthenos* è diffuso nella monetazione imperiale a partire dall'età di Domiziano.

1 A. Magni poudarja, da so upodobitve Atene Minerve zelo pogoste «v vsem časovnem obdobju, ki sega vse od helenizma do do polne cesarske dobe» (2009, pp. 52-53).

2 Kot opozarja C. Tomaselli, (1993, str. 56), je bila različica, ki izhaja iz stoječega prototipa fidiškega *Parthenosa* «zelo razširjena v rimski cesarski dobi, predvsem na karneolu in sardoniku».

3 Glej Magni 2009, str. 53, s predhodno bibliografijo: upodobitev tipa *Parthenos* je zelo razširjena na kovancih cesarske dobe, in sicer od obdobja Domicijana dalje.



di Braunschweig, datata tra il II e il III secolo d.C.<sup>1</sup> e un diaspro rosso di Colonia, datato al II secolo d.C., assai simile anche nell'impostazione della figura<sup>2</sup>. Questo tipo iconografico è ben attestato nella produzione di Aquileia<sup>3</sup>. Per la pietra di Torcello mi sembra plausibile, unendo il dato stilistico alla diffusione del soggetto, proporre una datazione in età imperiale, probabilmente precisabile nel corso del II secolo d.C. È inoltre probabile la provenienza della corniola dal territorio.

## MARTE

Su un diaspro nero di forma ovale è incisa, con intaglio abbastanza profondo, la raffigurazione di Marte loricato (da notare la raffigurazione dei *pteryges*), con elmo con *lophos*, stante di prospetto su una breve linea del suolo, con testa rivolta a sinistra nell'originale; col braccio destro si appoggia all'asta puntata al suolo, mentre con la sinistra sostiene lo scudo posato a terra, raffigurato di profilo e dotato di un umbone ben evidente (n.i. 2216). Questa immagine del dio in costume legionario, che trova confronti in una serie di gemme di

2. in 3. stol. po Kr.,<sup>1</sup> in rdeči jaspis iz Kölna, ki izhaja iz 2. stol. po Kr. in je zelo podoben tudi pri postavitvi figure.<sup>2</sup> Takšna ikonografska umetnost je zelo dobro dokumentirana med primerki iz Ogleja<sup>3</sup>. Na podlagi stilističnega podatka in razširjenosti upodobljene osebnosti lahko za kamen iz muzeja Torcello določimo datacijo, ki sega v cesarsko dobo, najverjetneje v 2. stol. po Kr. Karneol zelo verjetno izhaja s tega področja.

## MARS

V črnem jaspisu ovalne oblike je globoko vgravirana upodobitev v oklep oblečenega Marsa (pomembna je tudi upodobitev t.i. *pteryges*), s šlemom. Stoji na tanki talni liniji in je s telesom obrnjen naprej, v originalu ima glavo obrnjeno v levo, z desno roko se opira na sulico, obrnjeno proti tlom, z levo pa drži na tla položen ščit, ki je upodobljen iz profila in ima jasno razvidno grbo (inv. št. 2216).

Takšna podoba boga v legionarskih oblačilih, ki jo je mogoče najti v številnih gemah iz



1 Si veda AGDS III, p. 22, n. 46; da notare che anche l'esemplare tedesco regge la lancia con la destra nell'originale.  
2 Krug 1981, p. 221, n. 264. Anche in questo caso, l'intaglio è inciso per essere letto nell'originale.  
3 Si può vedere un diaspro, databile alla prima metà del I sec. d.C., molto simile all'esemplare torcellano: Sena Chiesa 1966, pp. 125-216, n. 119, ma anche una corniola di I secolo d.C. dei Musei di Udine, che propone la medesima iconografia: Tomaselli 1993, p. 56, n. 42 (cfr. anche i nn. 44-45): spesso i pezzi del museo di Udine sono di produzione aquileiese.

1 Glej AGDS III, str. 22, št. 46; opaziti je mogoče, da tudi nemški primerek drži v originalu sulico v desni roki.  
2 Krug 1981, str. 221, št. 264. Tudi v tem primeru je intalja izdelana tako, da je namenjena branju z originala.  
3 Opaziti je mogoče jaspis, ki izhaja iz prve polovice 1. stoletja po Kr. in je zelo podoben primerku iz muzeja Torcellano: Sena Chiesa 1966, str. 125-216, št. 119, vendar tudi karneol iz 1. stoletja po Kr. iz videmskih muzejev, ki ponazarja enako ikonografijo: Tomaselli 1993, str. 56, št. 42 (glej tudi št. 44-45): večkrat so primerki iz videmskega muzeja oglejskega izvora.

Aquileia<sup>1</sup>, è assimilabile ad un tipo assai diffuso sui rovesci monetali di età imperiale, in particolar modo nel II secolo d.C. Già nell'edizione del catalogo delle gemme aquileiesi, G. Sena Chiesa aveva ipotizzato la derivazione dell'immagine glittica da un prototipo statuario: «Si tratta, a mio avviso, della riproduzione della statua posta in Roma nel II sec. a. Cr. nel tempio di Marte Ultore al Foro di Augusto ed ispirata ad un tipo tardo-ellenistico, ma, come indica l'armatura legionaria di cui il dio è rivestito, rielaborata in ambiente romano»<sup>2</sup>. A giudicare dai contesti di rinvenimento di gemme con raffigurazioni simili a quella in esame, il soggetto sembra essere destinato a una clientela militare, così come altre immagini di argomento bellico o di divinità guerriere<sup>3</sup>. La figura del dio nell'intaglio torcellano risulta tozza e un po' sproporzionata, con le spalle molto larghe e le braccia eccessivamente lunghe; scarse le partizioni interne e la definizione dei particolari. L'incisore ha voluto però sottolineare alcuni elementi dell'armamento, come gli *pteryges* della corazza e l'umbone dello scudo: ancora una volta, come osserva A. Magni a proposito delle raffigurazioni di Marte della collezione dei Musei Civici di Verona «la chiarezza iconografica prevale sulla resa naturalistica»<sup>4</sup>. A giudicare dall'impostazione (lancia a destra, scudo a sinistra), contraria alla norma, l'intaglio è inciso per essere letto sull'originale e non sull'impronta: non avrebbe quindi una funzione sigillare<sup>5</sup>. Il diaspro, da iscriverne nell'ambito della glittica imperiale, potrebbe essere datato tra il II e il III secolo d.C. ed ancora una volta è probabile la sua provenienza dal territorio.

Ogleja<sup>1</sup>, je podobna enemu od zelo razširjenih motivov, ki so jih na kovancih upodabljali v cesarski dobi, še posebno v 2. stol. po Kr. Že v katalogu o gemah iz Ogleja je G. Sena Chiesa omenjal, da bi gliptična podoba lahko izhajala iz kiparskega prototipa: «Po mojem mnenju gre za reprodukcijo kipa, ki so ga v 2. stol. pr. Kr. v Rimu postavili v tempelj Marte Ultore pri Avgustovem forumu in se navezuje na različice iz poznega helenističnega obdobja, vendar legionarski oklep, v katerega je bog oblečen, nakazuje na to, da je bila izdelana v rimskem okolju»<sup>2</sup>. Če sodimo na podlagi tega, kje so bile najdene druge, tej podobne geme, lahko sklepamo, da je bila ta najverjetneje namenjena vojaškim strankam, prav tako pa so bile istim strankam namenjene tudi druge upodobitve vojaških prizorov ali bogov vojne<sup>3</sup>. Podoba boga na intaliji v muzeju na Torcellu je debelušna in nekoliko neenakomerna. Ramena so zelo široka, roke predolge. Notranjih delov je malo, slabo so definirane majhne podrobnosti. Graver je kljub temu želel poudariti nekatere elemente vojne opreme, kot so na primer t.i. *pteryges* oklepa in grba štita. Tako kot že za primer upodobitev boga Marsa v zbirki veronskih muzejev pravi A. Magni, lahko tudi tukaj rečemo, da «ikonografska jasnost prevlada nad naturalističnim ustvarjanjem»<sup>4</sup>. Na osnovi postavitve (sulica na desni, ščit na levi), kar je v nasprotju s standardom, lahko predvidevamo, da je bila intalja izdelana za branje neposredno na originalu in ne na odtisu, kar pomeni, da nima funkcije pečata<sup>5</sup>. Jaspis, ki sodi v okvir cesarske gliptike, lahko uvrstimo v obdobje med 2. in 3. stol. po Kr. in zelo verjetno je, da izhaja s tega področja.

1 Si veda Sena Chiesa 1966, pp. 147-148; cfr. anche Magni 2009, p. 50.

2 Si veda Sena Chiesa 1966, pp. 147-148 (con bibliografia precedente). Cfr. anche Magni 2009, pp. 49-50: «Il tipo di Marte "Ultore", ispirato alla statua di culto del tempio del foro di Augusto, è riprodotto su gemme di diverso materiale: vetro, diaspro, calcedonio. Accanto all'elmo, sulle gemme compaiono in bella evidenza lo scudo, sempre effigiato di profilo, convesso, decorato con linee che si dipartono dal centro e fornito di umboni vistosi (specie in intagli databili per confronti all'età adriano-antonina [...]) e la corazza, di cui si descrivono spillacci e *pteryges*. I numerosi confronti raccolti testimoniano il successo di modelli simili vuoi presso gli incisori aquileiesi vuoi in officine dislocate in parti assai distanti dell'impero, forse al servizio delle legioni».

3 A favore di questa ipotesi si può citare il ritrovamento di due gemme in diaspro rosso nella Colonia Ulpia Traiana e vengono datati al II secolo d.C. (Platz-Horster 1987, p. 62, nn. 113-114).

4 Magni 2009, p. 49.

5 La stessa considerazione è stata fatta per un intaglio del Museo di Madrid: Casal Garcia 1990, p. 129, n. 228: «Dado que la mayoría de los paralelos en gliptica aparecen en sentido inverso a como la vemos en este entalle, hemos de suponer que la visión real de la figura es como aquí y que la impronta obtenida con esta piedra daría una visión invertida (*spiegelbild*) de la figura».

1 Glej Sena Chiesa 1966, str. 147-148; glej tudi Magni 2009, str. 50.

2 Glej Sena Chiesa 1966, str. 147-148 (s predhodno bibliografijo). Glej tudi Magni 2009, str. 49-50: «Podoba Marsa Maščevalca», ki je navdih našla v kulturnem kipu templja Avgustovega foruma, je mogoče najti na gemah iz različnih materialov: steklo, jaspis, kalcedon. Ob šlemu se na gemah zelo jasno pojavljata tudi ščit, ki je vedno upodobljen s profila, je konveksen, okrašen z linijami, ki segajo od sredine, in ima vpadljive grbe (še posebno pri intalijah, ki segajo v adrijsko-antonisko dobo [...]) in oklep, pri katerem so lepo vidni ramenski jermeni in t.i. *pteryges*. Številne primerjave različnih primerkov pričajo o uspehu takšnih modelov tako pri oglejskih graverjih kot pri nekoliko bolj oddaljenih delavnicah, ki so bile daleč od cesarstva in so morda delale po naročilu legionarskih čet».

3 To hipotezo potrjuje tudi najdba dveh gem iz rdečega jaspisa v rimskem mestu Colonia Ulpia Traiana in izhajata iz 2. stoletja po Kr. (Platz-Horster 1987, str. 62, št. 113-114).

4 Magni 2009, str. 9.

5 Enak opis je bil podan v primeru intalje, ki se nahaja v muzeju v Madridu: Casal Garcia 1990, str. 129, št. 228: «Dado que la mayoría de los paralelos en gliptica aparecen en sentido inverso a como la vemos en este entalle, hemos de suponer que la visión real de la figura es como aquí y que la impronta obtenida con esta piedra daría una visión invertida (*spiegelbild*) de la figura».

## SATURNO

Complessa risulta invece la lettura iconografica dell'immagine raffigurata su di una corniola gialla di forma ovale: una figura stante di tre-quarti verso sinistra, in lunga veste, con la testa di profilo verso sinistra (nell'originale), tiene nella mano sinistra un oggetto che termina con un elemento ricurvo, con ogni probabilità un falchetto, mentre col braccio destro sostiene un ramo con foglie (n.i. 2212). La figura sembra essere impostata su una breve linea del suolo, difficilmente identificabile a causa di una scheggiatura della pietra.

Gli attributi, il falchetto, tenuto solitamente nella destra, e il ramo nella sinistra (la raffigurazione torcellana è quindi speculare all'immagine vulgata, forse incisa per essere letta direttamente nell'originale e non nell'impronta), sono caratteristici dell'immagine di Silvano. Ma questa interpretazione è ostacolata dalla presenza della lunga veste: solitamente, il dio italico dei boschi è raffigurato nudo o con una corta tunica. Manca inoltre il cane, attributo canonico del dio, ma questa mancanza è frequente nella glittica<sup>1</sup>.

## SATURN

Veliko bolj kompleksno je ikonografsko razbiranje podobe, ki je vgravirana v rumen karneol ovalne oblike. Vidimo lahko tri četrte telesu podobne, obrnjene v levo, ki nosi dolgo haljo. Tudi glava je obrnjena v levo (na originalu), v levi roki pa drži predmet, ki je na koncu zaobljen, iz česar je mogoče sklepati, da gre najverjetneje za srp. V desni roki drži vejo z listjem (inv. št. 2212). Podoba stoji na tleh, ki jih ni mogoče identificirati, saj ima kamen razpoko.

Predmeti, srp v desni roki in veja v levi (podoba iz muzeja Torcellano je torej zrcalna podoba enake, na splošno razširjene podobe, saj je bila morda vgravirana z namenom, da bi se brala neposredno na kamnu in ne na odtisu) so značilni za upodobitev Silvana, vendar takšno interpretacijo ovira prisotnost dolge halje. Italski bog gozdov je bil namreč po navadi gol ali oblečen le v kratko tuniko. Pri tem moramo dodati tudi dejstvo, da na upodobitvi ni psa, ki je drugače značilen za tega boga, vendar moramo povedati, da je pes v gliptiki večkrat izpuščen<sup>1</sup>.



1 Per Silvano in ambito glittico si può ricordare che il tipo è presente ad Aquileia (Sena Chiesa 1966, p. 219-220, nn. 505-506, che sottolinea la diffusione della figura del dio in età adrianea, anche per il nesso istituito con Antinoo), nella collezione del Museo Civico di Verona (Magni 2009, p. 80, nn. 309-311; ivi confronti: le poche gemme note sono datate, per lo più su base stilistica, all'epoca medio-imperiale e hanno un'attestazione prevalentemente in area occidentale e panonica) e a Carnuntum (Dembski 2005, p. 94, nn. 421-424; ivi bibliografia con altri confronti).

1 V primeru Silvana v gliptičnem okviru lahko povemo, da je ta vrsta prisotna v Ogleju (Sena Chiesa 1966, str. 219-220, št. 505-506, ki poudarja razširjenost podobe boga v adirjandki dobi, tudi zaradi povezanosti z Antinom), v zbirki Mestnega Muzeja Verona (Magni 2009, str. 80, št. 309-311; kjer pravi: majhno število poznanih gem sega v glavnem v srednje cesarsko obdobje, kar lahko določimo predvsem na osnovi stilističnega vidika, izhajajo pa največkrat iz zahodnega in panonskega področja) ter Carnuntum (Dembski 2005, str. 94, št. 421-424; kjer najdete bibliografijo z drugimi primerjavami).

È da notare che la falce è attribuito anche di Saturno, che compare anch'egli, per quanto raramente, nella glittica: la ragione probabile è che si tratta di una divinità ambigua, capace di aiutare tanto quanto di nuocere<sup>1</sup>. Il dio è raffigurato più spesso in trono, ma anche stante e con veste lunga; l'attributo del ramo compare in due gemme, una sarda e una pasta vitrea imitante l'ametista, entrambe conservate a Londra<sup>2</sup>. Come ricorda H. Guiraud, l'iconografia del Saturno romano è influenzata da quella di Giove, ma caratterizzata da attributi propri, come la *harpé*, cioè la spada ricurva o falchetto, e il velo che copre il capo<sup>3</sup>.

Si può dunque riconoscere in questo intaglio assai corsivo, da inquadrare nell'ambito della produzione glittica di età imperiale, probabilmente tra II e III secolo d.C., Saturno, nonostante si tratti di un personaggio assai poco rappresentato in ambito glittico. È necessario però ribadire che gli attributi che caratterizzano l'immagine sono tipici anche dell'iconografia di Silvano: proprio per questa contiguità, in qualche caso le due divinità sono state confuse<sup>4</sup>.

## FORTUNA

Non stupisce invece la presenza di Fortuna, incisa su un diaspro rosso, nella pur piccola collezione del Museo di Torcello: si tratta infatti di uno dei soggetti più diffusi nel repertorio glittico di età imperiale, in particolar modo tra II e III secolo d.C.<sup>5</sup>, grazie al carattere augurale e di buon auspicio della raffigurazione<sup>6</sup>. Le immagini della dea derivano quasi sempre da rielaborazioni di

Srp je med drugim značilen tudi za Saturna, ki se le redko pojavi v gliptiki. Razlog za to je najverjetneje dejstvo, da gre za dvoličnega boga, ki zna pomagati, vendar tudi škodovati<sup>1</sup>. Največkrat je upodobljen na prestolu, včasih pa tudi v stoječem položaju in oblečen v dolgo haljo. Veja se pojavlja na dveh gemah, karneolu in stekleni pasti, podobni ametistu. Obe sta shranjeni v Londonu<sup>2</sup>. Kot pravi H. Guiraud, je na ikonografijo rimskega Saturna vplivala ikonografija Jupitra, kljub temu pa ima Saturnova nekatere svoje značilne predmete, kot so na primer upognjena sablja, srp in tančica, ki pokriva glavo<sup>3</sup>.

Na tej intalji, ki jo lahko uvrstimo v gliptično ustvarjanje cesarskega obdobja, najverjetneje med 2. in 3. stol. po Kr., lahko torej prepoznamo Saturna, in sicer kljub temu, da gre za zelo malokrat upodobljeno osebnost v gliptičnem ustvarjanju. Ne glede na to pa moramo še enkrat poudariti dejstvo, da so predmeti, ki jih vidimo na upodobitvi, značilni tudi za Silvanovo ikonografijo: prav zaradi te podobnosti sta bili božanstvi včasih zamešani<sup>4</sup>.

## FORTUNA

Ne čudi nas, da lahko v sicer majhni zbirki muzeja Torcello najdemo tudi upodobitev Fortune v rdečem jaspisu. Gre namreč za eno nabojev razširjenih osebnosti v gliptičnem repertoarju cesarske dobe, še posebno med 2. in 3. stol. po Kr.<sup>5</sup>, saj je ta upodobitev predstavljala lepe želje in srečo<sup>6</sup>. Upodobitve te boginje svoj navdih skoraj vedno najdejo v kiparskih prototipih 4. stol.

1 Come osserva Zwirlein-Diehl 2010, nel suo lavoro relativo proprio alle raffigurazioni glittiche di Saturno.

2 Per questi due pezzi, come per le altre gemme raffiguranti Saturno, cfr. Zwirlein-Diehl 2010, con rimando a Walters 1926. In entrambi i casi compare anche una capra, che precisa l'assimilazione di Saturno come divinità agraria.

3 Si veda Guiraud 2008, p. 91, a proposito di una pasta vitrea imitante il nicolo di II-III secolo con Saturno seduto: la studiosa, citando alcuni confronti, rimarca la rarità del soggetto.

4 Così Baratte 1997, p. 1087: lo studioso fa notare però che Saturno è quasi sempre velato, e questa caratteristica rappresenta un elemento fondamentale per il riconoscimento della divinità. Per gli attributi di Silvano, cfr. Nagy 1995, p. 722.

5 Roscam 1973 mette in rapporto la diffusione delle immagini glittiche con il rinnovamento del culto di Fortuna in età antonina (dando come riferimento un episodio narrato nella *Historia Augusta*: Capitolinus, *Vita Marci*, 7, 3, e *Vita Pii*, 12, 5: in punto di morte, Antonino Pio fece trasportare nella stanza di Marco Aurelio una statuetta d'oro di Fortuna, simbolo del potere imperiale).

6 Cfr. Sena Chiesa 1966, pp. 235-236; Rausa 1997.

1 Kot pravi Zwirlein-Diehl 2010 v svojem delu o gliptičnih upodobitvah Saturna.

2 Za podatke o teh dveh primerkih in o drugih gemah, na katerih je upodobljen Saturn, glej. Zwirlein-Diehl 2010, z bibliografskimi napotki k Walters 1926. V obeh primerih se pojavi tudi koza, ki priča o tem, da je bil Saturn tudi kmetijski bog.

3 Za podatke o stekleni pasti, ki je podobna upodobitvam iz 2. in 3. stol., na katerih lahko vidimo sedečega Saturna, glej Guiraud 2008, str. 91: raziskovalka, ki je svoje trditve osnovala na nekaterih primerjavah, poudarja redkost te osebnosti.

4 Tako Baratte 1997, str. 1087: raziskovalec opaža, da je Saturn skoraj vedno pokrit. Ta značilnost je bistvenega pomena pri prepoznavanju tega božanstva. Za podatke o Silvanovih predmetih glej Nagy 1995, str. 22.

5 Roscam 1973 govori o razširjenosti gliptičnih upodobitev in vnovičnem pojavljanju kulta boginje Fortune v Antoninijeve dobi (kot primer navaja prizor iz dela *Historia Augusta*: Capitolinus, *Vita Marci*, 7, 3, in *Vita Pii*, 12, 5: tik pred smrtjo je Antonino Pio v spalnico Marka Avrelija poslal zlat kipec, ki je upodabljal Fortunino, simbol cesarske oblasti).

6 Glej Sena Chiesa 1966, str. 235-236; Rausa 1997.

prototipi scultorei del IV secolo a.C., ben attestati anche nella monetazione di età imperiale<sup>1</sup>.

Anche l'iconografia prescelta per questo diaspro è quella più sfruttata e "banale": la dea è raffigurata stante di prospetto, su una breve linea del suolo, con la testa rivolta a destra nell'originale; con il braccio destro regge la cornucopia, mentre nella mano sinistra rivolta verso il basso tiene il timone (n.i. 2220). Si tratta degli attributi canonici di Fortuna, la cui associazione è sicuramente attestata a partire dalla metà del II secolo a.C.<sup>2</sup>: la cornucopia, poggiata nell'incavo del braccio destro piegato nell'originale, simboleggia l'abbondanza, mentre il timone, retto dalla mano sinistra rivolta verso il basso (come tutto il braccio allungato), e in parte nascosto dietro la figura della dea, allude al governo del mondo e quindi alla capacità di Fortuna di reggere le sorti umane<sup>3</sup>.

Dal punto di vista stilistico, va notata l'esecuzione rude, connotata dalla scarsità di dettagli interni alla figura e da proporzioni poco slanciate, quasi tarchiate.

A proposito di questo intaglio abbastanza corsivo rimangono ancora valide le osservazioni di G. Sena Chiesa relative alle numerose gemme di età imperiale con personificazioni, frequenti anche sui versi delle monete: «Poiché ciascuna di esse è ripetuta in serie su di un gran numero di pezzi, le gemme con queste figure si rivelano di una esasperante monotonia, che è accresciuta dallo stile andante e frettoloso. Si ha veramente l'impressione dell'abitudine ad una ripetizione quasi meccanica di ciascun moti-

pr. Kr., ki so večkrat prisotni tudi na kovancih iz cesarske dobe<sup>1</sup>.

Tudi na tem japisu je izbrana ikonografija zelo pogosta in banalna". Boginja stoji na tleh in je s telesom obrnjena naprej, glavo pa ima na originalu obrnjeno v desno. V desni roki drži rog obilnosti, v levi in navzdol obrnjeni roki pa krmilo (inv. št. 2220). Gre za predmete, ki so značilni za Fortuno in so se začeli pojavljati na

polovici 2. stol. pr. Kr.<sup>2</sup>: rog obilnosti, položen na upognjeno desno roko v originalu, simbolizira obilje, medtem ko je krmilo, ki ga drži v levi, proti tlom viseči roki, deloma skrito za podobo boginje in ponazarja Fortunino vladanje svetu ter njeno sposobnost upravljanja s človeško usodo<sup>3</sup>.

Če delo obravnavamo s stilističnega vidika, lahko opazimo, da je izdelava nekoliko groba, primanjkujejo podrobnosti, podoba ni zelo elegantna temveč skoraj čokata.

V tem primeru še vedno veljajo opazke G. Sene Chieda, ki se našajajo na številne gеме iz cesarskega obdobja, na katerih lahko

vidimo

posebitve, značilne tudi za kovance: «Ker se vse te upodobitve serijsko pojavljajo na velikem številu kamnov ali kovancev, lahko rečemo, da gre za grozno monotonijo, ki se je s časom zaradi hitrega in tekočega stila vedno bolj stopnjevala. Vse to nam daje občutek, da je šlo že za navado



1 Si veda in proposito Magni 2009, p. 94.

2 Così Villard 1997, p. 124.

3 Nonostante la stilizzazione dell'intaglio, si può forse riconoscere un timone di tipo C, secondo la classificazione sintetizzata da Magni 2009, p. 94 (ivi bibliografia precedente). Il timone, attributo che caratterizza Iside come protettrice dei naviganti, si ritrova naturalmente al fianco di Tiche, dea che dirige la storia: così Roscam 1973.

1 Glej Magni 2009, str. 94.

2 Tako Villard 1997, str. 124.

3 Kljub temu, da je upodobitev, stilizirana, lahko morda prepoznamo krmilo tipa C, kot je to navedeno v sintetizirani klasifikaciji v Magni 2009, str. 94 (glej predhodno bibliografijo). Krmilo, ki je značilno za Izido, zaščitnico mornarjev, je po navadi upodobljeno ob boku Tike, boginje, ki vodi zgodovino: tako Roscam 1973.

vo, resa necessaria da una produzione altamente industrializzata e quindi bloccata su iconografie molto semplificate e poverissima di possibilità inventive. Non manca soltanto il gusto per una formulazione stilistica coerente ed espressiva; viene meno anche la capacità tecnica, e l'oggetto prezioso appare lavorato grossolanamente e senza troppa cura»<sup>1</sup>.

Considerando dunque lo stile dell'intaglio, il tipo di pietra impiegata e la storia del motivo iconografico, si può proporre per il diaspro con Fortuna una datazione tra II e III secolo d.C. e una provenienza dal territorio. Un indizio in questo senso è fornito dalla frequente presenza di gemme con questo soggetto nella produzione aquileiese.

### EROTE

Può essere iscritta nel novero delle divinità anche la figura incisa su un prasio verde, difficilmente leggibile a causa delle dimensioni ridotte e delle modalità di intaglio. Un personaggio nudo di profilo è raffigurato stante su una brevissima linea del suolo; la gamba destra, in secondo piano, è piegata e leggermente sollevata (o semplicemente portata in avanti), mentre il peso del corpo poggia sulla sinistra; le braccia sono allungate in avanti e allargate: fra di esse compare un attributo non facilmente identificabile. All'altezza delle spalle si individuano dei solchi diagonali e paralleli che possono essere interpretati come ali stilizzate (n.i. 2201). Si tratta dunque di un erote nudo e alato<sup>2</sup>.

Anche in questo caso, non stupisce la presenza di questo soggetto nella piccola collezione torcellana: in effetti il ciclo erotico è uno dei temi più diffusi nella glittica antica, con un ricco e variato repertorio iconografico<sup>3</sup>.

L'interpretazione di questo personaggio come erote è avvalorata da alcuni confronti abbastanza precisi, che condividono lo stesso schema iconografico e che chiariscono l'azione compiuta dal piccolo dio: Amor regge con le braccia tese una

in pravo mehanico ustvarjanje vsakega motiva, kar je bilo posledica visoko industrializirane proizvodnje, ki je zahtevala poenostavljeno ikonografijo, brez možnosti inovacije. Ne gre samo za pomanjkanje okusa za stilistično oblikovanje, temveč tudi za pomanjkanje tehničnih sposobnosti, zaradi česar je še tako dragocen predmet videti le površno obdelan»<sup>1</sup>.

Če torej upoštevamo stil, vrsto kamna in zgodovino ikonografskega motiva, lahko sklepamo, da jaspis z upodobitvijo Fortune sega v obdobje med 2. in 3. stol. po Kr. in da izhaja s tega področja. Na to kaže tudi velika prisotnost gem z upodobitvijo Fortune na območju Ogleja.

### EROS

V skupino božanstev lahko uvrstimo tudi upodobitev, vgravirano v zeleni krizopras. Zaradi majhnih dimenzij in načina graviranja, je podoba zelo težko razbrati.

Figura z golim profilom je stoje upodobljena na kratki talni liniji. Desna noga je nekoliko v ozadju, pokrčena in rahlo privzdignjena (ali enostavno pomaknjena malo naprej), teža telesa pa je na levi nogi.

Roke so iztegnjene naprej in razširjene, med njimi pa se pojavlja predmet, ki ga ni mogoče razbrati. V višini ramen lahko opazimo diagonalne in vzporedne brazde, ki bi jih lahko interpretirali kot stilizirana krila (inv. št. 2201).

Gre torej za za nagega in krilatega erota<sup>2</sup>.

Tudi v tem primeru ne preseneča dejstvo, da je ta osebnost del majhne zbirke muzeja Torcellano. Erosov cikel je namreč ena najbolj razširjenih tematik v antični glitiki in vsebuje številčen in raznolik ikonografski repertoar<sup>3</sup>.

S pomočjo nekaterih zelo natančnih primerjav je mogoče določiti, da gre za erota, saj imajo prav te primerjave enako ikonografsko shemo in pojasnjujejo dejanje malega boga: Amor z iztegnjenimi rokami drži prižgano baklo, s katero

1 Sena Chiesa 1966, p. 46.

2 Le ali sono un attributo caratteristico di Amor/Cupido, "versione" romana del greco Eros, spesso raffigurato in forma multipla, di piccole dimensioni e forme infantili, nudo e, appunto, alato. Questa caratteristica fondamentale è ricordata anche dalle fonti letterarie: per un elenco si rimanda a Blanc, Gury 1986, p. 953.

3 Si veda Blanc, Gury 1986, *passim*; Guiraud 1995, pp. 373-374; Schwartz 1999.

1 Sena Chiesa 1966, str. 46.

2 Krila so značilna za Amorja/Kupida, rimsko verzijo grškega Erosa, ki je večkrat upodobljen v večstranski obliki ter majhnih dimenzijah in otroških oblikah, nag in, kot že, rečeno, krilat. Ta bistvena značilnost je omenjena tudi v drugih virih: enega od seznamov najdete v Blanc, Gury 1986, str. 953.

3 Glej Blanc, Gury 1986, *passim*; Guiraud 1995, pp. 373-374; Schwartz 1999.



Erote/Eros

fiaccola accesa, con la quale sta bruciando le ali a una farfalla<sup>1</sup>. Basandosi dunque sui confronti, e ricordando inoltre la frequenza della farfalla nelle raffigurazioni glittiche degli eroti<sup>2</sup>, si può riconoscere nell'attributo tenuto fra le mani dal piccolo dio alato proprio l'insetto, raffigurato in modo assai stilizzato. Non è possibile distinguere con sicurezza la presenza della fiaccola, ma è possibile intuirla nel solco che prosegue la linea del braccio rivolto verso il suolo<sup>3</sup>.

Il motivo di Eros che brucia le ali alla farfalla è molto diffuso nel repertorio glittico<sup>4</sup>, soprattutto secondo lo schema appena descritto con il dio stante, con le braccia tese in avanti, che risulta attestato in tutto l'impero<sup>5</sup>. Bisogna ricordare che la farfalla funge da simbolo di Psiche (parola che in greco significa proprio farfalla, oltre che anima), innamorata del dio, secondo la nota vicenda narrata anche da Apuleio nelle sue *Metamorfosi*<sup>6</sup>. Ma il successo di queste immagini può ricollegarsi anche a più complesse interpretazioni simboliche, connesse con credenze religiose misteriche, diffuse a partire dal III-II secolo a.C.<sup>7</sup>, o con i rituali isiaci<sup>8</sup>.

kuri metuljeva krila<sup>1</sup>. Če torej upoštevamo različne primerjave in pogosto pojavljanje metulja v gliptičnih upodobitvah erotov<sup>2</sup>, lahko sklepamo, da je predmet, ki ga v rokah drži mali bog, prav ta insekt. V tem primeru je zelo stiliziran. Ni mogoče z gotovostjo trditi, da je upodobljena tudi bakla, lahko pa to sklepamo na podlagi brazde, ki nadaljuje linijo roke in je obrnjena proti tlam<sup>3</sup>.

Motiv Erosa, ki kuri krila metulju, je v gliptiki zelo razširjen<sup>4</sup>, še posebej v komaj opisani obliki, kjer bog stoji z naprej iztegnjenimi rokami.

Ta se pojavlja na območju vsega cesarstva<sup>5</sup>.

Vedeti moramo tudi, da je metulj simbol duše, zaljubljene v boga, o čemer pripoveduje znana zgodba, ki jo v svoji *Metamorfozi* omenja tudi Apulej<sup>6</sup>.

Velik uspeh takšnih upodobitev pa lahko povežemo tudi s kompleksnejšimi simboličnimi interpretacijami, ki se vežejo na skrivnostna verska verovanja, značilna za 3. in 2. stol. pr. Kr.<sup>7</sup>, ali na Izidine rituale<sup>8</sup>.

Podoba mučenja Duše pa je poleg tega povezana tudi z eortično magijo, katere namen je tako

1 Una lista di immagini è fornita da Schwartz 1999, p. 31, a cui si possono aggiungere gli *intagli di Carnuntum*, in Dembski 2005, p. 78, n. 253, e quelli conservati nei Civici Musei d'arte di Verona (Magni 2009, pp. 75-76, nn. 272-277). Particolarmente significativo un prasio rinvenuto a Lons-le-Saunier, in territorio gallico, che condivide materiale, forma, dimensioni e schema iconografico con l'intaglio di Torcello: Guiraud 1995, pp. 375-376, n. 4. Va infine ricordato un altro prasio, anch'esso di piccole dimensioni e raffigurante lo stesso soggetto, conservato nel Museo Nazionale Concordiese: De Paoli, Pettenò, Toso 2009, pp. 73 (scheda n. 5) e 110-111.

2 L'associazione Eros-farfalla ritorna anche in altre classi di materiali, anche se con minor frequenza e varietà iconografica. Per le raffigurazioni si rimanda a Blanc, Gury 1986, pp. 969-971 (III: *Amor et papillons*).

3 Una lettura alternativa, meno probabile, potrebbe essere questa: Amor, con le braccia aperte e tese in avanti, sta tentando di catturare la farfalla in volo, come in altre gemme, che sfruttano però uno schema parzialmente diverso. Si vedano, in particolare, due intagli in corniola, uno conservato al Kestner-Museum di Hannover (AGD IV, n. 271, datato tra I secolo a.C. e I d.C.) e uno al Museo Nazionale di Copenhagen, di I-II secolo d.C. (più vicino, anche stilisticamente al prasio di Torcello: Blanc, Gury 1986, n. 95).

4 Si veda Maaskant-Kleibrink 1978, p. 215, n. 505 (con ulteriori rimandi bibliografici). Guiraud 1995, p. 374, nota 76, indica le zone dell'impero che hanno restituito intagli con questa scena.

5 Magni 2009, p. 72. Ivi ulteriori riferimenti.

6 Per l'associazione di Amor/Cupido con la farfalla come metamorfosi di Psiche, si veda Stuveras 1969, p. 63.

7 Sena Chiesa 1966, p. 165; Stuveras 1969; Schwartz 1999, pp. 18-20; Magni 2009, p. 72.

8 Guiraud 1995, p. 374 con bibliografia precedente; v. anche Gesztelyi 2000, p. 57, n. 115 (l'azione di bruciare la farfalla equivale alla purificazione dell'anima: con ulteriori rimandi).

1 Seznam upodobitev podaja Schwartz 1999, str. 31, tem pa lahko dodamo *intalje iz Carnuntuma*, v Dembski 2005, str. 78, št. 253, in tiste, ki so shranjeni v Občinskem muzeju umetnosti v Veroni (Magni 2009, str. 75-76, št. 272-277). Še posebno je pomemben krizopras, najden v kraju Lons-le-Saunier, na galskem teritoriju, ki je po materialu, obliki, dimenzijah in ikonografski shemi enak gemi iz muzeja Torcello: Guiraud 1995, str. 375-376, št. 4. Nazadnje moramo omeniti še krizopras, ki je prav tako majhnih dimenzij in upodablja enako osebnost. Ta primerek, je shranjen v Državnem muzeju Concordiese: De Paoli, Pettenò, Toso 2009, str. 73 (katalogska kartica št. 5) in 110-111.

2 Par Eros-metulj se pojavlja tudi pri drugih materialih, vendar ne tako pogosto in z manj bogato ikonografsko raznolikostjo. Za podatke o upodobitvah glej Blanc, Gury 1986, str. 969-971 (III: *Amor et papillons*).

3 Še ena, vendar manj verjetna možnost interpretacije, je naslednja: Amor z razprtimi in naprej iztegnjenimi rokami skuša ujeti metulja, ki leti, tako kot tudi v drugih gemah, kjer pa je shema nekoliko drugačna. Omeniti moramo predvsem dve upodobitvi na karneolu. En od dveh primerkov je shranjen v muzeju Kestner-Museum v Hannoveru (AGD IV, št. 271, ki sega v obdobje med 1. stol. pr. Kr. in 1. stol. po. Kr.), drugi pa v Državnem muzeju v Københavnu in sega v 1. - 2. stol. po. Kr. (ta se tudi s stilističnega vidika bolj približa krizoprasu iz muzeja Torcello: Blanc, Gury 1986, št. 95).

4 Glej Maaskant-Kleibrink 1978, str. 215, št. 505 (z dodatnimi bibliografskimi napotki). Guiraud 1995, str. 374, opomba 76, navaja tista področja cesarstva, kjer so bili najdene gеме s tem prizorom.

5 Magni 2009, str. 72. z dodatnimi napotki.

6 Za dvojico Amor/Cupido in metulj kot metamorfoza Duše glej Stuveras 1969, str. 63.

7 Sena Chiesa 1966, str. 165; Stuveras 1969; Schwartz 1999, str. 18-20; Magni 2009, tr.72.

8 Guiraud 1995, str. 374 s predhodno bibliografijo; glej tudi Gesztelyi 2000, str. 57, št. 115 (zakurjenje metulja ponazarja očiščenje duše: z dodatnimi napotki).



Inoltre l'immagine dei tormenti inflitti a Psiche è associata alla magia erotica, sia per suscitare la passione sia per compiere una vendetta d'amore<sup>1</sup>. La lettura dell'immagine di Torcello può essere precisata grazie a uno studio condotto da G. Platz-Horster sulle piccole gemme in prasio di forma convessa<sup>2</sup>: secondo la studiosa tedesca, che basa le sue osservazioni sui ritrovamenti in contesti di scavo, la maggioranza di queste pietre può essere datata non prima dell'epoca giulio-claudia e non più tardi del periodo traiano, quindi tra l'inizio dell'ultimo terzo del I secolo a.C. e l'inizio del II secolo d.C. Le dimensioni ridotte di queste gemme, così come gli anelli in cui in qualche caso esse sono ancora incastonate, fanno pensare a dita sottili di ragazze e addirittura di bambini. Ad ornare questi prasii vengono scelti in maniera preferenziale i soggetti del mondo erotico (Amor e Venere), come nel caso appena esaminato, del ciclo dionisiaco e del mondo pastorale<sup>3</sup>. Incrociando dunque i dati relativi al materiale impiegato per l'incisione, alla forma della pietra e all'iconografia prescelta si può proporre per il prasio del Museo di Torcello una datazione all'inizio del II secolo d.C. Anche in questo caso, è ipotizzabile un ritrovamento dal territorio: si può infatti ricordare che due prasii convessi con raffigurazioni di eroti sono conservati nella ricca collezione del Museo di Aquileia<sup>4</sup>.

### PERSONAGGIO DIONISIACO

Su di una pasta vitrea azzurra opaca, dalla superficie molto consunta, si legge con una certa difficoltà una figura stante di tre-quarti, probabilmente maschile, con testa dalla capigliatura mossa rivolta verso sinistra nell'originale, su breve linea del suolo, forse in equilibrio instabile; la gamba portante è la sinistra, mentre la destra risulta leggermente flessa (n.i. 2222). Il personaggio regge un attributo in ciascuna mano: il braccio sinistro

vzbujanje strasti kot ljubezensko maščevanje<sup>1</sup>. Boljša interpretacija upodobitve iz muzeja Torcello je mogoča zahvaljujoč raziskavi G. Platz-Horster o majhnih gemah iz krizoprasa konveksne oblike<sup>2</sup>.

Nemška raziskovalka je svojo raziskavo osnovala na najdbah, ki so bile odkrite pri različnih izkopavanjih in trdi, da večina teh najdb izhaja iz obdobja med Julijem Cezarjem in Klavdijem ter Trajanom, torej med začetkom zadnje tretjine 1. stol. pr. Kr. in začetkom 2. stol. po Kr. Majhne dimenzije teh gem in prstanov, v katerih se včasih same geme še nahajajo, pričajo o tem, da je najverjetneje šlo za tanke prste deklet ali celo otrok. Takšne krizoprase največkrat krasijo osebnosti iz erotičnega sveta (Amor in Venera), osebnosti iz dionizijskega ciklusa ali osebnosti iz pastirskega sveta<sup>3</sup>.

Če torej upoštevamo material, obliko kamna in izbrano ikonografijo, lahko sklepamo, da krizopras iz muzeja Torcello izhaja iz začetka 2. stol. po Kr. Tudi v tem primeru lahko sklepamo, da je bil kamen najden na tem področju. Spomnimo se lahko namreč, da sta bila dva konveksna krizoprasa z upodobitvijo erotov shranjena v bogati zbirki muzeja v Ogleju<sup>4</sup>.

### DIONIZIČEN ČLOVEK

Na blede stekleni pasti z dotrajano površino lahko le z določeno težavo razberemo podobo, ki na tri četrti stoji. Najverjetneje gre za moškega z razmršenimi lasmi. V originalu ima glavo obrnjeno v levo, stoji pa na kratki talni liniji. Njegovo ravnotežje je morda nekoliko labilno. Težo telesa nosi na levi nogi, desna pa je videti nekoliko upognjena (inv. št. 2222). Osebnost v vsaki roki drži predmet: leva roka je obrnjena proti tlam in

1 Delatte, Derchain 1964, pp. 233-234; Guiraud 1995, p. 374. Sul valore magico delle immagini di Eros, connesse con la sfera della passione, del desiderio sessuale, del *Remedium Amoris*, si veda da ultimo M. Monaca in Mastrocinque 2003, pp. 340-341.

2 Platz-Horster 2010.

3 Cfr. anche Guiraud 1995, p. 362.

4 Si veda Sena Chiesa 1966, nn. 292 (con farfalla) e 296 (con volumen). Forse di produzione aquileiese è anche l'erote su prasio del Museo di Concordia, anch'esso probabilmente rinvenuto nel territorio. Si può infine ricordare una corniola rinvenuta ad Altino (Inv. AL 11882), con Eros che tiene in mano una farfalla (Mastrocinque 2007, p. 11).

1 Delatte, Derchain 1964, str. 233-234; Guiraud 1995, str. 374. Za podatke o magičnem pomenu Erosovih upodobitev, povezanih s strastjo, spolnim poželenjem in *Remedium Amoris*, glej M. Monaca in Mastrocinque 2003, str. 340-341.

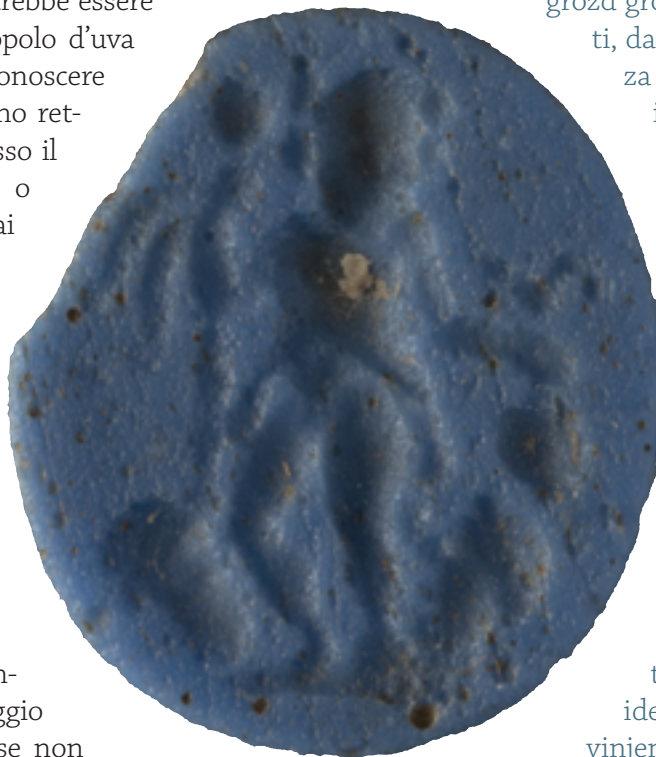
2 Platz-Horster 2010.

3 Glej tudi Guiraud 1995, str. 362.

4 Glej Sena Chiesa 1966, št. 292 (z metuljem) in 296 (z volumen). Iz Ogleja izhaja morda tudi erot, upodobljen na krizoprasu Muzeja v Concordii. Tudi ta je bil najverjetneje najden na tem območju. Nazadnje lahko omenimo karneol, najden v Altinu (Inv. AL 11882), ki upodablja Eosa z metuljem v roki (Mastrocinque 2007, str. 11).

è rivolto verso il basso e sostiene un oggetto di forma globulare, che potrebbe essere interpretato come un grappolo d'uva (più difficile mi sembra riconoscere un *kantharos*, il vaso da vino retto da Dioniso, con cui spesso il dio abbeverava una pantera o un satiro rappresentati ai suoi piedi), mentre il destro, piegato e sollevato, tiene un lungo bastone con nastri che termina con un elemento tondeggiante. È proprio questo attributo, certamente un tirsò, il simbolo dei seguaci di Dioniso, che permette di identificare con sicurezza questa figura così evanescente: si tratta di un personaggio ebbro del tiaso bacchico (se non forse il dio stesso). Ai fianchi, sulla linea del suolo, vi sono due elementi non decifrabili (quello a sinistra potrebbe forse essere un cantaro rovesciato, mentre quello di destra occupa il posto spesso riservato alla pantera, compagna del dio). Alla luce di questa interpretazione, si possono forse chiarire meglio anche altri dettagli: la testa della figura è probabilmente cinta da una corona di pampini o di foglie d'edera<sup>1</sup>, mentre il corpo è rivestito dalla nebride, la pelle di cerbiatto o, per estensione, anche di capra o di leopardo, di cui spesso si rivestono i membri del tiaso dionisiaco, le cui zampe pendono lungo le cosce del personaggio.

Nonostante il pessimo stato di conservazione della pasta vitrea, che non permette di cogliere a pieno la qualità iconografica dell'immagine, si può ugualmente proporre una datazione tra il I secolo a.C. e il I secolo d.C., considerando il materiale impiegato (un materiale abbastanza raro, ma attestato nella produzione aquileiese<sup>2</sup>) e il tipo di



nosi okrogel predmet, ki bi lahko bil grozd grozdja (težje bi bilo trditi, da gre za *kantharos*, vazo za vino, ki jo drži Dionizij in z njo napaja panterja ali satira, upodobljena ob njegovih stopalih), medtem ko v desni, pokrčeni in privzdignjeni roki, nosi dolgo palico s trakovi, ki se zaključí z okroglim predmetom. Prav ta predmet (gotovo gre za tirsò) je simbol Dionizijevih privrženec, ki omogoča, da to podobo z gotovostjo identificiramo. Gre za vinjeno osebnost iz bakho-vskega verskega reda ali morda celo za samega boga. Ob bokih, na talni liniji, vidimo dva predmeta, ki ju je težko razbrati. Na levi strani je morda prevrnjen *kantharos*, predmet na desni strani pa zaseda mesto, ki je po navadi namenjeno panterju, božjemu spremljevalcu. Na podlagi takšne interpretacije lahko bolje pojasnimo tudi nekatere druge podrobnosti: podoba na glavi najverjetneje nosi krono iz vinske trte ali bršljanovih listov<sup>1</sup>, medtem ko je telo prekrito z nebrisom, srnjakovo kožo, ali, sodeč po dimenzijah, s kozjo ali leopardovo kožo, ki je večkrat prekrivala telesa dionizijskega verskega reda in katere šape visijo po dolžini osebnosti. Kljub temu, da je steklena pasta zelo slabo ohranjena in je zato težko razbrati ikonografsko kakovost podobe, lahko sklepamo, da izhaja iz obdobja med 1. stol. pr. Kr. in 1. stol. po Kr. Pri določanju datacije nam pomaga material (dokaj redek material, že poznan pri drugih primerkih iz Ogleja<sup>2</sup>) in izbrana shema.

1 Per Dioniso coronato d'edera si può vedere una corniola con il dio ebbro della fine del I secolo a.C.: Weiss 2007, n. 90, p. 149.

2 Un esempio è fornito da un pezzo con Niobe che abbraccia il figlio morrente (Sena Chiesa 1966, pp. 268-269, n. 712); anche in questo caso la superficie si presenta consunta. Secondo A. Giovannini in *Metamorfosi* 2012, p. 175, il pezzo in questione è databile in età protoaugustea, quindi negli ultimi decenni del I secolo a.C.

1 Za Dionizija, okronanega z lovornjem, lahko gledamo karneol s podobo pijanega boga, ki izhaja iz konca 1. stoletja pr. Kr.: Weiss 2007, št. 90, str. 149.

2 Takšen primer nam ponuja primerek, ki upodablja Niobo, ko objema svojega umirajočega sina (Sena Chiesa 1966, str. 268-269, št. 712). Tudi v tem primeru je površina zelo obrabljena. A. Giovannini v svojem delu *Metamorfosi* 2012, str. 175, zatrjuje, da primerek sega v predavgustovsko obdobje, in torej v zadnja desetletja 1. stoletja pr. Kr.

schema prescelto. È possibile anche ipotizzare la provenienza della gemma vitrea dal territorio.

### FIGURA DAVANTI AD UN ALBERO: UNA MUSA? TALIA?

Si può infine inserire fra le raffigurazioni di divinità un'ultima immagine: su una pietra verde di forma ovale allungata è incisa con grossi solchi una figura femminile con le gambe avvolte in un mantello stante e china in avanti (potrebbe anche essere seduta, ma non si riesce a vedere nessun tipo di seggio), di profilo verso sinistra nell'originale; ha un piede sollevato e posato su un rialzo; in mano regge un oggetto difficilmente identificabile (n.i. 2161). Di fronte al personaggio, su una breve linea del suolo, si staglia un albero ricurvo. Lo stile di incisione rende assai ardua la lettura dell'immagine.

Nonostante questo si può riconoscere l'impostazione della figura, che è del tutto simile a quella della musa Talia, con le gambe avvolte nel manto e il piede posato sullo *scrinium*, così come viene raffigurata ad esempio in un'onice di II secolo proveniente da Carnuntum, dove regge in mano una maschera e il *pedum*<sup>1</sup>. Un'altra musa, della commedia o della tragedia, è invece raffigurata seduta su un'ara rotonda, sempre con le gambe avvolte nel manto e con in mano la maschera teatrale, in una

Mogoče je sklepati, da steklena gema izhaja s tega območja.

### FIGURA PRED DREVESOM: ALI JE TO MUZA? TALIA?

Nazadnje lahko med upodobitve božanstev uvrstimo še eno podobo: v zelen kamen ovalne in podolgovate oblike je z velikimi brazdami vgravirana podoba ženske, ki ima noge zavite v pregrinjalo. Ženska stoji in je rahlo sklonjena naprej (mogoče je tudi, da sedi, toda na upodobitvi ni opaziti kakršnegakoli stola). Na originalu kaže levi profil. Eno stopalo ima privzdignjeno in položeno na vzpetino. V roki drži predmet, ki ga ni mogoče razbrati (2161). Pred podobo, na kratki talni liniji, se nahaja drevo. Sama metoda graviranja otežuje razbiranje podobe.

Kljub temu lahko vidimo, da je postavitev podobe povsem enaka muzi Taliji. Noge ima ovite v pregrinjalo, stopalo pa je položeno na *scrinium*. Tako je na primer upodobljena na oniksu iz 2. stol., ki izhaja iz Carnuntuma, in kjer v roki drži masko ter *pedum*<sup>1</sup>. Še ena muza iz komedije ali iz tragedije pa je upodobljena na okroglem oltarju. Tudi ta ima noge ovite v pregrinjalo in v roki drži gle-



1 Dembski 2005, p. 106, n. 544 (del tutto simile a un pezzo viennese: AGW II, n. 1602). Numerosi i confronti: Fossing 1929, n. 680; Gemme da Aquileia 1996, n. 77; Cfr. anche Faedo L., Lancha J. 1994, pp. 1018-1019, nn. 34 (corniola a Vienna, fine I secolo a.C.-inizi I d.C.: Talia, seduta, con una mano sul *pedum* contempla la sua maschera, che in questo caso si avvicina come resa all'attributo dell'intaglio di Torcello: AGW I, n. 463), 35 (AGDI 3, n. 2738, in paesaggio idillico; I-II secolo d.C.); 50 (AGW I, n. 651: Talia, mantello sulle gambe, di profilo, davanti a uno *scrinium* con maschera comica sul quale posa il piede, tiene in mano un *pedum* e una maschera). Si possono infine ricordare un nicolo di II secolo d.C. e un'agata di III secolo d.C., parte della collezione Bergau a Nürnberg, in cui la figura femminile, con *pedum* e maschera, posa il piede sullo *scrinium*: l'editrice delle gemme propone un'identificazione come Talia o Menade (Weiss 1996, p. 92, nn. 190-191, con rimandi bibliografici in relazione alla maschera nel culto di Dioniso-Bacco).

1 Dembski 2005, str. 106, št. 544 (povsem enak primerku z Dunaja: AGW II, št. 1602). Opravljene so bile tudi številne primerjave: Fossing 1929, št. 680; Geme iz Ogleja 1996, št. 77; Glej tudi Faedo L., Lancha J. 1994, str. 1018-1019, št. 34 (karneol na Dunaju, konec 1. stoletja pr Kr.-začetek 1. stol. po Kr.: Talia sedi in ima eno roko na *pedumu* ter strmi v svojo masko, ki je v tem primeru podobna predmetu intalje iz muzeja Torcello: AGW I, št. 463), 35 (AGDI 3, št. 2738, v idilični pokrajini; 1. - 2. stol. po Kr.); 50 (AGW I, št. 651: Talia, pregrinjalo na nogah, upodobljena s profila, pred *scriniumom* s komično masko, na katerega ima položeno stopalo, v roki drži *pedum* in masko). Nazadnje lahko omenimo še dva primerka, en izhaja iz 2. stol. po Kr., drugi, ahat, pa iz 3. stoletja po Kr. Oba pripadata zbirki Bergau v Nürnbergu, v kateri ženska figura s *pedumom* in masko polaga stopalo na *scrinium*: urednica gem pravi, da gre najverjetneje za Talio ali Menado (Weiss 1996, str. 92, št. 190-191, z dodatnimi bibliografskimi napotki, ki se nanašajo na masko, prisotno v kultu Dioniz - Bakh).

corniola di Aquileia, datata al I secolo d.C.; da notare, in questo caso, la presenza di un albero di fronte alla figura, come nella gemma torcellana<sup>1</sup>. Mi sembra quindi che questi confronti portino ad identificare anche la nostra figura come Musa, pur sottolineando la difficoltà di riconoscere una maschera nell'attributo appena abbozzato. Si può inoltre ricordare che lo stesso schema iconografico può essere integrato con un *volumen*, mutando così l'identificazione della Musa in questione<sup>2</sup>.

Per quanto riguarda il particolare stile dell'intaglio, incoerente e sommario, è caratterizzato da solchi giustapposti e potrebbe essere attribuito a quella che H. Guiraud definisce "courant incohérent", collocata cronologicamente nel II-III secolo d.C.: i solchi, fatti con strumenti di diverse dimensioni e giustapposti senza tener conto della realtà anatomica, creano il volume della figura. Mani e piedi possono essere assenti o rappresentati da tratti di dimensioni esagerate; a volte le due o tre incisioni che fissano i dettagli del volto non sono nemmeno tracciati; la stessa anarchia regna nella rappresentazione delle vesti: tende così a scomparire il naturalismo delle figure, che in alcuni casi non risultano nemmeno leggibili. Le pietre impiegate, di forma piatta e ovale, sono molto varie, ma con una preferenza per la corniola e i diaspri. I motivi preferiti sono figure di divinità<sup>3</sup>.

Mi sembra che l'intaglio torcellano possa essere ascritto a buon diritto a questa corrente stilistica: si può dunque proporre una datazione del pezzo tra II e III secolo d.C. Inoltre, considerando la presenza del soggetto nel repertorio aquileiese, è probabile una provenienza del pezzo dal territorio.

dališko masko. Upodobljena je na karneolu iz Ogleja in izhaja iz 1. stol. po Kr. V tem primeru se pred podobo nahaja drevo, prav tako kot v gemi iz muzeja Torcellano<sup>1</sup>. Na osnovi takšnih primerjav lahko sklepamo, da gre tudi v primeru te podobe za Muzo, kljub temu pa ne moremo z gotovostjo trditi, da je predmet na upodobitvi maska, saj gre le za osnutek. Poleg tega naj spomnimo, da se enaka ikonografska shema lahko dopolni z *volumnom*, kar bi spremenilo identifikacijo same Muze<sup>2</sup>.

Stil intalje je nedosleden in posplošen, zaznamujejo pa ga tudi brazde, ki prekrivajo druga drugo. Pripadal bi lahko umetniški smeri, ki jo Guiraud imenuje "courant incohérent" in sega v 2. - 3. stol. po Kr.: brazde, izdelane s pripomočki različnih velikosti, prekrivajo druga drugo in ne upoštevajo realne anatomije ter ustvarijo volumen podobe. Dlani in stopal včasih sploh ni ali pa so upodobljeni z linijami pretiranih dimenzij. Dve ali tri zareze, ki določajo obrazne podrobnosti, včasih niso niti nakazane. Enaka anarchija vlada pri upodobitvi oblačil. Prav zaradi naštetih dejavnikov izginja

naturalizem podob, ki jih v nekaterih primerih sploh ni mogoče razbrati. Kamni, ki so ploske ali ovalne oblike, so zelo raznoliki, kljub temu pa prevladujeta karneol in jaspis. Najbolj priljubljene so motivi, ki upodabljajo božanstva<sup>3</sup>.

Intalja iz muzeja Trocetto po vsej verjetnosti pripada tej stilistični smeri, zato lahko trdimo, da sega v obdobje med 2. in 3. stol. po Kr., na podlagi dejstva, da je ta osebnost prisotna v oglejskem repertoarju, pa lahko sklepamo tudi, da izhaja s tega področja.

1 Sena Chiesa 1966, pp. 117-118, n. 88. La studiosa sottolinea la presenza, di derivazione ellenistica, del «richiamo paesistico (alquanto inconsueto nella rappresentazione di Muse) dell'albero».

2 Musa con *volumen*: AGD III, nn. 207 (I sec. a.C.-I sec.d.C.)-208 (il piede appoggiato su una roccia). Cfr. anche Faedo, Lancha 1994, p. 995, nn. 194-196.

3 Per la trattazione di questo stile si rimanda a Guiraud 1988, pp. 54-56, con ulteriori rimandi bibliografici.

1 Sena Chiesa 1966, str. 117-118, n. 88. Raziskovalka poudarja helenistično prisotnost «krajinarskega klica (dokaj nenavaden pri upodobitvah Muze) drevesa».

2 Muza z *volumnom*: AGD III, št. 207 (1. stol. pr. Kr. - 1. stol. po Kr.)-208 (nogo ima položeno na skalo). Glej tudi Faedo, Lancha 1994, str. 995, št. 194-196.

3 Za obravnavnje tega stila glej Guiraud 1988, str. 54-56, z dodatnimi bibliografskimi napotki.

I soggetti legati alla guerra rappresentano una buona percentuale nella piccola collezione di Torcello: in effetti, accanto alla raffigurazione di due divinità guerriere quali Marte e Atena Minerva, compaiono anche due guerrieri in armi (di datazione abbastanza alta e buona qualità) e una panoplia (immagine ormai da tempo messa in relazione agli anelli per soldati) a cui bisogna aggiungere, per quanto riguarda la produzione post-antica, i busti di tre guerrieri elmati.

### GUERRIERO INGINOCCHIATO

Su un'agata fasciata è campito, in un ampio spazio neutro ricavato giocando sui diversi strati cromatici della pietra, un guerriero barbato con elmo con cimiero (*laphos*) e corazza anatomica, che posa un ginocchio a terra di profilo (quello della gamba in primo piano, con la punta del piede posato a terra) verso destra nell'originale, reggendo con il braccio destro un grande scudo bombato, raffigurato di profilo; al centro dello scudo come epistema è ben leggibile un grande *gorgoneion* che spicca di profilo (n.i. 2223). Il braccio sinistro passa dietro la gamba piegata, oltre la quale si vede solo la mano chiusa a pugno, non ci sono o non si riescono a distinguere le armi.

Lo scudo sul braccio destro dimostra che il senso corretto dell'immagine doveva essere letto nell'impronta e non nell'originale: si può dunque ipotizzare un uso sigillare della pietra.

Tra i molti confronti glittici per il motivo del guerriero inginocchiato, che presenta molteplici varianti iconografiche<sup>1</sup>, già trattato nella fondamentale opera del Furtwängler<sup>2</sup>, presente ad Aquileia e Luni<sup>3</sup> (per ricordare due collezioni

1 Il guerriero può essere nudo (come in una sarda datata al II secolo a.C. da Vollenweider 1984, n. 148, p. 94) e non con la corazza, con diversi tipi di armi; cambia la posizione delle ginocchia (che in alcuni casi possono essere entrambe posate al suolo) o dello scudo; variano anche le situazioni grazie al variare degli oggetti di contorno: una scala spezzata identifica il personaggio come Capaneo, mentre una freccia nel piede fa pensare a Diomede ferito (in questo senso, A. Gallottini in *Collezione Santarelli* 2012, p. 138, sostiene che la figura del guerriero inginocchiato è interpretata in ambito italico e romano «secondo i diversi sistemi mitologici di riferimento: Achille, Eteocle, Polinice, Capaneo, o semplice guerriero»).

2 Furtwängler 1900, p. 114 (tav. XXIII, 30).

3 Per Aquileia si rimanda a Sena Chiesa 1966, p. 317, n. 903: corniola iconograficamente abbastanza vicina all'intaglio torcellano, di cui si conserva però solo la metà inferiore (in questo caso, lo scudo è rappresentato di prospetto e non di profilo). Per Luni, cfr. Sena Chiesa 1978, n. 3.

Z vojno povezane osebnosti predstavljajo precejšen odstotek majhne zbirke muzeja Torcello. Poleg upodobitve dveh bogov vojne, Marsa in Atene Minerve, najdemo tudi dva oborožena vojaka (oba segata zelo daleč v čas in sta odlične kakovosti) ter eno panoplijo (gre za upodobitev, ki jo že dolgo povezujejo s prstani za vojake), k temu pa moramo prišteti še oklepe treh vojakov s šlemi, ki prav tako sodijo v postantično dobo.

### KLEČEČ VOJAK

Na ahatu je na večji površini in različnih kromatskih plasteh upodobljen bradati vojak, ki nosi šlem z grbo (*laphos*) in anatomski oklep. Eno koleno je na tleh in upodobljeno iz profila (gre za koleno izpostavljene noge, katere stopalo je položeno na tla) in je v originalu obrnjeno v desno. V desni roki drži velik izbočen ščit, ki je prav tako upodobljen iz profila. Na sredini je jasno viden velik *gorgoneion*, ki je viden iz profila (inv. št. 2223). Leva roka se nahaja za upognjeno nogo in vidimo lahko samo roko, stisnjeno v pest. Orožja ni ali pa ga ni mogoče razbrati.

Ščit na desni roki priča o tem, da je bilo pravo postavitev in usmeritev upodobitve mogoče razbrati v odtisu in ne v originalu, zato lahko sklepamo, da se je kamen uporabljal kot pečat.

Ko govorimo o motivu klečečega vojaka v gliptičnem ustvarjanju, ki je bil upodobljen v različnih ikonografskih različicah,<sup>1</sup> in o katerem v svojem pomembnem delu govori že Furtwängler<sup>2</sup> ter je prisoten tako v Ogleju kot v Luniju<sup>3</sup> (zbirki, ki sta tesno povezani z najdbami pri izkopih), moramo vsekakor omeniti karneol, ki je danes shranjen v

1 Bojevnik je lahko nag (kot je npr. v karneolu iz 2. stoletja pr. Kr.; Vollenweider 1984, št. 148, str. 94) in brez ščita, s številnimi različnimi vrstami orožja; spreminja lego kolen, (ki so lahko v nekaterih primerih obe na tleh) ali ščita; spreminjajo se lahko tudi situacije, saj so te odvisne od različnih priloženih predmetov: prelomljena lestev kaže na to, da je upodobljena osebnost Kapanej, medtem ko puščica v stopalu spominja na ranjenega Diomeda (o tem govori A. Gallottini v delu *Collezione Santarelli* 2012, str. 138, kjer trdi, da je podoba klečečega vojaka prisotna tako v italiskem kot v rimskem ustvarjanju in se razlikuje «glede na različne mitološke skupine, ki so predstavljale navdih: Ahil, Eteokel, Polinice, Kapanej ali prprost bojevnik»).

2 Furtwängler 1900, str. 114 (tav. XXIII, 30).

3 Za Oglej glej Sena Chiesa 1966, str. 317, št. 903: karneol je z ikonografskega vidika precej podoben intalji iz muzeja Torcello, ohranjena pa je samo spodnja polovica (v tem primeru je viden sprednji del ščita in ne njegov profil). Za Luni glej Sena Chiesa 1978, št. 3.



Guerriero inginocchiato/*Klečeč vojak*

strettamente legate a rinvenimenti di scavo), vale la pena di citare una corniola conservata a Berlino e datata al II secolo a.C.<sup>1</sup>. L'elemento che maggiormente differenzia i due intagli è la posizione dello scudo, raffigurato di prospetto nella pietra berlinese e anch'esso caratterizzato dal *gorgoneion*, e la presenza della spada, che manca nell'intaglio torcellano. Iconograficamente molto simile è anche un intaglio pubblicato da A. Furtwängler e G. Lippold, caratterizzato però da una freccia infilata nel piede, che identifica il guerriero come Diomede<sup>2</sup>.

In effetti lo schema del guerriero inginocchiato, impiegato per rappresentare l'eroe ferito, è molto antico e risulta già attestato alla fine del VI secolo a.C., ad esempio nella ceramografia attica<sup>3</sup>.

Una datazione abbastanza alta, tra II e I secolo a.C., può essere proposta per il guerriero inginocchiato di Torcello. Molti sono gli elementi che contribuiscono a definire questa cronologia: ai numerosi confronti datati va aggiunto la forma della pietra, il tipo di materiale e l'iconografia prescelta; oltre che al raffinato stile di incisione, ricco di dettagli. Bisogna poi ricordare, con A. Magni, che «le rappresentazioni di guerrieri sono diffuse soprattutto nella glittica di età repubblicana [...] qualunque sia lo schema iconografico prescelto, prevale un'immagine idealizzata ed eroica. Al contrario, con l'età imperiale tali temi risultano marginali sia di fronte alle figurazioni delle divinità guerriere, che li sostituiscono evidentemente nelle preferenze dei destinatari, sia rispetto a quelle di eroi ben caratterizzati, come Eracle o Teseo»<sup>4</sup>. Un'ultima osservazione va fatta sul materiale impiegato, un calcedonio-agata, tagliato ad "occhio magico", probabilmente per esaltare il valore protettivo della pietra, che oltre che da sigillo doveva fungere anche da amuleto<sup>5</sup>.

Berlinu in sega v 2. stol. pr. Kr.<sup>1</sup>. Največja razlika med obema intaljama se kaže v položaju štita, saj je ta na berlinskem kamnu upodobljen tako, da vidimo njegov sprednji del in ima gorgoneion, poleg tega pa je tukaj prisotna tudi sablja, ki se na gemi iz muzeja Torcello ne pojavlja. Z ikonografskega vidika je obema zelo podobna tudi intalja, ki sta jo objavila A. Furtwängler in G. Lippold, vendar v tem primeru vidimo tudi v stopalo zabodeno puščico, ki priča o tem, da je upodobljeni vojak Diomed<sup>2</sup>.

Shema klečečega vojaka, ki upodablja ranjenega heroja, je dejansko zelo stara, saj se je pojavljala že ob koncu 4. stol. pr. Kr., in sicer v atiški keramiki<sup>3</sup>.

Klečeči vojak iz muzeja Torcello izhaja najverjetneje iz obdobja med 2. in 1. stol. pr. Kr. Veliko je elementov, ki pripomorejo k določitvi tega zgodovinskega obdobja: poleg številnih primerjav z drugimi primerki, katerih datacija je že poznana, nam pri tem pomaga tudi oblika kamna, vrsta materiala in izbrana ikonografija, v pomoč pa je tudi prefinjena metoda graviranja, ki je bogata s podrobnostmi. A. Magni govori o tem, da so bile upodobitve vojakov zelo razširjene predvsem v gliptiki republikanske dobe in ne glede na ikonografsko shemo je vedno v ospredju idealizirana in herojska podoba. Za cesarsko dobo to ni več veljalo in so bile takšne tematike postavljene ob rob. Prevladovati so začele upodobitve vojnih božanstev, ki so jih želeli naročniki, in upodobitve dobro poznanih herojev, kot sta Heraklej ali Tezej<sup>4</sup>. Nazadnje moramo omeniti še material. Gre za kalcedon-ahat, ki je bil obdelan tako, da je poveličeval zaščitniško moč kamna, saj ta ni smel služiti samo kot pečat, temveč tudi kot amulet<sup>5</sup>.

1 Si veda AGD II, p. 135, n. 336.

2 Lippold 1922, tav. XLII, 4; lo studioso definisce l'intaglio italico.

3 Gallottini in *Collezione Santarelli* 2012, p. 138.

4 Magni 2009, p. 122. Nella collezione dei Musei Veronesi ci sono alcuni esempi di guerrieri inginocchiati (nn. 548-551), ma purtroppo le immagini del catalogo risultano poco leggibili. Sull' "anonimato" dei guerrieri delle immagini glittiche, si vedano anche le osservazioni di Guiraud 1995, p. 387.

5 Da notare che l'agata, per quanto tagliata in modo diverso, è un materiale ricorrente nelle raffigurazioni di guerrieri: un guerriero in ginocchio su agata è presente nella collezione Santarelli (2012, p. 138; II-I secolo a.C.); un'agata fasciata si trova nel Getty Museum di Malibu (Spier 1992, n. 167, II-I secolo) e ancora un'agata è citata da Guiraud 2003, n. 469.

1 Glej AGD II, str. 135, št. 336.

2 Lippold 1922, tav. XLII, 4; preučevalec prav, da l'je rzebarija italskega izvora.

3 Gallottini in *Collezione Santarelli* 2012, str. 138.

4 Magni 2009, str. 122. V zbirki veronskih muzejev najdemo nekatere priemerke klečečih bojevnikov (št. 548-551), toda podobe iz kataloga so žal zelo težko berljive. O anonimosti bojevnikov z gliptičnih upodobitev, si lahko preberete tudi v delu Guirauda 1995, str. 387.

5 Opaziti je mogoče tudi, da je ahat sicer rezan na številne zelo različne načine, a kljub temu zelo pogosto prisoten pri upodabljanju bojevnikov: bojevnik na kolenih, upodobljen na ahatu, je prisoten v zbirki Santarelli (2012, str. 138; 2. - 1. stoletje pr. Kr.); en ahat se nahaja v Getty Museum v Malibuju (Spier 1992, št. 167, 2. - 1. stoletje), še en ahat pa omenja tudi Guiraud 2003, št. 469.

## GUERRIERO STANTE

Su una corniola arancione, di forma convessa, con una fessurazione che rende difficoltosa la lettura dell'immagine, è inciso un guerriero nudo stante di tre-quarti, su una breve linea del suolo; con il braccio destro nell'originale regge lo scudo, raffigurato di profilo, mentre con il braccio sinistro piegato e rivolto verso l'alto sostiene la lancia puntata al suolo (n.i. 2204). La testa, raffigurata di profilo a destra, è coperta dall'elmo, probabilmente caratterizzato dal *lophos*; si individuano inoltre la spada nel fodero, che passa dietro la figura del guerriero, e il lembo di un mantello, ricadente dietro la schiena all'altezza dei polpacci. Come impostazione, la figura richiama un guerriero su sarda ovale di collezione privata tedesca, datato alla seconda metà del I secolo a.C. (si veda ad esempio la posizione della testa elmata di profilo e la ponderazione delle gambe: quella di sostegno è rappresentata di profilo, mentre l'altra è di prospetto, con la punta del piede appoggiata sulla linea del suolo; da notare però che la lancia in questo caso è tenuta dallo stesso braccio che regge lo scudo)<sup>1</sup>; abbastanza simile anche una corniola conservata a Berlino, con la stessa disposizione del corpo nudo, ma con le armi distribuite in modo diverso, datata tra la fine del secolo I a.C. e gli inizi del I d.C.<sup>2</sup>. Con corazza è invece un guerrie-

## STOJEČ VOJAK

Na oranžnem karneolu konveksne oblike, ki je danes že zelo razpokan in je zato težko razbrati podobo, je vgraviran gol vojak. Videti je tri četrtine telesa, to pa stoji na kratki talni liniji; v originalu v desni roki drži ščit, ki ga lahko vidimo s profila, levo roko pa iztegnjeno navzgor in v njej drži sulico, usmerjeno proti tlam (inv. št. 2204). Glava je obrnjena tako, da je mogoče videti le desni profil, pokrita pa je s šlemom, ki ga najverjetneje zaznamuje *lophos*. Poleg tega je mogoče razbrati sabljo v etuiju, ki se nahaja za vojakom, in rob pokrivala, ki se spušča po hrbtu in sega vse do meč.

Gre za vojaka na ovalnem karneolu, ki danes pripada zasebni nemški zbirki in sega v drugo polovico 1. stol. pr. Kr. (glej npr. položaj glave s šlemom, ki je upodobljena iz profila, in položaj nog. Tista, na kateri je teža telesa, je upodobljena iz profila, druga pa gleda naprej in ima stopalo položeno na tla. Sulica je v tem primeru v isti roki kot ščit)<sup>1</sup>. Zelo podoben je tudi karneol, shranjen v Berlinu, na katerem je na enak način upodobljeno golo telo, orožje pa je razporejeno drugače. Ta sega v obdobje med koncem 1. stol. pr. Kr. in začetkom 1. stol. po Kr.<sup>2</sup>. Na rdečem konveksnem kamnu, vstavljenem v zlat prstan, pa najdemo vojaka z oklepom, ki najverjetneje



1 Si veda Platz-Horster 1994, n. 61, p. 94.

2 Weiss 2007, p. 215, n. 300.

1 Glej Platz-Horster 1994, št. 61, str. 94.

2 Weiss 2007, str. 215, št. 300.



ro inciso su pietra convessa rossa, incastonata in un anello d'oro, inquadrabile tra II e I secolo a.C., conservato al Getty Museum di Malibu<sup>1</sup>. Figure di guerrieri sono presenti anche nella collezione di Aquileia, ma nessun pezzo è iconograficamente vicino all'intaglio di Torcello.

Come si può notare, i dettagli delle immagini glittiche di guerrieri sono estremamente variabili: non esiste un modello statuario preciso di riferimento, anche se frequentemente, come nel nostro caso, questi anonimi guerrieri assumono una posa policletea, con una gamba d'appoggio e l'altra leggermente piegata ed arretrata<sup>2</sup>. Si può inoltre ipotizzare che questi temi fossero adatti a soldati, a uomini d'armi o a giovani che si accingevano ad intraprendere la carriera militare<sup>3</sup>.

Anche in questo caso, mi sembra lecito proporre una datazione in età repubblicana<sup>4</sup>, tra la fine del II secolo a.C. e la prima metà del I a.C., valutando il tema prescelto, le modalità di incisione e la forma della pietra. Una provenienza dal territorio è ipotesi plausibile.

#### PANOPLIA

Un altro tema figurativo connesso al mondo della guerra compare su una corniola rossa. In questo caso, l'immagine è composta solamente da oggetti, da armi disposte in senso orizzontale su una lunga linea del suolo: al centro è collocata la corazza, fiancheggiata da una lancia e da un'asta; a destra nell'originale la composizione è chiusa dallo scudo (con umbone non troppo rilevato e striature che si irradiano dal centro) sormontato dall'elmo con *lophos*, a sinistra dagli schinieri (n.i. 2200).

Questo tipo di trofeo d'armi



sega v obdobje med 2. in 1. stol. pr. Kr. in je shranjen v muzeju Getty Museum v Malibuju<sup>1</sup>. Podobe vojakov so prisotne tudi v oglejski zbirki, noben od primerkov pa z ikonografskega vidika ni podoben intalji v Torcellu.

Vidimo lahko, da se podrobnosti gliptičnih upodobitev vojakov lahko zelo razlikujejo. Ne obstaja namreč točno določen referenčni model, čeprav lahko kljub temu večkrat opazimo, da se vojaki na eno nogo naslanjajo, drugo pa rahlo upogibajo in postavijo za tisto, na kateri slonijo<sup>2</sup>. Predvidevamo, da se te upodobitve torej nanašajo na vojake, na bojevnike in na mlade, ki so nameravali začeti vojaško kariero<sup>3</sup>.

Tudi v tem primeru menim, da dela segajo v republikansko dobo<sup>4</sup>, med konec 2. stol. pr. Kr. in prvo polovico 1. stol. pr. Kr. Takšno datacijo je mogoče določiti na osnovi metode graviranja in oblike kamna. Primerki so verjetno nastali na tem področju.

#### HOPLITSKA PANOPLIJA

Še ena vojna podoba se pojavi na rdečem karneolu. V tem primeru gre samo za upodobitev predmetov, in sicer različnih kosov orožja, ki so na tleh postavljeni v dolgo vodoravno vrsto.

Na sredini lahko vidimo ščit, ob njem pa kopje in sulico. Na originalu kompozicijo na desni strani zapira ščit (grba tukaj ni zelo očitna, od sredine navzven pa so narisane črte). Na samem ščitu leži tudi šlem, na levi strani pa nanožnice (inv. št. 2200).

1 Spier 1992, p. 91, n. 215.

2 Si veda in proposito Guiraud 1995, p. 387.

3 Guiraud 1995, p. 387, con rimandi bibliografici precedenti.

4 Si può citare Maaskant-Kleibrink 1978, p. 117, n. 126, che commenta così una pasta vitrea bruna raffigurante un uomo nudo con la lancia, datata II-I secolo a.C.: «The motif presumably is that of a Republican hero in the style of the Hellenistic heroised kings».

1 Spier 1992, str. 91, št. 15.

2 Dodatne podatke najdete v Guiraud 1995, str. 387.

3 Guiraud 1995, str. 387, s prešnjimi bibliografskimi napotki.

4 Citiramo lahko Maaskant-Kleibrink 1978, str. 117, št. 126, ki tako komentira rjavo stekelno upodobitev golega moškega s sulico datirano, 2.-1. stol. pr. Kr.: «The motif presumably is that of a Republican hero in the style of the Hellenistic heroised kings».

è molto diffuso nel repertorio glittico romano-imperiale<sup>1</sup>, in particolare su pietre di colore rosso come la corniola e il diaspro.

Quindi i confronti sono numerosi, per quanto l'iconografia presenti una lunga serie di varianti, conservando però come perno della raffigurazione la corazza, attorno alla quale si dispongono armi diverse. Il tema è ben rappresentato ad Aquileia<sup>2</sup>, ma mi sembra interessante notare che i ritrovamenti, di cui è noto il contesto, avvengono spesso in luoghi legati all'esercito romano, come *Carnuntum*<sup>3</sup>. Ma intagli simili, privi di contesti di provenienza, si ritrovano in moltissime collezioni glittiche, da Ferrara a Bologna, da Madrid ad Hannover, da Roma a Venezia<sup>4</sup>.

La gran parte degli intagli viene datata tra II e III secolo d.C. e la tematica, associata a uno stile frettoloso e spesso scadente, ha fatto ipotizzare che si tratti di una produzione di serie, destinata a una clientela militare. Mi sembra quindi plausibile proporre una datazione ad età imperiale, probabilmente nel II secolo, anche per la corniola di Torcello, che potrebbe rientrare nel novero delle pietre rinvenute nel territorio.

Takšen motiv orožja je zelo razširjen v gliptičnem rimsko-cesarskem repertoarju<sup>1</sup>, še posebno na kamnih rdeče barve, kot sta na primer karneol in jaspis. Takšna ikonografija pozna sicer številne različice, kljub temu pa je pri vsaki od teh najpomembnejši in vedno prisoten ščit, okoli katerega se nato razporejajo različni kosi orožja. Tematika je lepo predstavljena v Ogleju<sup>2</sup>, zanimivo pa je omeniti, da do najdb, pri katerih poznamo kontekst, največkrat pride v krajih, ki so povezani z rimsko vojsko. Med njimi je na primer tudi *Carnuntum*<sup>3</sup>. Podobne rezbarije, pri katerih ni mogoče razbrati pravega izvora, najdemo v številnih gliptičnih zbirkah, od Ferrare do Bologne, od Madrida do Hannovera, od Rima do Benetk<sup>4</sup>.

1 Si veda Sena Chiesa 1966, p. 410; cfr. anche Maaskant-Kleibrink 1978, p. 261, n. 695, a proposito di una corniola rossa di II secolo d.C.: «Common subject on Roman Imperial gems».

2 Sena Chiesa 1966, nn. 1481-1485, tra cui il pezzo più vicino all'esemplare di Torcello è il n. 1485; tutti gli intagli sono in corniola, con l'eccezione del n. 1484, in diaspro rosso.

3 Le gemme, tutte in corniola e datate tra II e III secolo d.C., con l'eccezione del n. 1051: III-IV secolo), iconograficamente abbastanza simili all'intaglio di Torcello (in particolare il n. 1050), ma stilisticamente più frettolose, sono pubblicate in Dembski 2005, p. 156, nn. 1049-1051 (ivi bibliografia precedente ed altri confronti). Si può ricordare anche una corniola di I-II secolo d.C., proveniente da Cividale e conservata a Vienna: sulla linea del suolo, da sinistra sono raffigurati lo scudo di profilo con elmo, lancia, corazza anatomica, spada e schinieri; sotto la linea del suolo le iniziali del proprietario T P C, che sembrano precisare il ruolo sigillare della pietra (AGW III, n. 2069, p. 126). Due corniole con panoplia da siti britannici sono censite in Henig 2007, pp. 143-144, nn. 412-413.

4 Ferrara: corniola del Museo Civico, con al centro corazza ed elmo, a sinistra schinieri ed asta, a destra lo scudo sulla linea del suolo, datata II-III secolo d.C., pubblicata in D'Agostini 1984, p. 47, n. 78, secondo cui il «rendimento frettoloso e scadente» che caratterizza generalmente gli intagli «fa presumere trattarsi probabilmente di una produzione di serie, forse destinata a militari»; Bologna: Museo Civico Archeologico: Mandrioli Bizzarri 1987, p. 121, n. 242, che data la corniola al II sec. d.C.: «destinati molto probabilmente a militari»; cfr. anche AGD III, p. 52, n. 185: corniola datata tra I e II sec. d.C.; Madrid: Casal Garcia 1990, commentando una corniola di II-III sec., in cui le armi son disposte nello stesso ordine del nostro, anche se l'incisione è decisamente più sommaria, parla di «Producto de serie destinado a los militares»: p. 184, n. 481; Roma: un intaglio in diaspro rosso, assai stilizzato, è presente nella collezione Santarelli: n.i. 50/28c. Una composizione del tutto simile è conservata nel Museo Archeologico di Venezia (inedito).

1 Glej Sena Chiesa 1966, str. 410; glej. tudi Maaskant-Kleibrink 1978, str. 261, št. 695, dodatni podatki o rdečem karneolu iz 2. stoletja po Kr.: «Common subject on Roman Imperial gems».

2 Sena Chiesa 1966, št. 1481-1485, primerek, ki se najbolj približa primerku beneškega muzeja Torcello, je št. 1485; vse intalje so izdelane iz karneola, izjema je le št. 1484, ki je izdelana iz rdečega jaspisa.

3 Geme so vse iz karneola in segajo v 2. in 3. stoletje našega štetja, z izjemo št. 1051: 3. - 4. stoletje), ikonografsko so dokaj podobne gravuri iz Torcella (predvsem št. 1050), vendar so stilsko bolj površne, objavljene so v Dembski 2005, str. 156, št. 1049-1051 (vključno s predhodno bibliografijo in drugimi primerjavami). Naj omenimo še karneol iz 1. oz. 2. stoletja n. š. iz Čedad, ki se hrani na Dunaju: ob talni črti je gledano od leve proti desni najprej profilno upodobljen ščit s čelado, kopje, oklep, meč in nanožnice; pod talno črto so vidne začetnice lastnika T P C, ki nekako poudarjajo pečatno vlogo kamna (AGW III, št. 2069, str. 126). Dva karneola s panopljjo iz britanskih najdišč sta popisana v Henig 2007, str. 143-144, št. 412-413.

4 Ferrara: karneol iz Mestnega muzeja, v sredini oklep in čelada, na levi nožnice in kopje, na desni ščit na talni liniji iz 2. oz. 3. stoletja n.š., objavljen v D'Agostini 1984, str. 47, št. 78, kjer je zapisano, da zaradi površne in slabe obdelave, ki je značilna za gravure, se predpostavlja, da gre verjetno za serijsko proizvodnjo, ki je bila morda namenjena vojski; Bologna: Arheološki mestni muzej: Mandrioli Bizzarri 1987, str. 121, št. 242, ki karneol umešča v 2. st. n. št.: zelo verjetno so bili namenjeni vojski; glej tudi AGD III, str. 52, št. 185: karneol iz 1. ali 2. st. n. št.; Madrid: Casal Garcia 1990, opisuje karneol iz 2.-3. st. na katerem je orožje razporejeno enako kot na našem, čeprav gre za veliko splošnejše graviranje in govori o «Producto de serie destinado a los militares»: str. 184, št. 481; Rim: precej stilizirano gravuro na rdečem jaspisu najdemo v zbirki Santarelli: inv. št. 50/28c. Zelo podobno kompozicijo hranijo v Arheološkem muzeju v Benetkah (neobjavljeno).

Le immagini che possono essere riferite al mondo bucolico sono solamente due, assai diverse tra loro, ma offrono entrambe numerosi spunti di riflessione.

### SCENA DI OFFERTA

Un'immagine di offerta è incisa su una corniola di colore arancione e forma approssimativamente circolare: si tratta di una scena bucolica, con un tempietto rustico edificato su roccia, davanti al quale una donna, stante su una breve linea del suolo e vestita da un lungo *himation*, si piega in avanti nell'atto di deporre un'offerta (che non risulta leggibile); dietro l'offerente si curva un alberello che segue il margine ovale della pietra (n.i. 2203). Questa scena trova confronti coerenti, anche se non puntualissimi, in primo luogo nella glittica aquileiese<sup>1</sup>. Questa situazione non deve stupire: in effetti essa dipende dal modo in cui gli incisori "costruivano" le scene bucoliche, più volte sottolineato dagli studiosi. Come ricorda Alessandra Magni, «Nel limitato campo delle gemme l'ambiente campestre è generalmente evocato dalla figura di un albero contorto e da segnacoli – statue, cippi, colonnine, monumenti funerari. Su tale sfondo i gemmari ambientano un preciso repertorio: offerte agli dei, pastori, cacciatori, con ripetitività nei singoli schemi ma, al tempo stesso, varietà nel loro accostamento. La standardizzazione dei prodotti non è assoluta; infatti l'artigiano utilizza cartoni separati [...] e li unisce con una certa libertà»<sup>2</sup>. H. Guiraud parla esplicitamente di «jeu de construction», in cui il gioco consiste appunto nel togliere o aggiungere uno degli elementi della scena, in un lavoro di composizione e scomposizione che risulta il tratto caratteristico delle immagini di carattere sacro ed idilliaco.

1 Sena Chiesa 1966, p. 819: si veda in particolare il n. 819, datato agli inizi del I sec. d.C., che viene attribuito all'Officina Miniaturistica. È da notare l'assoluta preminenza della corniola per i temi bucolico-pastorali nella collezione aquileiese, così come nelle raccolte veronesi. Per questo tipo di tematica, riferimento d'obbligo è l'opera di Fellmann Brogli 1996. Tra i molti altri confronti possibili, si possono citare una corniola di Vienna (AGW 1979, n. 1099), catalogata in Fellmann Brogli 1996 e datata tra I e II sec. d.C. (G 103), e una corniola arancione, proveniente da Claterna, databile tra la fine del I sec. a.C. e gli inizi del I d.C. (Mandrioli Bizzarri 1989). Per il tipo della figura femminile intenta a deporre un'offerta, si veda Mandrioli Bizzarri 1987, p. 60, n. 53 (ivi altri confronti).

2 Magni 2009, pp. 132-133.

Na bukolični svet se nanašata le dve podobi. Med seboj sta si precej različni vendar obe zanimivi.

### DARITVENI PRIZOR

Na oranžnem, skoraj okroglem karneolu je izrezljan daritveni prizor: gre za pastoralni prizor, ki vključuje podeželsko svetišče v skalovju, pred katerim na kratki talni črti stoji ženska v dolgem *himationu* in se sklanja predse pri daritvi (ki ni čitljiva); za darovalko se manjše drevo nagiba v smeri ovalne stranice kamna (inv. št. 2203).

Za ta prizor najdemo dosledne primerjave, čeprav le-te niso ravno najbolj natančne, predvsem v oglejski glitiki<sup>1</sup>. Vendar pa to ni presetljivo: pravzaprav je odvisna od tega kako so graverji gradili "pastoralne prizore, kar večkrat poudarja tudi stroka. Kot opozarja Alessandra Magni

«Na omejenem področju gem podeželsko okolje ponavadi predstavlja zavito drevo in znamenja - kipi, nagrobni stebri in stebrički ter nagrobniki.

Sem draguljarji uvrščajo specifični sklop prizorov: daritve bogovom, pastirce, lovce, s ponavljajočimi posameznimi vzorci, ki pa se različno kombinirajo.

Standardizacija izdelkov ni absolutna, ker obrtnik uporablja ločene kartone, [...] in jih združuje precej svobodno»<sup>2</sup>.

H. Guiraud govori izrecno o «jeu de construction», pri čemer je smisel igre ravno v odstranjevanju ali dodajanju nekega scenskega elementa, gre za sestavljanje in razstavljanje, ki poudarja značilne linije sakralnih in idiličnih podob.

Stilsko se gravura iz Torcella dokaj uspešno uvršča v pravkar opisan okvir: gre za sproten izde-

1 Sena Chiesa 1966, str. 819: glej zlasti št. 819, z začetka 1. stoletja n.št., ki se pripisuje delavnici Officina Miniaturistica. Zanimivo je da na karneolu bukolično-pastirska tematika prevladuje predvsem v oglejski in veronski zbirki. Za to vrsto tematike je pomembno delo Fellmanna Broglia 1996. Med številnimi drugimi možnimi primerjavami lahko navedemo še karneol z Dunaja (AGW 1979, št. 1099), ki je bil popisan leta 1996 in Fellmann Brogli, ki je nastal na prelomu med prvim in drugim stoletjem n. št. (G 103) ter oranžni karneol iz Claterne, ki ga je mogoče uvrstiti med konec 1. stoletja p.n. št. in konec 1. st. n. št. (Mandrioli Bizzarri 1989). Za tip ženske figure, ki se sklanja k daritvi glej Mandrioli Bizzarri 1987, str. 60, št. 53 (vključno z drugimi primerjavami).

2 Magni 2009, str. 132-133.



Scena di offerta/*Daritveni prizer*

Dal punto di vista stilistico, l'intaglio torcellano si inserisce assai bene nel contesto appena descritto: esso infatti presenta una lavorazione corsiva, ma non priva di dettagli e di vivacità.

Per quanto riguarda la cronologia di questo tipo di raffigurazioni, che mettono in scena un mondo rurale sereno ed idealizzato, non certo la dura realtà dei lavori dei campi, essa si concentra tra il I secolo a.C. e il I secolo d.C., contemporaneamente all'affermarsi di soggetti simili nella pittura parietale<sup>1</sup>, in una labile, annacquata ripresa degli intenti politici espressi in maniera assai più pregnante sulle monete di Augusto o dei Flavi tese a celebrare il ritorno dell'età dell'oro: ciò che doveva attirare gli acquirenti era l'idea di prosperità, di serenità e di *pietas* evocata da queste immagini<sup>2</sup>.

Questa cronologia è valida anche per l'intaglio torcellano, che con ogni probabilità è stato rinvenuto nel territorio.

### SCENA DI SACRIFICIO

Assai più particolare e decisamente meno comune è la composizione incisa su un diaspro sanguigno di forma ogivale (anche la forma prescelta per la pietra è inusuale e, insieme alla complessità della raffigurazione, rende improbabile un uso sigillare della gemma) (n.i. 2219). La raffigurazione molto affollata e complessa rispetto ai normali standard della glittica (e in particolar modo degli intagli) è distribuita in senso orizzontale, su lunga linea del suolo: si tratta di una scena di sacrificio, composta da cinque personaggi stanti distribuiti paratatticamente, tre a sinistra di un'ara circolare sagomata con statua di divinità (probabilmente femminile), diretti verso destra nell'originale, intenti a condurre un capro (o ariete?), due a destra dell'ara, rivolti verso sinistra; sulla sinistra la composizione è chiusa da un elemento che va interpretato come un albero molto stilizzato<sup>3</sup>. Lo stile è corsivo e la resa abbastanza schematica, ma non priva di vivacità. Il soggetto, che può essere definito come un sacrificio a divinità campestri in ambiente bucolico, non è molto comune nel repertorio glittico romano.

1 G. Sena Chiesa 1966, p. 31, ricorda come gli stessi temi bucolici presenti sulle gemme ritornino anche nel repertorio della ceramica aretina.

2 Così Guiraud 2008, pp. 48-49.

3 Per l'interpretazione di questo elemento mi sembra fondamentale il confronto con la corniola del Museo di Udine, citata *infra*: Tomaselli 1993, pp. 104-105, n. 200.

lek, ki pa je vseeno bil razgiban in poln zanimivih podrobnosti.

Takšna vrsta upodobitev, ki prikazuje idealiziran in veder kmečki svet, pri tem pa izpušča težko delo na polju se časovno umešča med 1. st. p.n.št. in 1. st. n.št., čas ko so se podobne vsebine začele uveljavljati tudi v stenskih poslikavah,<sup>1</sup> v omahljivem poskusu posnemanja političnih namenov, ki so bili veliko bolj kleno izraženi na kovancih Avgusta ali Flavov, z namenom proslavitve obnove zlatega obdobja: kupce naj bi pritegnila podoba blaginje in vedrine in pobožnosti, ki jo te podobe izvablajo<sup>2</sup>.

Takšna časovna umestitev velja za gravuro iz Torcella, ki je po vsej verjetnosti bila odkrita na tem območju.

### PRIZOR ŽRTVOVANJA

Veliko bolj nenavadna in posebna je vsekakor kompozicija, vgravirana na ovalni Rdeči jaspis (tudi oblika izbrana za kamen je nenavadna in ob hkratni zapletenosti upodobitve je malo verjetno, da je bila ta gema uporabljena za pečat) (inv. št. 2219). Upodobitev je v primerjavi z običajno gliptiko zelo polna in zapletena (predvsem pri vrezovanju) ter razporejena vodoravno ob dolgi talni črti: gre za prizor žrtvovanja, ki ga sestavlja pet pokončnih likov, razporejenih parataktično: trije levo od krožnega žrtvenika s kipom božanstva (verjetno ženske), ki so v originalu usmerjeni proti desni in ki vodijo kozla (ali ovna?), dva desno od žrtvenika, obrnjena v levo; na levi strani kompozicijo zaključuje zelo stilizirano drevo<sup>3</sup>. Slog je splošen in izdelava precej shematična, vendar ne brez živahnosti. Predmet, ki ga je mogoče opredeliti kot daritev podeželskim bogovom v pastirskem okolju, ni zelo pogosta v sklopu rimske gliptike.

Dejansko je mogoče za to vrsto upodobitve navesti zelo malo primerjav. Predvsem je potrebno

1 G. Sena Chiesa 1966, str. 31, opozarja, kako se ti isti bukolični motivi, ki jih najdemo na gemah, pojavljajo tudi v sklopu areške keramike.

2 Tako Guiraud 2008, str. 48-49.

3 Menim, da je bistvenega pomena za razlago tega elementa primerjava s karneolom v Videmskem muzeju, navedenim v nadaljevanju: Tomaselli 1993, str. 104-105, št. 200.



Scena di sacrificio/Prizor žrtvovanja

In effetti per questo tipo di raffigurazione possono essere citati pochissimi confronti. Prima di tutto va ricordata una gemma della collezione Garovaglio, ora al Museo di Como, datata alla metà del I sec. d.C.<sup>1</sup>.

La corniola, spezzata obliquamente, rappresenta una cerimonia sacra in riva all'acqua, ed è organizzata su due registri: in quello superiore è rappresentato l'animale sacrificale; in quello inferiore la statua su ara; in esergo, la raffigurazione dell'acqua, in cui nuota un delfino. Altro confronto interessante è fornito da una corniola di forma ovale (anche qui la composizione è distribuita in senso orizzontale) con quattro figure femminili attorno ad un'ara rotonda col fuoco acceso e il simulacro di una dea su alto piedistallo; ancora una volta la scena è impostata su una lunga linea del suolo e inquadrata da due alberi<sup>2</sup>; l'intaglio è datato al I secolo a.C. Un ulteriore confronto è fornito da un'ametista del British Museum<sup>3</sup>, incisa su entrambi i lati: da una parte è raffigurata la statua di culto, dall'altra, l'animale che viene condotto al sacrificio: l'intaglio londinese compendia cioè sulle due facce la raffigurazione che la gemma di Como organizza sui diversi registri e che quella di Torcello condensa in un'unica scena<sup>4</sup>.

La gemma di Torcello si inserisce dunque perfettamente in questa breve, ma per questo ancor più significativa, serie iconografica, ben datata in età protoimperiale, nell'ambito della seconda metà del I secolo a.C. In questo caso, visto in particolare il confronto con la pietra di Udine, mi sembra probabile una produzione del pezzo nelle officine di Aquileia: potrebbe dunque trattarsi di una delle pietre effettivamente rinvenute nel territorio altinate.

navesti gemo iz zbirke Garovaglio, ki se trenutno hrani v muzeju v Comu in ki se umešča v sredino 1. st. n. št.<sup>1</sup> Karneol, razdeljen počez, prikazuje sveti obred ob vodi in je sestavljen iz dveh registrov: na zgornjem je upodobljena žrtvena žival, spodaj pa kip na žrtveniku; na spodnjem kraju je upodobljena voda v kateri plava delfin.

Še ena zanimiva primerjava je ovalen karneol (tudi tokrat se kompozicija odvija vodoravno) s štirimi ženskimi liki ob okroglem na katerem gori ogenj, s soho boginje na visokem podnožju. Tudi tokrat je prizor postavljen na dolgo talno črto, zaključujeta pa ga dve drevesi<sup>2</sup>; Gravura se umešča v 1. st. pr. n. št.

Primerjamo lahko tudi z ametistom iz londonskega British Museum<sup>3</sup>, ki vrezan na obeh straneh: na eni strani je upodobljen sakralni kip, na drugi strani pa žrtvena žival: londonska gravura namreč to kar je na gemi iz Coma bilo upodobljeno na različnih registrih, na tisti iz Torcella pa je bilo strnjeno v enem samem prizoru, upodablja na dveh straneh.<sup>4</sup>

Gema iz Torcella se torej čudovito umešča v to kratko, vendar za to še toliko pomembnejšo ikonografsko serijo, ki je dobro umeščena v obdobje pred rimskim imperijem, v drugo polovico prvega stoletja pr. n. št. V tem primeru, zlasti glede na primerjavo s kamnom iz Vidma, se zdi verjetno, da je bila izdelana v oglejskih delavnicah: zato bi to lahko bil eden od kamnov, ki so jih našli v okolici Altina.

1 Si veda Sena Chiesa 1963, pp. 48-50; Magni 1997, p. 255, IV.272; Magni, Tassinari 2010.

2 Si veda Tomaselli 1993, pp. 104-105, n. 200; v. anche Sena Chiesa 1963, p. 48, fig. 7: gemma «di probabile derivazione aquileiese, della Collezione Torrelazzi di Udine»; *Römische Gemmen aus Aquileia – Gemme Romane da Aquileia*, 1996, n. 163, p. 92, con una buona immagine a colori a p. 79.

3 Si veda Walters 1926, n. 2235.

4 La serie delle tre gemme di Como, Udine e Londra è stata studiata per la prima volta da Sena Chiesa 1963, secondo cui si ricollega alle composizioni di gusto pastorale e va datata intorno alla metà del I secolo d.C.; più plausibile la datazione alta proposta da Magni 2010, p. 166, fig. 2, che data l'intaglio di Como ad età protoimperiale. Stessa cronologia (seconda metà del I secolo a.C.) in Fellmann Brogli 1996, p. 156 (e anche 18-19, 31-32, 53, 69, 101-102), G4.

1 Glej Sena Chiesa 1963, str. 48-50; Magni 1997, str. 255, IV.272; Magni, Tassinari 2010.

2 Glej Tomaselli 1993, str. 104-105, št. 200; in še Sena Chiesa 1963, str. 48, sl. 7: gema verjetno iz Ogleja, iz zbirke Torrelazzi iz Vidma; *Römische Gemmen aus Aquileia – Rimske geme iz Ogleja*, 1996, št. 163, str. 92, z dobro barvno sliko na str. 79.

3 Glej Walters 1926, št. 2235.

4 Serija treh gem iz Coma, Vidma in Londra je prvič preučil Sena Chiesa 1963, ki meni, da se navezuje na kompozicije pastoralnega tipa in jo umešča v sredino prvega stoletja našega štetja. Verjetnejši je predlog Magnija 2010, str. 166, sl. 2, ki gravuro iz Coma umešča v obdobje pred rimskim imperijem. Enako umestitev (druga polovici prvega stoletja pred našim štetjem) najdemo tudi v Fellmann Brogli 1996, str. 156 (in še 18-19, 31-32, 53, 69, 101-102), G4.

## Animali

Gli animali, che costituiscono una grossa fetta del repertorio glittico di età romana (le raffigurazioni di animali rappresentano circa il 18% del repertorio glittico, secondo una stima effettuata da H. Guiraud<sup>1</sup>), sono ben rappresentati anche nella collezione del Museo di Torcello (gambero, leone e scorpione, cavallo, cervo e cane, capride e capricorno, l'unico animale fantastico, legato alle raffigurazioni zodiacali). G. Sena Chiesa ribadisce la frequenza di rappresentazioni di animali anche nella collezione aquileiese, sottolineando come si tratti di «figurazioni spesso tipologicamente simili fra di loro, ma sempre con qualche variante, cosicché le repliche esatte di uno stesso tipo sono piuttosto rare. Il tono formale è assai vario: da alcuni esemplari di vero interesse d'arte, si passa ad una produzione corrente e di serie, che comprende ovviamente la maggior parte dei pezzi, di un dignitoso ma corrente gusto naturalistico [...] I tipi [...] sono in gran parte di serie e desunti dal più divulgato repertorio decorativo ellenistico-romano»<sup>2</sup>.

### SCENA DI CACCIA

Su una corniola di forma ovale è organizzata una semplice scena di caccia, disposta in senso orizzontale, su di una lunga linea del suolo: un cervo, con le zampe anteriori sollevate, in corsa verso destra, nell'originale, è inseguito da un cane; la composizione è chiusa a sinistra da un alberello che si curva seguendo il margine dell'ovale della pietra; da notare in esergo due brevi linee che forse evocano un terreno di natura accidentata (n.i. 2172). Dal punto di vista stilistico, va notato l'impiego di piccoli globuli, che l'incisore usa per rappresentare le foglie dell'albero, gli zoccoli del cervo e le estremità delle zampe del cane.

Il soggetto è attestato nel repertorio glittico di età romana, anche se è difficile trovare stretti confronti iconografici e stilistici: lo stesso gruppo, cane e cervo correnti verso sinistra nell'impronta, è raffigurato su una pasta vitrea blu di I secolo d.C., conservata a Vienna, però completamente differente per composizione e iconografia<sup>3</sup>; un cane

## Živali

Živali predstavljajo velik odstotek del rimske gliptike (kot ocenjuje H. Guiraud<sup>1</sup>, gre v 18% gliptike za živalske upodobitve). Dobro so zastopane tudi v zbirki Muzeja v Torcellu (rak, lev in škorpjon, konj, jelen in pes, kozel in kozorog, edina domišljajska žival, vezana na podobe iz horoskopa). G. Sena Chiesa izpostavlja pogostost upodabljanja živali tudi v oglejski zbirki, pri čemer poudarja, da gre za upodobitve, ki so pogosto podobnega tipa, a se vedno pojavljajo odstopanja, tako da je točno ponavljanje istega tipa dokaj redko. Formalni ton je zelo raznolik: od pravih umetniških del se preide na splošno in serijsko proizvodnjo in večina kosov dostojnega a splošnega naturalističnega okusa spada prav sem [...] Tipi [...] so večinoma serijski in izbrani iz najbolj razširjenega helenistično-rimskega okrasnega repertoarja»<sup>2</sup>.

### LOVSKI PRIZOR

Na ovalnem karneolu je prikazan preprost lovski prizor, postavljen vodoravno, na dolgo talno črto: jelen z dvignjenimi prednjimi nogami teče proti desni, v izvorniku ga zasleduje pes; kompozicijo z lev strani zapira manjše drevo, ki se upogiba v skladu z robom ovala kamna, na spodnjem kraju sta pomembni dve črti, ki morada namigujeta na neraven svet (inv. št. 2172). Stilsko so pomembne majhne kroglice, ki jih je graver uporabil za liste drevesa, kopita in konce pasjih tac.

Predmet se na seznamu nahaja med rimsko gliptiko, čeprav je težko najti bližnje ikonografske in stilske primerjave: enaka skupina, v odtisu na levo bežeča pes in jelen, je upodobljena na modri stekleni pasti iz 1. st. n. št., ki se hrani na Dunaju, ki pa je ikonografsko in kompozicijsko povsem drugačna<sup>3</sup>; psa, ki jelena v odtisu zasleduje proti desni (tudi v tem primeru gre za vodoravno postavljeno upodobitev), najdemo na

1 La stima è riportata in Guiraud, 1996, pp. 112-113. Sulle raffigurazioni glittiche di animali e il loro significato cfr. anche Henig 1997.

2 Sena Chiesa 1966, p. 344.

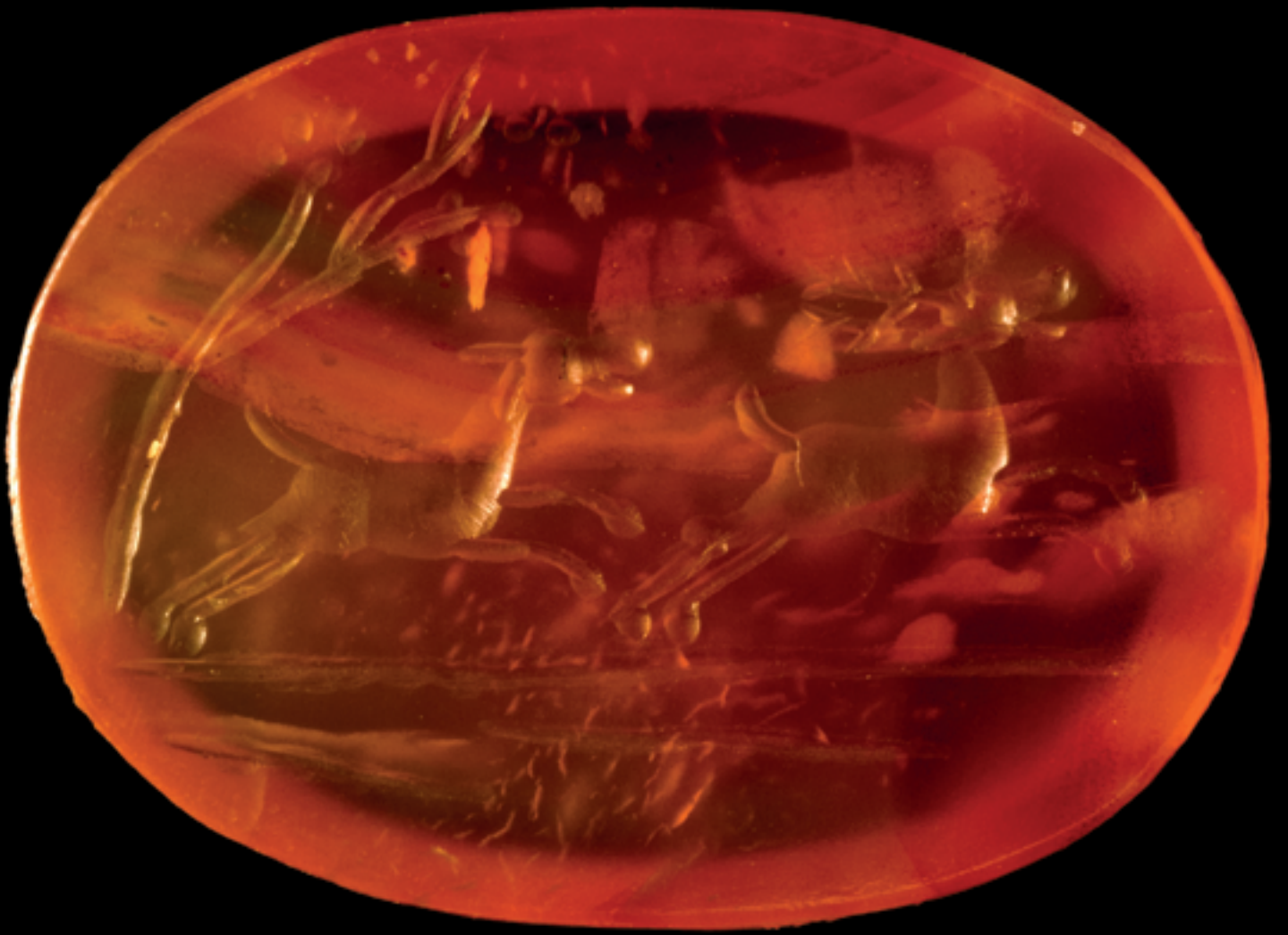
3 Cfr. AGW II, n. 867.

1 Za oceno glej Guiraud 1996, str. 112-113. Več o gliptičnih upodobitvah živali in njihovem pomenu tudi v Henig 1997.

2 Sena Chiesa 1966, str. 344.

3 Glej AGW II, št. 867.





Scena di caccia/Lovski prizor

che insegue un cervo verso destra nell'impronta (anche in questo caso si tratta di una raffigurazione disposta in senso orizzontale) è presente in un diaspro giallo di Aquileia, ma ancora una volta iconografia e stile sono distantissimi da quelli dell'esemplare di Torcello<sup>1</sup>.

Si può invece citare un intaglio in agata zonata bruno-nocciola del Museo di Udine, datato alla metà del I secolo a.C., che fornisce un confronto puntuale stilistico ed iconografico anche se per la sola figura del cervo in corsa (anche in questo caso verso destra nell'originale)<sup>2</sup>.

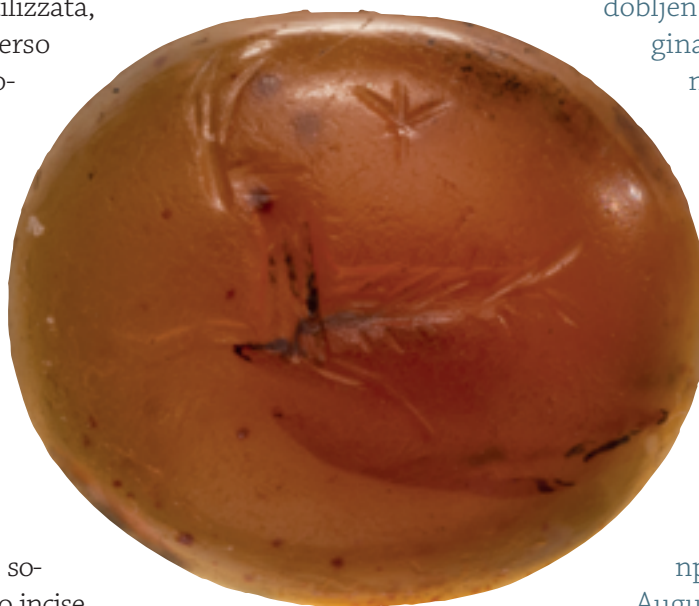
Il confronto udinese risulta utile per datare il pezzo conservato al Museo di Torcello, che può essere inserito nella seconda metà del I secolo a.C.; anche in questo caso può essere proposta una provenienza dalle officine aquileiesi ed è quindi plausibile il ritrovamento della gemma ad Altino.

### CAPRICORNO

Su una corniola dalla superficie incisoria fortemente convessa, è rappresentato, in maniera abbastanza stilizzata, un capricorno<sup>3</sup>, rivolto verso sinistra nell'originale, sopra il quale è raffigurata una stella (n.i. 2198)<sup>4</sup>.

La coda di pesce, segnata da piccoli tratti disposti quasi a spina di pesce, è semplicemente diritta: la coda arrotolata, infatti, sembra essere riservata a composizioni più impegnative e solenni, come la viennese Gemma Augustea<sup>5</sup>.

Le corna sulla piccola testa sono rivolte verso l'alto e sono incise



rumenem jaspisu iz Ogleja, vendar je tudi ta tako stilsko kot ikonografsko precej drugačen od primerka iz Torcella<sup>1</sup>.

Nasprotno pa lahko navajamo gravuro progastega ahata črno-lešnikove barve iz Videmskega muzeja, umeščeno v sredino 1. st. p. n. št., ki nam omogoča natančno stilsko in ikonografsko primerjavo, pa čeprav samo za jelena v teku (tudi tokrat proti desni v izvorniku)<sup>2</sup>.

Videmska primerjava pomaga pri časovni umestitvi predmeta, ki se hrani v Muzeju v Torcellu in ki ga je mogoče postaviti v drugo polovico 1. st. p. n. št.. Tudi tokrat bi lahko predpostavljali izvor iz oglejskih delavnic, zato je tudi verjetna najdba geme v Altinu.

### KOZOROG

Na karneolu z izrazito konveksno graversko površino je precej stilizirano upodobljen kozorog<sup>3</sup>, ki se v originalu ozira v levo, nad njim pa je upodobljena zvezda (inv. št. 2198)<sup>4</sup>. Ribji rep, posut z majhnimi črticami, razporejenimi skoraj v obliki osti, je preprosto raven: kot kaže so zaviti rep prihranili za pomembnejše in bolj svečane kompozicije kot je npr. dunajska Gemma Augustea<sup>5</sup>.

1 Si veda Sena Chiesa 1966, n. 1189.

2 La gemma è pubblicata in Tomaselli 1993, p. 119, n. 257; cfr. anche *Gemme Romane da Aquileia*, 1996, n. 138, p. 86.

3 Per una definizione più corretta, si rimanda a Pannuti 1983, pp. 84-85: «A rigor di termini, la definizione di "capricorno" sarebbe qui impropria, dovendosi piuttosto parlare di un "ittiocapro": infatti nelle raffigurazioni numismatiche e glittiche di questo soggetto noi vediamo quasi costantemente non già un quadrupede, bensì un animale fantastico, la cui parte anteriore è di capro, mentre la posteriore è ittiomorfa.»

4 Da notare che l'associazione con la stella al di sopra del dorso è attestata anche nella monetazione augustea dopo il 27 a.C.

5 Si veda in proposito Vollenweider 1979, p. 513.

1 Glej Sena Chiesa 1966, št. 1189.

2 Gema je objavljena v Tomaselli 1993, str. 119, št. 257, glej še Rimske geme iz Ogleja, 1996, št. 138, str. 86.

3 Za pravilnejšo opredelitev glej Pannuti 1983, str. 84-85: «Če smo natančni, izraz "kozorog" tu sploh ni ustrezen saj kot lahko vidimo tudi iz numizmatičnih in glitičnih upodobitev tega subjekta, ne gre skoraj nikoli za štirinožca. Upodablja se čudežna žival s trupom kozla, zadnji del pa je ribji.»

4 Naj omenimo še, da se je zvezda nad hrbtom pojavljala tudi na avgustovskih kovancih po letu 27 p.n.št.

5 S tem v zvezi glej Vollenweider 1979, str. 513.

molto superficialmente, risultando così difficilmente leggibili, anche a causa della curvatura della pietra. Il simbolo della costellazione del capricorno è un soggetto assai diffuso nella glittica romana<sup>1</sup>, specialmente a partire dall'età augustea: infatti, il giorno della nascita del *princeps* la Luna occupava proprio questa posizione astrale<sup>2</sup>.

Ottaviano Augusto sfrutterà questo simbolo, in associazione ad altri, nei conii monetali, per alludere al buon governo generato dalla sua opera politica ispirata all'ordine del cosmo, e da qui l'immagine si diffonderà sulle gemme, assumendo un significato più generico, meno strettamente legato all'attualità politica<sup>3</sup>.

L'associazione con la stella, infine, che ritorna anche su altri esemplari glittici, allude probabilmente al significato zodiacale dell'animale<sup>4</sup>.

Vista la forma fortemente convessa della pietra e il soggetto prescelto, si può ipotizzare una datazione alla fine del I secolo a.C.; inoltre la presenza del capricorno nella produzione aquileiese rende plausibile l'origine locale dell'intaglio.

Rogovi na majhni glavi stojijo pokonci in so vgravirani zelo površinsko, zato pa so težje vidni, k čemur pripomore tudi krivina kamna.

Simbol ozvezdja kozoroga je zelo pogost v rimski gliptiki<sup>1</sup>, predvsem od časa Avgusta: na cesarjev rojstni dan je bila Luna ravno v tem astralnem položaju<sup>2</sup>.

Oktavijan Avgust bo ta simbol in še nekatere druge uporabil na kovancih, ker je želel tako pokazati na dobro vladavino, ki je plod njegovega političnega udejstvovanja, ki ga navdihuje Kozmus. Od tu se bo podoba razširila na gemme in tako pridobila splošnejši pomen, manj vezan na politično dogajanje<sup>3</sup>.

Povezava z zvezdo, ki se ponovno pojavlja tudi na drugih primerkih gliptike pa verjetno nakazuje na zodiakalni pomen živali<sup>4</sup>.

Glede na izrazito izbočeno obliko kamna in na izbrani lik, jo lahko umestimo na konec 1. st. p.n.št. Kozorog v oglejski izdelavi potrjuje možnost lokalnega izvora gravure.

---

1 Il soggetto è presente anche nella glittica aquileiese: Sena Chiesa 1966, pp. 376-378, nn. 1230-1244.

2 Come è ben spiegato e riassunto in Barton 1995 (ivi bibliografia precedente).

3 Immagini col capricorno ricorrono nella produzione glittica aquileiese: si veda Sena Chiesa 1966, ma anche Tomaselli 1993, pp. 134-135, in particolare sub n. 319.

4 Si veda Mandrioli Bizzarri 1987, p. 119, n. 237. Si può ricordare che il capricorno assume in età tarda una valenza protettiva in relazione ai reumatismi del ginocchio: così Delatte, Derchain 1964, p. 269, che citano alcuni trattati astrologici antichi, secondo cui ciascun segno zodiacale presiedeva ad un organo del corpo umano; in proposito si veda da ultimo Sfameni Gasparro in Mastrocinque 2003, p. 41.

---

1 Subjekt je prisoten tudi v oglejski gliptiki: Sena Chiesa 1966, str. 376-378, št. 1230-1244.

2 Kot je dobro pojasnjeno in povzeto v Barton 1995 (glej tudi predhodno bibliografijo).

3 Podobe s kozorogom se pogosto pojavljajo v oglejski gliptični proizvodnji: glej Sena Chiesa 1966, pa tudi Tomaselli 1993, str. 134-135, predvsem št. 319.

4 Glej Mandrioli Bizzarri 1987, str. 119, št. 237. Morda se spomnite, da kozorog v visoki starosti prevzame zaščitniško vlogo v povezavi z revmatičnimi obolenji kolen: tako Delatte, Derchain 1964, str. 269, ki navajata nekaj antičnih astroloških razprav, v skladu s katerimi je bilo vsako astrološko znamenje povezano z enim človeškim organom; s tem v zvezi še Sfameni Gasparro e Mastrocinque 2003, str. 41.

## CAPRIDE IN CORSA

Sulla superficie fortemente convessa di un calcedonio di colore bianco opaco<sup>1</sup> è inciso un animale a quattro zampe, probabilmente una capra, in atto di correre verso sinistra nell'originale, con le due zampe posteriori su una breve linea del suolo, mentre le anteriori sono entrambe sollevate; la testa è allungata e rivolta in avanti, con due corna sottili (n.i. 2199).

Prendendo in considerazione lo stile di incisione, oltre che la forma convessa della pietra e il tipo di materiale, si può stabilire una datazione al II-I secolo a.C., come suggeriscono numerosi confronti<sup>2</sup>. In questo caso, la tecnica di intaglio, che sembra riprendere forme della glittica etrusca, è ben conosciuta e studiata e fornisce un preciso termine di datazione: si tratta del cosiddetto stile globulare italico, per seguire la definizione proposta da H. Guiraud.

L'incisione è fatta con punte di dimensioni diverse, che creano zone rotonde profondamente scavate e collegate tra loro da semplici linee; rari sono i dettagli interni. Nelle gemme lavorate con questa tecnica, il soggetto, quasi sempre figure di animali reali o fantastici, occupa quasi tutto lo spazio a disposizione. Le pietre preferite sono l'agata zonata, l'onice, o, come nel caso di Torcello, il calcedonio, tagliate con la forma bombata tipica della glittica ellenistica. Per quanto riguarda la cronologia, la studiosa francese, basandosi su elementi di datazione esterni e su confronti, propone gli ultimi due secoli a.C., all'incirca prima del periodo augusteo, individuando le botteghe in Italia centrale e forse anche ad Aquileia<sup>3</sup>.

## TEKAJOČA KOZA

Na močno izbočeni površini neprosojnega belega kalcedona<sup>1</sup> je vgravirana štirinožna žival, verjetno gre za kozo, ki v izvorniku teče proti levi. Zadnji nogi ima na kratki talni črti, sprednji nogi pa ima dvignjeni.

Glavo ima iztegnjeno in obrnjeno naprej, na njej nosi dva tanka roga (inv. št. 2199).

Ob upoštevanju stila gravure, izbočene oblike kamna in vrste materiala, lahko delo časovno umestimo v 2. - 1. st. p.n.št., kot to nakazujejo številne primerjave<sup>2</sup>.

V tem primeru tehnika vrezovanja posnema oblike etruščanske gliptike in je zelo poznana in proučena, zato je lahko časovna umestitev zelo natančna: gre za t.i. kroglični italški stil, po definiciji H. Guiraud. Vreže se s konicami različnih velikosti, ki ustvarijo globoko izkopana okrogla območja, ki jih povezujejo preproste linije; redko se pojavljajo notranje nadrobnosti. Pri tako obdelanih gemah so skoraj vedno upodobljene resnične ali pravljичne živali, ki zasedajo skoraj ves razpoložljiv prostor. Med najbolj priljubljenimi kamni najdemo pasasti ahāt, oniks ali kot v Torcellu, kalcedon. Rezani so v zaobljeni obliki, ki je značilna za helenistično gliptiko. Kronološko gledano francoska znanstvenica za časovno umeščanje uporablja zunanje elemente in primerjave ter predlaga zadnji dve stoletji p. n. št., malo pred avgustovo dobo. Pri tem delavnice umešča v srednjo Italijo, morda celo v Ogle<sup>3</sup>.

1 Da notare che il calcedonio è uno dei materiali più attestati per gli intagli realizzati con la tecnica globulare.

2 Tra le immagini più vicine all'esempio torcellano, si possono citare una corniola con capra selvatica in corsa verso destra (nell'impronta), in questo caso però retrospiciente, datata al II secolo a.C. (Vollenweider 1984, p. 91, n. 140; altri pezzi assimilabili nn. 141 e 144); un calcedonio del Museo Getty di Malibu, datato tra la fine del II e gli inizi del I secolo a.C. (Spier 1992, p. 79, n. 172); un altro calcedonio bianco, raffigurante una capra su breve linea del suolo, è conservato a Vienna e viene datato al II secolo a.C. (AGW, p. 72, n. 138). Ma il confronto in assoluto più pertinente è un calcedonio della collezione Dressel (Berlino), con una capra del tutto simile a quello di Torcello, datato al II secolo a.C.: Weiss 2007, p. 265, n. 458.

3 Guiraud 1988, p. 40. Sullo stile globulare, si veda anche Maaskant-Kleibrink 1978, p. 105; Sena Chiesa 1966, officine delle "gemme semisferiche" e degli "animali fantastici".

1 Gre poudariti, da je kalcedon eden od najbolj izpričanih materialov uporabljenih pri gravurah s kroglično tehniko.

2 Med podobami, ki so najbližje primerku iz Torcella lahko navedemo karneol z divjo kozo, ki teče proti desni (v odtisu), vendar v tem primeru gleda nazaj, se umešča v 2. st. p.n.št. (Vollenweider 1984, str. 91, št. 140; drugi primerljivi primerki št. 141 in 144); kalcedon iz muzeja Getti na Malibuju, iz obdobja od konca 2. in do začetka 1. st. p. n. št. (Spier 1992, str. 79, št. 172); še en bel kalcedon, ki prikazuje kozo na kratki talni črti in ki ga hranijo na Dunaju, iz 2. st. p.n.št. (AGW, str. 72, št. 138). Vendar pa je najbolj umestna primerjava s kalcedonom iz zbirke Dressel (Berlin) s kozo, ki je zelo podobna tisti iz Torcella in se umešča v 2. st. p.n.št.: Weiss 2007, str. 265, št. 458.

3 Guiraud 1988, str. 40. O krogličnem stilu več v Maaskant-Kleibrink 1978, str. 105; Sena Chiesa 1966, delavnice "pol krogelnih gem" in "pravljčnih živali".



*Capra in corsa/Koza, ki teče v desno smer*

## LEONE E SCORPIONE

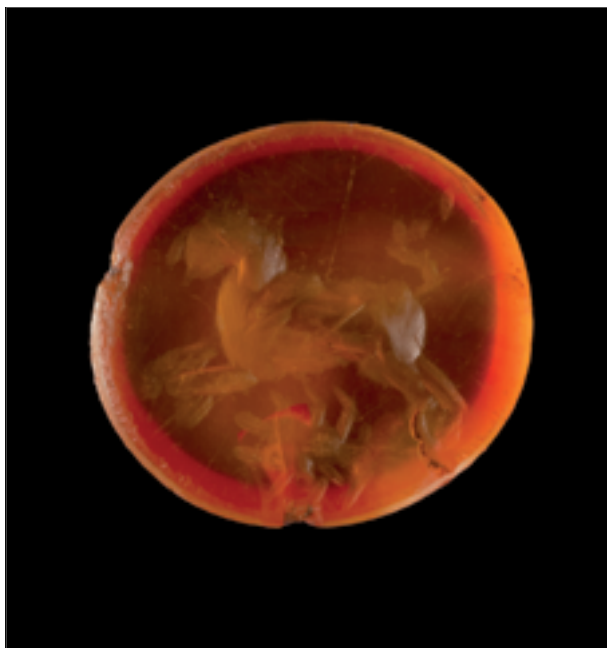
Su di una corniola arancione, di forma quasi circolare, è raffigurato un gruppo di animali, che con qualche difficoltà può essere interpretato come un leone, rappresentato senza criniera, in atto di balzare verso sinistra nell'originale, sotto le cui zampe si trova uno scorpione (n.i. 2210). Un confronto abbastanza vicino è fornito da una pasta vitrea gialla di Aquileia, con la stessa coppia, rivolta verso destra nell'impronta, che secondo G. Sena Chiesa va letta come un'evidente allusione ai due segni zodiacali, la cui associazione è peraltro largamente attestata<sup>1</sup>. Un'interpretazione in chiave zodiacale è confermata da un'osservazione di M. Henig a proposito degli animali con significato astrologico: «Sometimes there is a combination of such symbols, doubtless regarded as propitious and meaningful by the wearer»<sup>2</sup>.

La corniola zodiacale, ben inquadrabile nella produzione glittica di età imperiale, è con ogni probabilità di origine locale.

## LEV IN ŠKORPIJON

Na skoraj okroglem oranžnem karneolu je upodobljena skupina živali, ki bi jih s težavo lahko opredelili za leva. Upodobljen je brez grive, v izvorniku je ravno skočil v levo, pod njegovimi šapami pa je škorpion (inv. št. 2210). Dokaj ustrezna primerjava je rumena steklena masa iz Ogleja, na kateri se pojavlja isti par, ki je v odtisu obrnjen v desno. G. Sena Chiesa meni, da je ta lik potrebno razumeti kot jasno namigovanje na obe astrološki znamenji katerih povezanost je splošno izpričana<sup>1</sup>. Razlago v smislu horoskopa potrjuje tudi M. Henig s svojo izjavo o živalih z astrološkim pomenom: «Sometimes there is a combination of such symbols, doubtless regarded as propitious and meaningful by the wearer»<sup>2</sup>.

Astrološki karneol ima svoje mesto v okviru gliptične proizvodnje za časa imperija in je zelo verjetno lokalnega izvora.



1 Si veda Sena Chiesa 1966, n. 1174, p. 366. Per l'associazione zodiacale di leone e scorpione si rimanda a M.G. Lancillotti in Mastrocinque 2003, p. 122.

2 Henig 1997, p. 50.

1 Glej Sena Chiesa 1966, št. 1174, str. 366. Za povezavo leva in škorpiona s horoskopom glej M.G. Lancillotti v Mastrocinque 2003, str. 122.

2 Henig 1997, str. 50.

## GAMBERO

Su un piccolo nicolo di forma ovale è inciso un gambero, disposto in senso orizzontale, con la testa rivolta verso sinistra nell'originale (n.i. 2214). La rappresentazione di crostacei è ben attestata nel repertorio glittico romano, ma secondo G. Sena Chiesa è diffusa soprattutto nella produzione di Aquileia, «forse perché soggetto particolarmente familiare agli abitanti della città di mare ove, come in tutto l'Alto Adriatico, doveva esercitarsi abbondantemente la pesca»<sup>1</sup>. In realtà, raffigurazioni di gamberi si trovano distribuite in varie collezioni, compresa quella di Carnuntum<sup>2</sup>, che raccoglie il materiale rinvenuto *in situ*; parecchi esemplari sono conservati anche nelle altre raccolte tedesche<sup>3</sup>. La datazione dei pezzi è compresa quasi sempre tra il II e il III secolo d.C., i materiali preferiti sono il diaspro rosso e la corniola. Non mancano però, per quanto più rari, gli intagli in nicolo: particolarmente interessante, per il suo ritrovamento in un contesto di scavo datato, un intaglio montato in anello d'oro, rinvenuto in una sepoltura israeliana a Manahat, appartenente ad un giovane uomo, probabilmente seppellito prima del 240 d.C.<sup>4</sup>. Un altro intaglio con gambero rivolto a sinistra, su un nicolo-onice di forma ovale, è conservato all'Ashmolean Museum, e viene datato tra il I e il II secolo d.C.<sup>5</sup>.

Mi sembra quindi plausibile proporre una datazione ad età imperiale anche per l'intaglio di Torcello, restringendo ulteriormente la cronologia tra II e III secolo d.C., vista la vicinanza agli altri esemplari citati. Anche in questo caso si può pensare a una provenienza locale della pietra, forse prodotta nelle officine aquileiesi.

## RAK

Na majhen ovalni oniks je vodoravno vgraviran rak, ki ima v izvorniku glavo obrnjeno v levo (inv. št. 2214).

Upodabljanje rakov je zelo izpričano v rimski gliptiki, vendar pa G. Sena Chiesa meni, da je razširjeno predvsem v oglejski proizvodnji, "morda ker je prebivalcem obmorskega mesta ta lik še posebno domač, saj so se verjetno tudi tu, kot v celotnem Severnem Jadranu, veliko ukvarjali z ribištvo"<sup>1</sup>. Pravzaprav je upodobitve rakov mogoče najti v različnih zbirkah, v ključno z zbirko iz Carnuntuma<sup>2</sup>, ki obsega najdbe s kraja samega. Veliko primerkov se hrani tudi v drugih nemških zbirkah<sup>3</sup>. Časovna umestitev primerkov je skoraj vedno nekje med drugim in tretjim stoletjem našega štetja. Najljubši materiali so rdeči jaspis in karneol. Obstajajo pa tudi, čeprav so redkejši, gravure v oniksu: izredno zanimiva je gravura najdena v časovno umeščenem izkopu. Gre za zlat prstan, ki je pripadal mlademu moškemu, najverjetneje pokopanem pred letom 240 n.št.<sup>4</sup> in ki so ga našli v grobu v Manahatu v Izraelu. Še eno gravuro z rakom obrnjenim v levo na ovalnem oniksu hranijo v muzeju Ashmolean in se umešča med 1. in 2. stoletje n. št.<sup>5</sup>. Zato se mi zdi smiselno umestiti v obdobje imperija tudi gravuro iz Torcella. Lahko smo še natančnejši in glede na bližino drugih navedenih primerov določimo obdobje med 2. in 3. st. n. št. Tudi v tem primeru lahko razmišljamo o lokalnem izvoru kamna, ki je bil morda izdelan v oglejskih delavnicah.

1 Si veda Sena Chiesa 1966, p. 398; le raffigurazioni con crostacei, "del tipo *Peneus Caramote*" sono descritte ai nn. 1388-1397, soli o in associazione con altri animali marini.

2 Per le gemme rinvenute a Carnuntum, si veda Dembski 2005, nn. 968-970 (particolarmente interessante è il n. 968, una corniola datata al II sec. d.C.; ivi ulteriori confronti).

3 Si vedano, ad esempio, i numeri 367-371, tutti datati tra II e III sec. d.C., della collezione Bergau a Nürnberg.

4 La gemma è pubblicata in *Gems of Heaven* 2011, p. 111, fig. 30 a-b.

5 L'intaglio è pubblicato in Henig, MacGregor 2004, p. 98, n. 9.125.

1 Glej Sena Chiesa 1966, str. 398; upodobitve z raki, tipa *Peneus Caramote*", so opisane pod št. 1388-1397, samostojni ali v kombinaciji z drugimi morskih živalmi.

2 Za geme odkrite v Carnuntumu, glej Dembski, 2005, št. 968-970 (še posebej zanimiva je št. 968, karneol iz 2. st. n. št.; vključno z dodatnimi primerjavami).

3 Glej, na primer, številke 367-371, vse umeščeno med 2. in 3. st. n. št., iz zbirke Bergau v Nürnbergu.

4 Gema je objavljena v *Gems of Heaven* 2011, str. 111, sl. 30 a-b.

5 Gravura je objavljena v Henig, MacGregor 2004, str. 98, št. 9.125



Gambero/Rak



## CAVALLO

Su un diaspro nero di forma ovale, su una lunga linea del suolo, suddivisa in due tratti e disposta lungo l'asse orizzontale della pietra, è inciso un cavallo stante raffigurato di profilo verso sinistra nell'originale, con la zampa anteriore in secondo piano sollevata; davanti alla bocca un ramo di palma (probabilmente, l'incisore intendeva raffigurare l'animale con il ramo in bocca) (n.i. 2215). Da notare le briglie attorno al collo. Si tratta di un cavallo vittorioso ai giochi del circo, come attesta chiaramente la presenza del ramo di palma<sup>1</sup>.

Si tratta di un soggetto molto diffuso nel repertorio glittico romano, come attesta la collezione glittica aquileiese<sup>2</sup>, in cui compaiono circa una trentina di esemplari. Tra questi va in particolare citato un diaspro verde<sup>3</sup>, per impostazione molto simile all'esemplare torcellano: anche in questo caso, la zampa anteriore è sollevata e il ramo fogliato è tenuto nella bocca, anche se rivolto all'indietro (il ramo proiettato all'indietro è peraltro assai più diffuso rispetto a quello sul davanti, scelto dall'incisore della pietra di Torcello); anche l'orientamento è lo stesso e le dimensioni sono molto simili; stilisticamente però vi sono delle differenze: il cavallo di Aquileia risulta più sottile e slanciato; la criniera non è raffigurata da piccoli tratti come nel diaspro nero (la datazione è fissata al II secolo d.C.).



## KONJ

Na črnem ovalnem jaspisu, na dolgi talni črti, ki je razdeljena na dva dela in se razteza ob vodoravni osi kamna je iz profila vrezan stoječi konj, ki v izvorniku gleda proti levi. Sprednja noga v drugem planu je dvignjena. Pred gobcem ima palmovo vejo (verjetno je imel graver namen žival upodobiti z vejo v gobcu) (inv. št. 2215).

Zanimive so vajeti okrog vratu.

Gre za zmagovalnega konja na cirkuških igrah, na kar jasno kaže palmova veja<sup>1</sup>.

Gre za v rimski gliptiki zelo razširjen subjekt, kot je razvidno iz oglejske gliptične zbirke<sup>2</sup>, v kateri je okrog trideset primerkov.

Med njimi je treba omeniti zlasti zeleni jaspis<sup>3</sup>, ki je po zasnovi zelo podoben primerku iz Torcella: tudi tokrat je sprednja noga dvignjena, ozelenela veja pa je v ustih, čeprav obrnjena nazaj (nazaj obrnjena veja je veliko pogostejša od tiste obrnjene naprej, kot jo je upodobil graver kamna iz Torcella). Tudi usmeritev je enaka kot tudi velikost. Stilsko pa se pojavljajo razlike: oglejski konj je vitkejši, njegova griva ni izrisana s kratkimi črtami kot pri črnem jaspisu (časovno se umešča v 2. st. n. št.).

1 Sul ramo di palma come allusione alla vittoria nei giochi del circo si veda ad esempio Maaskant-Kleibrink 1978, p. 335, n. 1022: «The palm-branch is the prize for winning a race».

2 Si veda Sena Chiesa 1966, pp. 349-352.

3 Sena Chiesa 1966, n. 1061; la pietra è pubblicata anche in *Römische Gemmen aus Aquileia – Gemme Romane da Aquileia*, Trieste 1996, p. 83, n. 119.

1 Za palmovo vejo kot simbol zmage na cirkuških igrah glej npr Maaskant-Kleibrink 1978, str. 335, št. 1022: «The palm-branch is the prize for winning a race».

2 Glej Sena Chiesa 1966, str. 349-352.

3 Sena Chiesa 1966, št. 1061; kamen je objavljen tudi v *Römische Gemmen aus Aquileia – Rimske geme iz ogleja*, Trst 1996, str. 83, št. 119.

Cavalli vittoriosi sono d'altronde presenti in tutte le più importanti collezioni glittiche: si ritrovano a Firenze (un diaspro rosso, proveniente da Luni, simile per impostazione, ma non per stile, datato al III secolo d.C.<sup>1</sup>), e a Vienna<sup>2</sup>.

La diffusione di questa iconografia è facilmente spiegabile ricordando che in età romana il circo funziona come allegoria della vita: in questo senso, Martin Henig può sostenere che «The Victorious horse [...] symbolises victory in life»<sup>3</sup>.

Considerando i confronti proposti, il materiale utilizzato e la storia del motivo iconografico si può proporre per il diaspro di Torcello una datazione in età imperiale, da restringere probabilmente tra il I e il II secolo d.C. Anche in questo caso mi sembra plausibile che si tratti di una di quelle pietre provenienti dal territorio.

Zmagoviti konji so dejansko prisotni v vseh najpomembnejših gliptičnih zbirkah: najdejo se v Firencah (rdeči jaspis iz Lunija s podobno zasnovjo, vendar stilsko drugačen, iz 3. st. n. št.<sup>1</sup>) in na Dunaju<sup>2</sup>.

Razširjenost te ikonografije je posledica dejstva, da je v rimskem času

cirкус predstavljal prisposodbo življenja: v tem smislu lahko Martin Henig trdili, da «The Victorious horse [...] symbolises victory in life»<sup>3</sup>.

Glede na ponujene primerjave, uporabljen material in zgodovino ikonografskega motiva se lahko jaspis iz Torcella umesti v čas imperija, z možno omejitvijo na obdobje med 1. in 2. st. n. št. Tudi v tem primeru se mi zdi verjetno, da gre za enega od kamnov z območja.

---

1 Si veda Sena Chiesa 1978, pp. 114-115, n. 124, che così lo descrive: «Cavallo vincitore di una gara, al passo v. destra. In bocca ha la palma, simbolo della vittoria».

2 Nelle collezioni viennesi parecchi esemplari richiamano l'intaglio di Torcello: in particolare, cfr. AGW III, n. 1840, con zampa sollevata e ramo di palma in secondo piano, di profilo a sinistra nell'originale, una corniola di I secolo d.C., e i nn. 1842, 1844-45, in cui il ramo è tenuto in bocca, ma la disposizione dell'animale è diversa; in tutti questi casi il ramo di palma è proiettato all'indietro.

3 Cfr. Henig 1997, p. 51.

---

1 Glej Sena Chiesa 1978, str. 114-115, št. 124, ki ga tako opisuje: "Zmagovalni konj ki koraka v desno. V ustih nosi palmo, simbol zmage".

2 V dunajskih zbirkah je več primerkov, ki spominjajo na gravuro it Torcella: predvsem glej AGW III, št. 1840 z dvignjeno ного in palmovo vejo v drugem planu, z levim profilom v izvorniku, karneol iz 1. st. n. št. in št. 1842, 1844-45, kjer je veja v ustih, postavitev živali pa je drugačna. V vseh teh primerih je veja obrnjena nazaj.

3 Glej Henig 1997, str. 51.

Su una corniola di forma ovale è incisa, lungo l'asse orizzontale della pietra, una cinta muraria urbana, da cui sporgono chiome d'alberi; in primo piano, due cavalli di profilo, molto stilizzati (n.i. 2202). Sulla cinta è inciso una sorta di reticolato che allude alla struttura muraria, fiancheggiata da due torri circolari, desinenti in tre elementi ovoidali; anche lungo la cima del muro sono presenti degli elementi rettangolari, che forse rappresentano i merli. Questo tipo di rappresentazione compare con una certa frequenza in ambito glittico, con iconografie anche molto diversificate, soprattutto in connessione con l'episodio mitologico del trascinamento del corpo di Ettore, legato al carro di Achille<sup>1</sup>. Nell'intaglio di Torcello non è rappresentato il carro, ma solamente i due animali di profilo sullo sfondo delle mura. In questo caso dunque è la raffigurazione della città a prevalere sul tema mitico, che rimane sullo sfondo, soltanto come allusione.

Mi sembra interessante notare la presenza di una raffigurazione simile anche su una corniola rossa del museo Correr, datata al I secolo d.C., per quanto iconograficamente molto diversa dall'immagine conservata al Museo di Torcello: in questo caso è presente Achille sul carro, ed è "sommariamente delineato" anche il corpo di Ettore (la figura non è ben leggibile)<sup>2</sup>.

Nonostante il mancato, preciso riferimento al tema mitico, credo che la corniola di Torcello possa essere interpretata come una raffigurazione della città di Troia<sup>3</sup> e quindi datata, coerentemente con il gruppo di immagini relative al trascinamento del corpo di Ettore, nell'ambito della produzione glittica della prima età imperiale, agli inizi del I secolo d.C.<sup>4</sup>.

1 Sul motivo si può vedere AGW II, n. 671. Un elenco di paste vitree e gemme in Vollenweider 1984, n. 210, pp. 123-124. Come ulteriore confronto, si veda un nicolo di Malibu, proveniente dalla Siria e datato al I secolo d.C., con la raffigurazione del trascinamento del corpo di Ettore; in questo caso compare l'albero dietro la cinta muraria (Spier 1992, p. 112, n. 285).

2 La corniola è pubblicata in Dorigato 1974, n. 35, p. 17 (n.i. 208).

3 Nel catalogo del Museo di Berlino, pubblicato dal Furtwängler nel 1896, sono citati due intagli (nn. 6887-6888) con Troia ma senza Achille ed Ettore. Si possono citare anche due corniole della collezione Dressel di Berlino con raffigurazione urbana, probabilmente Troia (ma iconograficamente molto diverse da quella torcellana) (Weiss 2007, pp. 209-210, nn. 281-282, con bibliografia precedente).

4 Per la datazione di questo tipo di immagini alla prima età imperiale si veda anche Erath 1997, pp. 268 ss.

Na ovalni karneol je vzdolž vodoravne osi kamna vgravirano mestno obzidje izza katerega se dvigajo krošnje dreves. V prvem planu sta dva stilizirana konja iz profila (inv. št. 2202). Na obzidju je vgravirana neka vrsta mreže, ki spominja na zidano strukturo. Z obeh strani ga zaključujeta dva okrogla stebra, ki se končujeta s tremi jajčastimi elementi. Tudi na vrhu zidu so pravokotni elementi, ki morda predstavljajo zobčast nadzidek.

Takšna upodobitev je kar pogosta v gliptiki, ikonografije pa so med seboj lahko zelo različne, predvsem v povezavi z mitološkim prizorom ko Ahil s svojim vozom vleče Hektorjevo truplo<sup>1</sup>. Na gravuri iz Torcella ni upodobljen voz, temveč le profilno obe živali z zidom v ozadju. Tokrat torej upodobitev mesta prevlada nad mitološko temo, ki ostaja v ozadju in se le nakazuje.

Zdi se mi pomembno, da opozorim na podobno upodobitev tudi na rdečem karneolu v muzeju Correr iz 1. st. n. št., ki je sicer ikonografsko precej drugačna od podobe, ki jo hrani muzej v Torcellu: tu je na vozu Ahil, okvirno pa je izrisano" tudi Hektorjevo truplo (lik ni povsem berljiv)<sup>2</sup>. Kljub temu, da ni točnega sklicevanja na mitološko temo, menim da lahko karneol z Torcella razumemo kot upodobitev Troje<sup>3</sup> ter ga tako umestimo skladno s skupino podob, ki se našajo na vleko Hektorjevega trupla v okviru gliptike iz začetka imperija, torej na začetek 1. st. n. št.<sup>4</sup>.

1 V zvezi z motivom glej AGW II, št. 671. Seznam gem in steklenih mas v Vollenweider 1984, št. 210, str. 123-124. Za dodatno primerjavo glej oniks iz Malibuja, ki prihaja iz Sirije in je časovno umeščen v 1. st. n. št. Na njem je upodobljena vleka Hektorjevega trupla. Tokrat se za obzidjem pojavi drevo (Spier 1992, str. 112, št. 285).

2 Karneol je objavljen v Dorigato 1974, št. 35, str. 17 (inv. št. 208).

3 V katalogu Berlinskega muzeja, ki ga Furtwängler objavil leta 1896, sta navedeni dve gravuri (št. 6887-6888) s Trojo, vendar brez Ahila in Hektorja. Navedemo lahko še dva karneola iz zbirke Dressel iz Berlina, na katerih je upodobljeno mesto, verjetno Troja (vendar sta ikonografsko zelo drugačna od tistega iz Torcella) (Weiss 2007, str. 209-210, št. 281-282, z obširno predhodno literaturo).

4 Za časovno umeščenje tovrstnih podob v začetek obdobja imperija glej tudi Erath 1997, str. 268 in nas.



L'immagine della città/ *Podoba mesta*

**ANFORA**

Su una pietra di forma ovale, è inciso un vaso, un'anfora, dal collo allungato e tortile e caratterizzato da una baccellatura nella parte inferiore del corpo; il piede, ampio e non troppo alto, è scandito da una serie di semplici modanature (n.i. 2211).

L'elemento più interessante è rappresentato dalle anse, che sembrano essere costituite da due serpenti, in atto di infilare le teste entro l'imboccatura del vaso. I due animali, pur nella disposizione araldica, non sono perfettamente simmetrici; il loro corpo è scandito da piccoli tratti paralleli.

Il particolare dei serpenti raffigurati a mo' di anse ritorna in un granato di Berlino, datato al I secolo d.C.: la raffigurazione del vaso in questione ("Prachtamphora") è molto più complessa di quella dell'intaglio torcellano, arricchita da una scena dionisiaca che orna il corpo dell'anfora<sup>1</sup>.

Un altro esempio con anse serpentiformi è proposto da un granato in collezione privata, non datato<sup>2</sup>.

Per quanto riguarda la forma del vaso, un buon confronto è proposto da una corniola del Museo di Berlino, datata tra III e II secolo a.C., anche se in questo caso le anse sono normali<sup>3</sup>.

Raffigurazioni di vasi, di tutte le forme, dai più semplici ai più complessi, sono assai frequenti nel repertorio gliattico<sup>4</sup>; i significati dell'immagine



**AMFORA**

Na ovalen kamen je vgravirana vaza, amfora z dolgim spiralastim vratom in značilnimi izbočenimi motivi na spodnjem delu trupa. Spodnji del je širok in ne previsok ter okrašen s preprostimi robovi (inv. št. 2211).

Najzanimivejši so ročaji v obliki kač, ki bosta vsak hip glavi vtaknili v ustje vaze.

Kljub heraldični postavitvi živali nista povsem simetrični. Na njunih telesih so vidne podobne poteze.

Motiv kač v obliki ročajev se pojavi tudi na granatu v Berlinu iz 1. st. n. št. upodobitev omenjene vaze («Prachtamphora») je veliko bolj zapletena od gravure iz Torcella, saj je trup amfore<sup>1</sup> okrašen z dionizičnim prizorom.

Drug primer ročajev narejenih iz kač najdemo na granatu, ki je v zasebni zbirki in ni časovno umeščen<sup>2</sup>.

Glede oblike vaze je ustrezna primerjava karneol iz berlinskega muzeja iz obdobja od 3. do 2. st. p. n. št., čeprav so pri njem ročaji normalni<sup>3</sup>.

Upodobitve vaz vseh oblik, od najenostavnejše do zahtevnejših so zelo pogoste v gliptiki<sup>4</sup>. Kot poudarja M. L. Voltenweider je pomen lahko zelo različen, saj gre lahko za vse od simbolov zmage, do nagrad za znane jahalne konje, atributov svečenikov, če je

1 Si veda AGD II, n. 507, p. 183 («Zwei gewundene Schlangen bilden die Henkel»).

2 Wagner, Boardman 2003, n. 554, p. 72.

3 Cfr. Furtwängler 1896, n. 2266.

4 Così Sena Chiesa 1966, p. 407, con riferimento al repertorio della gliattica romana (e rimando a Furtwängler 1900, tav. XLVI, nn. 55-69); Maaskant-Kleibrink 1978, p. 105, n. 83: «Vases are common on gems». Come esempi basti citare le numerose paste vitree conservate nella collezione di Würzburg (nn. 695-701), abbastanza distanti dall'esemplare torcellano, datate al I secolo a.C., e le più semplici immagini offerte da pietre e paste vitree rinvenute in territorio gallico: per un elenco, Guiraud 1988, pp. 181-182, nn. 823-834 (anche in questo caso, le forme risultano assai dissimili).

1 Glej AGD II, št. 507, str. 183 («Zwei gewundene Schlangen bilden die Henkel»).

2 Wagner, Boardman 2003, št. 554, str. 72.

3 Glej Furtwängler 1896, št. 2266.

4 Tako Sena Chiesa 1966, str. 407, nanašajoč se na seznam rimske gliptike (pri čemer navaja Furtwängler 1900, il. XLVI, št. 55-69); Maaskant-Kleibrink 1978, str. 105, št. 83: «Vases are common on gems». Kot primer naj navedemo le številne steklene mase, ki se hranijo v zbirki Würzburg (št. 695-701) in ki dokaj odstopajo od primerka iz Torcella, iz 1. st. p. n. št., ter najpreprostejše podobe na kamnih in steklenih masah, ki so se odkrile na galskem ozemlju: za seznam, Guiraud 1988, str. 181-182, št. 823-834 (tudi v tem primeru so oblike zelo različne).

possono essere diversi, come sottolinea M.L. Vollenweider, da simboli di vittoria a premi di famosi destrieri ad attributi di sacerdoti in qualità di strumenti di culto<sup>1</sup>. È difficile attribuire un significato al semplice vaso dell'intaglio di Torcello, di cui non si conosce né il proprietario, né il contesto di rinvenimento; per quanto riguarda invece la sua cronologia, esso può essere genericamente inquadrato nell'ambito della produzione glittica della prima età imperiale, a giudicare dallo stile dell'intaglio e dai confronti esaminati.

## LIRA

Su una corniola arancione di forma ovale è nitidamente incisa una semplice lira a sei corde, rappresentata di prospetto (n.i. 2213). Tale motivo, spesso impiegato anche nei conchiostolati<sup>2</sup>, ricorre con una certa frequenza nel repertorio glittico<sup>3</sup>, sia fra gli intagli<sup>4</sup>, sia fra i cammei<sup>5</sup>, anche con iconografie molto complesse<sup>6</sup>. Come ricorda M. Henig trattando una corniola assai più antica e con raffigurazione più elaborata e arricchita di altri elementi simbolici, il significato dell'oggetto è incerto, forse esoterico (orfico o pitagorico?), ma anche, più semplicemente, lo strumento è uno degli attributi di Apollo, forse il principale<sup>7</sup>. Ma mi sembra molto interessante notare che la lira in quanto



šlo za sakralno orodje<sup>1</sup>. Preprosti vazi z gravure iz Torcella se težko prisodi nek pomen, saj ni znan ne njen lastnik ne kje je bila odkrita. Glede njene umestitve pa se jo lahko na splošno vključi v okvir gliptične proizvodnje z začetka obdobja imperija, predvsem glede na rez in na proučene primerjave.

## LIRA

Na ovalen oranžen karneol je jasno vgravirana preprosta šest strunska lira, prikazana v narisu (inv. št. 2213). Takšen motiv, ki se pogosto upodablja tudi na kovancih<sup>2</sup>, je pogost v gliptiki<sup>3</sup>, tako med gravurami<sup>4</sup>, kot med kamejami<sup>5</sup>, tudi z zelo zapleteno ikonografijo<sup>6</sup>. Kot nas opozarja M. Henig govori o veliko starejšem karneolu z veliko bolj zapleteno upodobitvijo, obogateno še z drugimi simboli, je pomen predmeta nejasen, morda ezoteričen (orfčen ali pitagorejski?). Hkrati pa je tudi zelo preprosto to inštrument in eden glavnih atributov Apolona, morda celo najpomembnejši<sup>7</sup>. Vendar se mi zdi zelo zanimivo, da je lira kot objekt, predstavljena

1 Vollenweider 1979, pp. 488-494, che esamina una serie di immagini glittiche di vasi importanti, prevalentemente su paste vitree.  
 2 Vollenweider 1979, II, p. 483.  
 3 Si veda ad esempio Maaskant-Kleibrink 1978, p. 128, n. 170: "fairly common on gems".  
 4 Si vedano ad esempio una corniola piana nel Museo di Aquileia con raffigurazione di lira, più corsiva rispetto all'intaglio di Torcello (la pietra è spezzata; misure attuali 9,5 x 11; Sena Chiesa 1966, n. 1508, p. 415); un esemplare da Carnuntum (Dembski 2005, p. 156, n. 1048: onice di II-III sec., più corsivo; ivi altri confronti di ambito glittico).  
 5 Un cammeo è presente nella collezione Farnese esposta nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli: cfr. Gasparri 1994, p. 141 (fig. 16, p. 24).  
 6 Per una serie di significativi esempi si rimanda a Vollenweider 1979, II, pp. 483-486, che mette in rapporto gli strumenti musicali (lira e cetra) con avvenimenti dell'età augustea e con le divinità protettrici di Ottaviano Augusto. Una lettura che non può essere applicata al semplice intaglio torcellano.  
 7 Henig 1994, p. 37.

1 Vollenweider 1979, str. 488-494, ki raziskuje niz gliptičnih podob pomembnih vaz, predvsem na steklenih masah.  
 2 Vollenweider 1979, II, str. 483.  
 3 Glej npr. Maaskant-Kleibrink 1978, str. 128, št. 170: fairly common on gems".  
 4 Glej, na primer, ploščati karneol v Oglejskem muzeju na katerem je upodobljena lira, ki je splošnejša od gravure iz Torcella (kamen je prelomljen, trenutne mere 9,5 x 11: Sena Chiesa 1966, št. 1508, str. 415); primerek iz Carnuntuma (Dembski 2005, str. 156, št. 1048: oniksa iz 2.-3. st., splošnejši; vključno z drugimi primerjavami iz gliptike).  
 5 Ena kameja se nahaja v zbirki Farnese in je razstavljena v Državnem arheološkem muzeju v Neaplju: glej Gasparri 1994, str. 141 (sl. 16, str. 24).  
 6 Več pomembnejših primerkov je mogoče najti v Vollenweider 1979, II, str. 483-486, ki povezuje glasbila (lira in citre) z dogodki za časa Avgusta ter z božjimi zaščitniki Oktavijana Avgusta. Razlaga, ki ni uporabna pri preprosti gravuri iz Torcella.  
 7 Henig 1994, str. 37.

oggetto rappresentato su gemma è ricordato anche dalle fonti letterarie: Clemente Alessandrino (150-215 d.C. circa), ne *Il Pedagogo* (III, 59, 2), sostiene che la lira era il simbolo prescelto da Policrate, tiranno di Samo (VI secolo a.C.), per il suo sigillo<sup>1</sup>. Nello stesso passo l'autore cristiano consiglia ai suoi correligionari lo strumento musicale come motivo adatto ai sigilli, insieme al pesce, la nave, la colomba e l'ancora. Per quanto riguarda la datazione dell'intaglio di Torcello, pochi sono gli appigli concreti per stabilirne la datazione, ma, basandosi sull'analisi stilistica, sembra plausibile un inquadramento della corniola nell'ambito della produzione glittica di prima età imperiale.

### FILOSOFO SEDUTO

In una corniola arancione è raffigurato un personaggio maschile, dalla testa calva e una barba leggermente a punta<sup>2</sup>, seduto di profilo a sinistra (nell'originale) su un semplice sedile, di cui si distingue solamente una delle zampe posteriori, posata su una sottile linea del suolo (n.i. 2195).

L'uomo, raffigurato di profilo verso sinistra nell'originale, è a torso nudo, ma un mantello gli copre entrambe le gambe, avanzata quella in primo piano, arretrata quella in secondo piano, con il tallone sollevato. Con le braccia piegate e rivolte in avanti, tiene fra le mani un *volumen*: è questo attributo che consente di identificare questo personaggio come filosofo<sup>3</sup>.

Nel repertorio glittico di età romana, le immagini di filosofi seduti si concentrano soprattutto

na gemi, ki jo omenjajo tudi literarni viri: Klemen Aleksandrijski (okrog 150-215 n. št.), v *Pedagogo* (III, 59, 2), trdi, da je bila lira simbol, ki si ga je Polikrat, tiran z otoka Samosa (6. st. p. n. št.), izbral za pečat<sup>1</sup>.

V istem odlomku krščanski avtor svojim istovercem priporoča glasbilo kot primerno za pečate, kot tudi ribo, ladjo, golobico in sidrom.

Za časovno umestitev gravure iz Torcella je malo oprijemljivih dejstev, vendar pa na podlagi stilske analize lahko karneol postavimo v okvir gliptične proizvodnje z začetka imperija.

### SEDEČI FILOZOF

Na oranžnem karneolu je upodobljen moški brez las in z rahlo špičasto brado<sup>2</sup>. V izvorniku sedi tako, da nam kaže levi profil, sedi na preprostem sedalu, ki ima vidno le eno od zadnjih nog in ki stoji na tanki talni črti (inv. št. 2195).

Moški, ki je v izvorniku upodobljen iz profila proti levi, je v zgornjem delu telesa gol, medtem ko mu noge pokriva plašč. Noga v prvem planu je pomaknjena naprej, tista v drugem planu pa nazaj z dvignjeno peto. Roke ima upognjene in obrnjene naprej, v njih pa drži knjigo: in ravno ta atribut nam omogoči identifikacijo tega lika kot filozofa<sup>3</sup>.

V rimski gliptiki se podobe sedečih filozofov pojavljajo predvsem med 1. st. p. n. št. in 1. st. n. št.,



1 Per l'aneddoto fiabesco relativo al sigillo di Policrate, inciso in smeraldo e incastonato in oro, si può leggere la bella pagina di Erodoto, nelle *Storie* (III, 41), che ricorda anche il nome dell'incisore: Teodoro di Samo, figlio di Telecle.

2 La testa mi sembra trovare un buon confronto in quella di un pastore su un'onice ovale del museo di Bonn, datata alla metà del I secolo a.C.: Platz-Horster 1987, p. 29, n. 51.

3 Si può infatti ricordare che il medesimo schema iconografico è impiegato per raffigurare anche gli attori in riposo e le Muse sedute.

1 Pravljíčno anekdoto o Polikratovem pečatu, ki je bil vgraviran v smaragd in vgrajen v zlato ogrodje lahko preberete pri Herodotu v njegovih *Zgodbah* (III, 41), ki omenja tudi ime graverja: Teodor s Samosa, Teleklov sin.

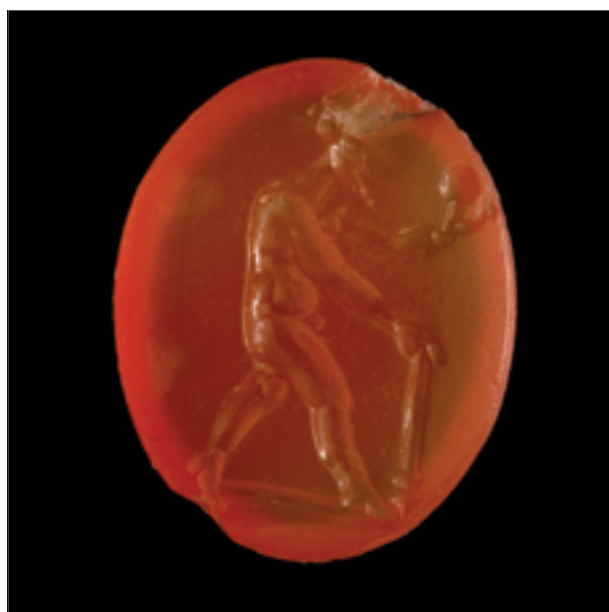
2 Zdi se mi, da je za glavo možna dobra primerjava z glavo pastirja na ovalnem oniksu iz muzeja v Bonnu, iz sredine 1. st. p. n. št.: Platz-Horster 1987, str. 29, št. 51.

3 Spomniti se je namreč treba, da se ista ikonografska shema uporablja tudi pri upodabljanju igralcev pri počitku in sedečih muz.

tra I secolo a.C. e I secolo d.C., commissionati con ogni probabilità da una clientela colta<sup>1</sup>. Un confronto pertinente è fornito da una pasta vitrea nera di forma circolare, anche se il seggio è diverso: M.L. Vollenweider nota che la rappresentazione del filosofo è «placé comme motif statuaire dans un espace rond»<sup>2</sup>. In effetti, lo schema sfruttato dagli incisori di I secolo a.C. deriva proprio da un modello statuario creato in età ellenistica. Il soggetto, presente ad Aquileia<sup>3</sup>, è riprodotto anche su un intaglio del museo Correr, datato al I secolo a.C.<sup>4</sup>. Una datazione al I secolo a.C. si può dunque proporre anche per la corniola di Torcello, che fa parte probabilmente del lotto di gemme ritrovate nel territorio altinate.

### UOMO CON BASTONE

In una corniola ovale è incisa su una breve linea del suolo una figura maschile nuda, di profilo, di forme abbondanti, in atto di avanzare verso destra nell'originale, appoggiandosi a un bastone, che termina con una punta triangolare, tenuto nella mano destra; nell'altra mano, tesa in avanti, regge un oggetto non identificabile, di forma tondeggiante, rivolto verso l'alto (n.i. 2205).



- 1 Una serie di paste vitree con personaggi maschili seduti con *volumen* è conservata a Göttingen (datate tra I secolo a.C. e I secolo d.C.: AGD III, pp. 132-133; nessuna gemma è particolarmente vicina all'intaglio di Torcello); si veda anche la collezione glittica dei Musei Civici di Verona (Magni 2009, pp.139-140).
- 2 Vollenweider 1979, pp. 9-10.
- 3 Sena Chiesa 1966 ricorda due pezzi che riproducono questo schema iconografico, anche se caratterizzati da un sedile differente, con alto schienale, entrambi datati alla metà del I secolo a.C.: si tratta di una corniola piana di forma ovale e di una pasta vitrea
- 4 L'intaglio è pubblicato in Dorigato 1974, n. 49, p. 21 (n.i. 137): anche in questo caso, il seggio è diverso da quello raffigurato sulla nostra pietra.

naročale pa so jih verjetno izobražene stranke<sup>1</sup>. Ustrezna primerjava je mogoča s črno okroglo stekleno maso, čeprav gre za drugačen sedež: M.L. Vollenweider ugotavlja, da je upodabljanje filozofa «placé comme motif statuaire dans un espace rond»<sup>2</sup>. V bistvu shema, ki jo uporabljajo graverji v 1. st. p. n. št. izvira iz modela za kip, ki so ga oblikovali v helenistični dobi. Subjekt, ki smo ga našli v Ogleju<sup>3</sup>, so upodobili tudi na gravuri iz muzeja v Correrju in je umeščena v 1. st. p. n.<sup>4</sup>. Torej je mogoče tudi karneol iz Torcella časovno umestiti v 1. st. p. n. št. in verjetno spada v skup gem, odkritih na ozemlju Altina.

### MOŠKI S PALICO

Na ovale karneolu je na kratki talni liniji vgravirana figura obilnega golega moškega, v profilu, ki v originalu hodi proti desni strani in se naslanja na palico s trikotno konico, ki jo drži v desni roki; v drugi roki, ki je izstegnjena naprej, drži predmet okrogle oblike obrnjennavzgor, ki se ga ne more identificirati (n.i. 2205).

- 1 Zbirko steklenih mas s sedečim moškim likom in knjigo se hrani v Göttingenu (med 1. st. p. n. št. in 1. st. n. št.: AGD III, str. 132-133; nobena gema se ne pretirano približa gravuri iz Torcella); glej tudi zbirko gliptik Mestnih muzejev v Veroni (Magni 2009, str.139-140).
- 2 Vollenweider 1979, str. 9-10.
- 3 Sena Chiesa 1966 nas spomni na dva primerka, na katerih je upodobljena takšna ikonografska shema, čeprav sta stilsko drugačna, naslanjalo je visoko, oba iz sredine 1. st. p. n. št.: gre za ploščati ovalni karneol iz steklene mase
- 4 Intalja je objavljena v Dorigato 1974, št. 49, str. 21 (inv. št. 137): tudi v tem primeru je sedež različen od tistega, ki je upodobljen na našem kamnu.



Una scheggiatura ha asportato parte della testa, in cui si può però ancora riconoscere una barba a punta. L'impostazione della figura è simile a quella proposta da un intaglio in agata di Xantenu (peraltro speculari), datato alla prima metà del I secolo a.C.<sup>1</sup>.

Risulta difficile dire qualcosa di più su questa figura, soprattutto considerando l'impossibilità di riconoscere l'attributo tenuto in mano dall'uomo barbato. Una datazione al I secolo a.C., fondata su base stilistica, può forse essere proposta anche per la corniola del Museo di Torcello.

### DAMA TRAIANEA

Su di un'agata bianca opaca è inciso, con un intaglio abbastanza profondo, un busto femminile, tagliato sotto la spalla, di profilo a sinistra nell'originale, caratterizzato da un'elaborata acconciatura (n.i. 2221).

I capelli, raccolti in trecce parallele, vanno a formare sulla nuca un grosso chignon appiattito, che lascia scoperto l'orecchio, mentre sulla fronte si dispone un diadema semplice e liscio, diviso in tre fasce. Un ricciolo sfugge al diadema e si incurva davanti all'orecchio; anche sul collo rimangono libere alcune piccole ciocche di capelli. Sul busto il pannello della veste è raffigurato in maniera grafica e lineare, trovando un preciso riscontro in un ritratto di Giulia di Tito conservato al Cabinet des Médailles di Parigi<sup>2</sup>.

Per l'impostazione generale dell'acconciatura, il ritratto ricorda le dame di corte di età traiana (98-117 d.C.), ed in particolare le immagini di Marciana, ma le caratteristiche non coincidono del tutto, soprattutto perché in questo intaglio manca davanti al diadema la tipica fascia di



Del glave je odrobljen, vendar je vseeno vidna brada, ki ima špičasto obliko. Figura je zelo podobna tisti, ki je upodobljena na intalji oz. ahatu iz zbirke v Xantenu (zrcalna podoba), ki ga datiramo v prvo polovico I. stol. pr. nš. št.<sup>1</sup>.

Težko lahko kaj več povemo o tej figuri, predvsem zaradi tega, ker ne moremo točneje opredeliti predmeta, ki ga moški z brado drži v rokah. Gemo iz muzeja v Torcellu bi potemtakem lahko na podlagi stilnih značilnosti prav tako postavili v I. stol. pr. nš. št.

### DAMA IZ TRAJANSKEGA OBDOBJA

Na belem neprosojnjem ahatu je globoko vrezan ženski doprski portret, odrezan pod ramo, v levem profilu na originalu, ki ga označuje skrbno izdelana pričeska (inv. št. 2221).

Lasje so spleteni v kite, ki so ena ob drugi zbrane na zatilniku v sploščeno figo, ki ne pokrije ušesa. Na čelu ima preprost in gladek diadem s tremi obroči.

Okrasnemu načelku ubeži kodrček, ki pada pred ušesom. Tudi na vratu je spušenih nekaj las. Okrasno nagubana draperija je ponaorjena grafično in linearno, zaradi česar jo povezujemo s tisto, ki je prisotna na portretu Julije Flavije Titi, ki ga hranijo v Cabinet des Médailles di Parigi<sup>2</sup>. Kar se tiče splošnih značilnosti pričeske, portret spominja na dvorske dame iz trajanskega obdobja (98-117 po Kr.), predvsem pa na upodobitve Ulpije Marcijane, čeprav se nekatere karakteristike povsem ne ujemajo.

V oči bode dejstvo, da na tej intalji ni prisoten značilen šop kodrov ali las pred diademom, ki je sicer prisoten na upodobitvah žensk iz tega ob-

1 Si veda Platz-Horster 1987, p. 31, n. 54: «nackter Mann».

2 Per il quale si rimanda a Vollenweider, Avisseau-Broustet 2003, p. 130, n. 148: «Le drapé du manteau est... indiqué puérilment par trois triangles de l'étoffe repliée».

1 Glej Platz-Horster 1987, str. 31, št. 54: «nackter Mann».

2 Glej Vollenweider, Avisseau-Broustet 2003, str. 130, št. 148: «Le drapé du manteau est... indiqué puérilment par trois triangles de l'étoffe repliée».

riccioli o comunque di capelli che caratterizza le immagini delle auguste del periodo<sup>1</sup>; per un confronto abbastanza lato si può citare l'intaglio in agata sardonica della collezione Farnese, ora al Museo di Napoli, con i busti di Traiano, Plotina, Marciana e Matidia (si veda, in particolare, la figura femminile in primo piano)<sup>2</sup>. È però utile richiamare anche un confronto post-antico, fornito da un plasma del Museo degli Argenti di Firenze con ritratto femminile di profilo a sinistra: si tratta di un lavoro italiano, presumibilmente datato alla prima metà del XVIII secolo: a prescindere dal taglio del busto assai più ridotto (alla base del collo con tracce di panneggiamento), profilo e pettinatura sembrano assai prossimi all'intaglio di Torcello, nonostante la notevole differenza del diadema: quello dell'intaglio fiorentino, più alto e a punta, è ornato da piccole borchie<sup>3</sup>. Possono quindi sussistere dei dubbi anche sull'antichità dell'intaglio di Torcello, databile su base antiquaria agli inizi del II secolo d.C.

### PERSONAGGIO NON IDENTIFICABILE

In una pietra traslucida di colore verde, di forma ovale allungata, è incisa una figura stante con testa a destra nell'originale, su breve linea del suolo, assai difficilmente leggibile (n.i. 2191). La figura porta una veste lunga fino alle ginocchia e sembra essere disposta di tre-quarti; la gamba portante è la sinistra, mentre la destra risulta leggermente flessa. Il personaggio regge due attributi: col braccio destro nell'originale piegato e sollevato regge o si appoggia a un lungo bastone puntato al suolo, forse desinente con un elemento globulare (si possono forse individuare anche dei nastri svolazzanti proprio sotto il globo).

dobja<sup>1</sup>. Kot splošen primer lahko navedemo gemo iz ahata, ki pripada zbirki Farnese v muzeju v Neaplju, z vrezanim reliefom doprskih portretov Trajana, Pompeje Plotine, Ulpije Marcijane in Salonine Matidije (glej zlasti žensko figuro v ospredju)<sup>2</sup>. Zanimiva je tudi primerjava s postantичnim ustvarjanjem, in sicer gemo iz kalcedona z upodobitvijo ženskega portreta v levem profilu, ki jo hranijo v muzeju degli Argenti v Firencah. Gema je delo italijanskega obrtnika, datiramo ga najverjetneje v prvo polovico XVIII. stoletja: ne glede na to, da je doprsje precej manjše velikosti (urezano je pod vratom, vidne pa so sledi draperije), sta profil in pričeska zelo slična upodobitvam na gemi iz Torcella, čeprav je diadem povsem različen. Naček, ki je upodobljen na intalji iz Firenc je postavljen višje, je koničaste oblike in okrašen z malimi okrasnimi okovi<sup>3</sup>. Iz tega sledi, da bi zaradi tega lahko obstajali dvomi glede antičnega izvora intalje iz Torcella, ki jo lahko datiramo v začetek II. stol. po Kr.

### NEZNANA FIGURA

Na zelenem prozornem kamnu podolgovate ovalne oblike je upodobljena stoječa figura, ki ima v originalu glavo obrnjeno proti desni strani in ki stoji na tleh, ki pa se stežka razločijo (inv. št. 2191).

Figura nosi haljo, ki sega do kolen. Zdi se, da je figura obrnjena tako, da se vidijo samo tri četrtine telesa: leva noga je nosilna, desna pa je nekoliko upognjena. V rokah drži dva predmeta: z desno roko, ki je v originalu skrčena in dvignjena, se naslanja na dolgo palico, ki ima na koncu pinijev storž (pod storžem so opazni tudi vihrojoči trakovi).

1 Per le acconciature di età traiana si veda il bel capitolo intitolato "Modestia e controllo: Plotina e le altre" in M.E. Micheli 2011, pp. 70-74, in cui le pettinature dell'epoca sono definite come un' "impalcatura [...] di estrema complessità esecutiva" e vengono così descritte: «Pur necessitando del *toupet*, sopra la fronte i capelli vengono montati su un sostegno dove si distendono con ondulazioni a ventaglio o grossi boccoli orizzontali, disposti uno accanto all'altro in un numero variabile di ordini in modo da creare un diadema; sulla nuca le ciocche, lavorate a trecce, formano una corta e piatta coda pendente sul collo o appuntata sull'occipite oppure organizzata in un ampio *chignon* a ciambella. È una 'pettinatura dinastica', declinata con varianti dalle *augustae mulieres*» (p. 70).

2 Gasparri 1994, p. 146, n. 341 (fig. 23, p. 28).

3 L'intaglio è pubblicato da Gennaioli 2007, p. 465, n. 783: «Il particolare aspetto della pettinatura dell'effigiata, permette di porla in relazione con alcuni ritratti di Diva Marciana raffigurati su coni monetali di epoca romana» (con rimandi bibliografici).

1 Za pričeske iz trajanskega obdobja glej zanimivo poglavje z naslovom Skromnost in nadzor: Plotinija in druge ženske" v M.E. Micheli 2011, str. 70-74, v katerem so pričeske opisane kot nekakšne "zgradbe [...] ki terjajo visoko stopnjo težavnosti v pri njihovi izdelavi" in so tako opisane: «Čeprav je potreben *toupet*, nad čelom se lasje namestijo na majhno oporo, na kateri se zatem po glavi porazdelijo veliki kodri, eden ob drugem v različnem zaporedju, da pri tem nastane neke vrste diadem. Na tilniku se šopi las spletejo v kite, ki tvorijo kratek in ploščat rep na vratu ali se spnejo na zatilju ali se zberejo v figo. To je 'dinastična pričeska', ki se pojavlja v različnih variantah pri ženskah v avgustejskem obdobju" (str. 70).

2 Gasparri 1994, str. 146, št. 341 (slika. 23, p. 28).

3 Gemo je objavil Gennaioli 2007, str. 465, št. 783: «Pričesko se zaradi svojih značilnosti lahko poveže s portreti Dive Marciane na kovancih iz rimskega obdobja» (tudi biografija).

Sembra plausibile che l'oggetto rappresentato sia un tirso, meno probabilmente potrebbe trattarsi di una lancia. Più difficile da identificare l'elemento posato al suolo e sostenuto dalla mano sinistra: sembra trattarsi di una fascina di legno (forma rettangolare allungata, formata da tre elementi sottili, con due tratti orizzontali, uno in basso e uno in alto); potrebbe però trattarsi di uno scudo, raffigurato di profilo, di cui si potrebbe intuire l'umbone centrale.

Chiaramente, l'interpretazione muta a seconda degli attributi: il bastone con globo fa pensare a un tirso e quindi rimanderebbe a un personaggio del tiaso dionisiaco; se invece si tratta di una lancia, insieme allo scudo e alla veste corta, si potrebbe pensare a un'amazzone, forse ferita (ma anche a un guerriero in armatura, o forse Marte). La difficoltà di lettura non permette di proporre un'ipotesi di datazione.

Lahko sklepamo, da je to tirs, manj verjetno pa je, da je to sulica. Težje je razločiti element, ki je na tleh in ki ga pridržuje z levo roko. To bi lahko bila butara (element pravokotne podolgovate oblike sestavljajo trije tanki elementi z dvema vodoravnima črtama, eno spodaj in eno zgoraj). Vendar bi to lahko bil tudi ščit, upodobljen iz strani, pri čemer bi lahko bila vidna okrogla središnja izboklina. Jasno je, da se interpretacija spreminja glede na atribute oz. predmete: palica s storžem spominja na tirs in zatorej na osebo povezano z Dionizijevem kultom; če je to sulica, glede na prisotnost ščita in kratke halje lahko pomislimo na amazonko, ki je morda ranjena (ampak tudi na bojevnika v bojni opravi, ali morda selo Marsa). Glede na težavno interpretacijo geme ne moremo datirati.



Gemme Post - Antiche

---

Postantične Geme

Le gemme post-antiche rappresentano più della metà della collezione del Museo di Torcello e cronologicamente coprono all'incirca quattro secoli, dal XVI al XIX, ma risulta molto complessa una più precisa seriazione, anche tenendo conto della storia degli studi, assai più recente e meno sviluppata rispetto a quella della glittica antica<sup>1</sup>.

Nella collezione predominano nettamente le immagini "all'antica", e questo rende ovviamente più difficoltoso il riconoscimento dei materiali e la loro collocazione cronologica. Molti intagli possono essere inseriti nella cosiddetta "produzione dei lapislazzuli", una produzione glittica di massa, inquadrabile tra il XVI e la prima metà del XVII secolo, che opera soprattutto in lapislazzuli e corniola: quest'ultima è la pietra in assoluto più attestata anche nella parte "moderna" della collezione del Museo di Torcello.

Per quanto riguarda i soggetti, spicca la grande quantità di teste, soprattutto maschili, caratterizzate da corone vegetali, tenie, elmi ed altri generi di copricapi.

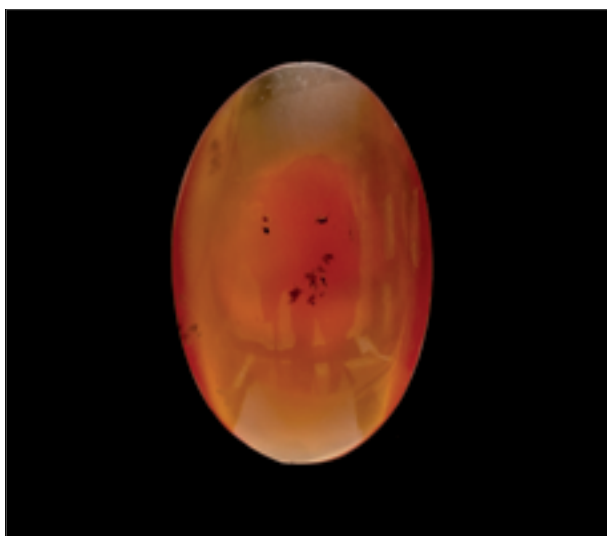
Una delle caratteristiche che accomunano quasi tutti gli intagli post-antichi è la difficoltà di identificare i personaggi rappresentati, che rimangono perciò tipi generici e anonimi.

Postantiche gemme rappresentano più della metà della collezione del Museo di Torcello. S dal punto di vista cronologico, coprono approssimativamente quattro secoli, dal XVI al XIX, ma risulta molto complessa una più precisa seriazione, anche tenendo conto della storia degli studi, assai più recente e meno sviluppata rispetto a quella della glittica antica<sup>1</sup>.

Nella collezione predominano nettamente le immagini "all'antica", e questo rende ovviamente più difficoltoso il riconoscimento dei materiali e la loro collocazione cronologica. Molti intagli possono essere inseriti nella cosiddetta "produzione dei lapislazzuli", una produzione glittica di massa, inquadrabile tra il XVI e la prima metà del XVII secolo, che opera soprattutto in lapislazzuli e corniola: quest'ultima è la pietra in assoluto più attestata anche nella parte "moderna" della collezione del Museo di Torcello.

Per quanto riguarda i soggetti, spicca la grande quantità di teste, soprattutto maschili, caratterizzate da corone vegetali, tenie, elmi ed altri generi di copricapi.

Una delle caratteristiche che accomunano quasi tutti gli intagli post-antichi è la difficoltà di identificare i personaggi rappresentati, che rimangono perciò tipi generici e anonimi.



1 È attribuibile ad età post-antica anche corniola di forma ovale biconvessa di piccole dimensioni, tagliata, ma non incisa (n.i. 2226).

1 Tudi droben karneol ovalne oblike, ki ima vdelaane, a ne gravirane motive se lahko datira v posantično obdobje. (inv. št.. 2226).

**FIGURA FEMMINILE IN LUNGA VESTE**

In una corniola arancione di forma ovale è incisa una figura femminile stante di tre-quarti su una spessa linea del suolo, oltre la quale sporge uno dei piedi; la testa di profilo è rivolta a destra, con i capelli raccolti in un piccolo chignon posto alla sommità del cranio (n.i. 2160).

Il personaggio indossa una lunga veste altocinta, incrociata sul petto, che lascia le braccia scoperte; con entrambe le mani, appena abbozzate, rivolte verso il basso, regge una specie di ghirlanda molto stilizzata, che passa dietro le gambe. La figura risulta molto allungata e con la testa piccola; la gamba destra flessa è ben delineata sotto le pieghe della veste.

Questa stessa impostazione generale caratterizza una serie di figure femminili, ben inquadrare nell'ambito della produzione glittica del XVIII secolo. Si può ricordare in primo luogo una corniola tedesca, conservata in una collezione privata di Xanten, che rappresenta Fortuna, col gomito poggiato ad un'ancora<sup>1</sup>: da notare il particolare della linea del suolo, anche in questo caso spessa («Breite, brettartige Grundlinie»), su cui i piedi della figura posano nello stesso modo della fanciulla di Torcello. Stesse caratteristiche ritornano in una corniola con Cerere, con spighe e cornucopia, del Fitzwilliam Museum di Cambridge: il corpo è allungato e di prospetto, la testa piccola di profilo rivolta a destra, con i capelli raccolti, la gamba sinistra in appoggio, con il piede di profilo, la destra lievemente flessa, delineata sotto il panneggio della veste, con il piede di prospetto che sporge oltre la breve e spessa linea del suolo<sup>2</sup>. Nella stessa collezione si

**ŽENSKA Z DOLGO HALJO**

Na oranžnem karneolu ovalne oblike je upodobljena stoječa ženska figura. Vidijo se tri četrtine telesa in debela talna črta, čez katero se nagiba ena izmed nog. Glava je v profilu in je obrnjena proti desni strani. Lasje so zbrani v majhno figo na vrhu lobanje (inv. št. 2160).

Figura nosi dolgo haljo z visokim pasom, ki je prekržana na prsih. Roke niso pokrite. Z obema rokama, ki sta komaj vidni, in obrnjeni proti tlam, drži neke vrste venec, ki je zelo stiliziran in ki stoji za nogami. Figura je podaljšana in ima majhno glavo. Desna noga je upognjena in pod gubami halje jasno razločna.

Prav ta položaj telesa označuje vrsto ženskih figur, upodobljenih na gemah, ki sodijo v XVIII. stoletje. Pri tem lahko omenimo nemško gemo, in sicer karneol iz zasebne zbirke v Xantenu, na katerem je upodobljena Fortuna, ki se s komolcem naslanja na sidro<sup>1</sup>: tudi v tem primeru je talna črta, na kateri stoji ženska figura v istem položaju kot tista iz Torcella, debela («Breite, brettartige Grundlinie»). Enake značilnosti označujejo tudi karneol z upodobitvijo Cerere s klasjem in rogom obilja v muzeju Fitzwilliam Museum v Cambridgeu: telo je podaljšano in obrnjeno naprej; glava je majhna, v profilu in obrnjena proti desni strani; lasje so dvignjeni; leva noga je nosilna, spodnji del je v profilu, desna pa je rahlo upognjena, njeni obrisi pa izstopajo pod gubami halje, spodnji del pa je obrnjen naprej in se nagiba čez rob debele črte tal<sup>2</sup>. V isti zbirki je še en karneol, na katerem je upodobljena Minerva in ki ima prav tako iste

1 Si veda Platz Horster 1994, n. 369, p. 225. Ivi ulteriori confronti e bibliografia.

2 Si veda Henig 1994, p. 334, n. 701, che annota «possibly derived from the figures of Fortuna and other allegorical female divinities holding similar attributes, illustrated by Gori».

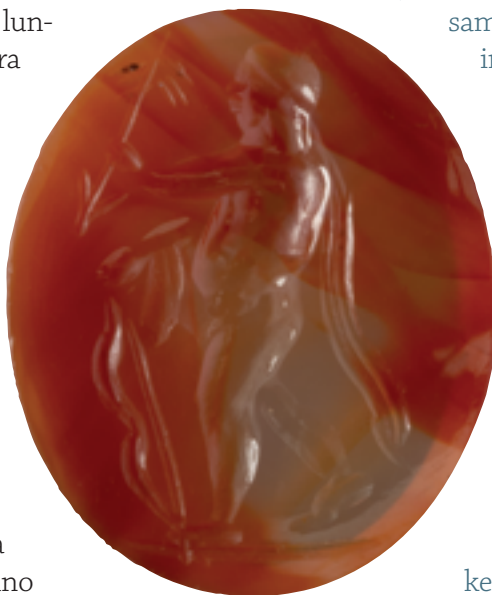
1 Glej Platz Horster 1994, št. 369, str. 225. Nadaljnja bibliografija in podatki.

2 Glej Henig 1994, str. 334, št. 701, ki opozarja da «possibly derived from the figures of Fortuna and other allegorical female divinities holding similar attributes, illustrated by Gori».

trova anche un'altra corniola con Minerva, che propone ancora una volta le stesse caratteristiche<sup>1</sup>. Mi sembra infine significativa la presenza di un'ennesima corniola rossa ovale in un'altra collezione veneziana, quella del Museo Correr<sup>2</sup>. La gemma del Correr rappresenta Flora, la dea italica che presiede a tutto ciò che fiorisce, stante, con testa di profilo a sinistra, nell'impronta, e corpo di prospetto, con una lunga veste, cinta sotto il seno; una lunga ghirlanda di fiori e frutta è sostenuta dalla mano destra e poggia sull'incavo del gomito sinistro (questo braccio è piegato, con la mano portata verso la testa); ancora una volta la linea del suolo è breve e spessa. Come impostazione, la figura è assai simile a quella di Torcello (si veda soprattutto la resa della gamba in riposo, delineata sotto il pannello della veste), anche se forse più curata nei particolari e più definita nei dettagli. Considerando la serie di confronti, coerente per materiale, stile ed impostazione, mi sembra evidente l'appartenenza dell'intaglio alla produzione glittica post-antica, inquadrabile nel corso del XVIII secolo.

#### ARCIERE GRADIENTE

Su una corniola è inciso un personaggio maschile dalle forme abbondanti, che cammina verso sinistra (nell'originale) sulla linea del suolo, nudo ad eccezione di un lungo mantello fluttuante che sfiora i piedi (rappresentato da due linee ondulate e parallele), un lembo del quale ricade sull'avambraccio destro (n.i. 2162). La testa è grossa, rotonda e povera di dettagli; appena accennati i lineamenti del profilo, con tre brevi tratti ad indicare il naso e le labbra. La gamba portante è la sinistra, mentre la destra è arretrata e leggermente sollevata; entrambe le braccia sono tese in avanti: con la mano



1 *Ibidem*, pp. 336-337, n. 707.

2 La corniola è pubblicata in Dorigato 1974, p. 36, n. 118 (n.i. 200). Ecco le osservazioni della studiosa: «L'esecuzione è discreta anche se i particolari non sono molto curati e c'è una notevole sproporzione tra il busto, molto piccolo, e la parte inferiore del corpo, eccessivamente allungata. Questo stesso soggetto appare con varie tipologie».

značilnosti<sup>1</sup>. Prav tako pomembna je tudi ovalna gema iz rdečega karneola, ki pripada beneški zbirki muzeja Correr<sup>2</sup>.

Gema predstavlja rimsko boginjo cvetja in pomladi. Boginja stoji na tleh in je stelesom obrnjena naprej, glavo ima v profilu, obrnjeno proti levi strani v odtisu. Oblečeno ima dolgo haljo z visokim pasom. Desno roko, v kateri drži dolg venec spleten iz cvetja in sadja, ima naslonjeno na notranji strani levega komolca (leva roka je upognjena, dlan pa obrnjena proti glavi). Tudi v tem primeru je črta tal debela in kratka. Figura je zelo podobna tisti iz Torcella (predvsem noga, ki počiva in ki se vidi pod gubami halje), čeprav je bolj natančno in skrbno izdelana z velikim podarkom na detajlih.

#### STRELEC, KI HODI

Na karneolu je upodobljena moška figura, ki hodi proti levi strani (v originalu) na tleh. Moški je skoraj popolnoma gol, na sebi ima samo dolg plašč, ki plapola v vetru in se dotika nog (ponazarjata ga sve vzporedni vijugasti črti), en rob pokriva zgornji del desne roke (inv. št. 2162). Glava je velika, okrogla in ima malo detajlov. Komaj nakazane so obrazne poteze, in sicer tri kratke črtice, ki ponazarjajo nos in ustnice. Leva noga je nosilna, desna noga je nekoliko dvignjena od tal proti nazaj. Obe roki sta stegnjeni: v levi roki drži puščico s konico obrnjeno proti tlom. Roke in noge so komaj nakazane.

1 *Ibidem*, str. 336-337, št. 707.

2 Karneol je objavljen v Dorigato 1974, str. 36, št. 118 (inv. št. 200). Raziskovalka pripomni: «Izdelava je povprečna, detajli pa so skrbno izdelani. Razvidno je precejšnja nesorazmerje med zgornjim delom telesa, ki je zelo majhno, in spodnjim delom telesa, ki je preveč podolgovato. Ta figura se pojavlja v različnih motivih».

sinistra regge una freccia piumata con la punta rivolta verso il basso, mentre con la sinistra tiene la cima di un arco poggiato al suolo; mani e piedi sono appena abbozzati.

Lo stile dell'intaglio, veloce e corsivo, rimanda sicuramente ad una produzione che si potrebbe definire "seriale" e che ben si inquadra nell'ambito della glittica post-antica: si tratta con ogni probabilità di un pezzo, creato per uso decorativo (come dimostrano le ridotte dimensioni della pietra) nell'ambito della cosiddetta "produzione dei lapislazzuli", e compreso quindi tra XVI e XVII secolo<sup>1</sup>.

### PERSONAGGIO IN ATTO DI LIBARE

Su una corniola arancione di forma ovale è incisa una figura maschile nuda, stante su linea del suolo, in atto di libare: con le braccia tese in avanti regge una brocca da cui fuoriesce una lunga colata di liquido; sulla schiena si gonfia ad arco un mantello fissato in vita, con un lembo svolazzante verso il basso; da notare la strana acconciatura, irta sulla fronte (forse si tratta di una corona vegetale) (n.i. 2193). È difficile, se non impossibile, identificare il personaggio raffigurato su questa gemma, che rimane perciò anonimo, secondo una modalità ricorrente nella glittica post-antica<sup>2</sup>.

Dal punto di vista della composizione dell'immagine alcuni elementi rimandano con sufficiente chiarezza alla cosiddetta "produzione dei lapislazzuli", inquadrabile tra il XVI e il XVII sec. d.C.<sup>3</sup>: in primo luogo, l'impostazione stessa



Hiter način vrezovanja prav gotovo označuje ustvarjanje, ki bi se lahko definiralo kot "serijsko", in ki povzema vse značilnosti postantične gliptike. Po vsej verjetnosti je ta gema, ki je imela ornamentalni značaj (kar potrjuje velikost kamna), nastala v okviru "ustvarjanja lapis lazuli", in sicer med XVI. in XVII. stoletjem<sup>1</sup>.

### ČLOVEK, KI NAZDRAVI

Na oranžnem karneolu je upodobljen gol možki, ki stoji na tleh: s stegnjenimi rokami drži vrček, iz katerega se izteka dolg curek tekočine, in nazdravlja. Pokrivalo, ki je s pasom privezано okoli pasu, se na hrbtu napihne kot lok, spodnji rob pa plapolata proti tlom. Zanimiva je posebna pričeska, saj so lasje

na čelu (morda je to venec) (inv. št.2193). Identifikacija figure, ki je upodobljena na tej gemi, je težavna, če že ne nemo-goča. Figura zatorej ostane anonimna, kar je značilno za postantično gliptiko<sup>2</sup>.

Razporeditev nekaterih elementov okrasnega motiva dovolj trdno priča, da je gema nastala v okviru "ustvarjanja lapis lazuli" med XVI. in XVII. stol. po Kr.<sup>3</sup>: najprej figura s krivuljastimi potezami, okončine, enostavne poteze profila, ki zajemajo le nekaj vodoravnih črt. Nato pa je treba poudariti še nekatere figurativne elemente, kot na primer pokrivalo, ki

1 Per il riesame della cosiddetta "produzione dei lapislazzuli" si rimanda a Tassinari 2010: l'intaglio con arcieri potrebbe appartenere al filone 6, che comprende «personaggi per lo più stanti o avanzanti [...] con il viso di profilo, nudi, più di rado con un mantello; tra le mani possono tenere vari oggetti», tra cui una freccia; «pressoché tutti gli intagli sono in lapislazzuli e in corniola, di piccole dimensioni (non superano 1,4x1,1) e hanno quasi sicuramente un uso decorativo» (p. 96).

2 Si veda ad esempio Tassinari 2010, p. 92.

3 Su questa produzione si veda da ultimo Tassinari 2010, con bibliografia precedente.

1 Za poglobitev t.i. ustvarjanja lapis lazuli" glej Tassinari 2010: gema s strelcem bi lahko pripadala sklopu 6, ki zajema «v glavnem stoječe figure ali figure, ki se premikajo [...] ki so upodobljeni iz profila, goli, redkokdaj s pokrivalom; v rokah lahko držijo različne predmete», med katerimi puščico; «za skoraj vse intalje se uporabljajo lapis lazuli ali karneoli majhne velikosti (ne več kot 1,4x1,1) in imajo skoraj gotovo okrasno funkcijo» (str. 96).

2 Glej Tassinari 2010, strp. 92.

3 Glede tega ustvarjanja glej Tassinari 2010, vključn s predhodno bibliografijo.



della figura, dall'andamento sinuoso; la resa delle membra; il rendimento semplificato del profilo, costituito da pochi tratti orizzontali; in secondo luogo vanno sottolineati alcuni dettagli figurativi, come il manto ad arco, la tipica acconciatura e il modo di rappresentare il liquido fuoriuscente dal contenitore. Una serie coerente di confronti conferma la cronologia della corniola torcellana<sup>1</sup>.

se napne v obliki loka, značilna pričeska in način ponazoritve tekočine, ki teče iz posode. Primerjava različnih elementov potrjuje datacijo karneola iz Torcella<sup>1</sup>.

---

1 Oltre ai pezzi citati in Tassinari 2010 (tavv. XXXI, f; XXXV, a (figura di sinistra), c), si possono ricordare una corniola con Marte datata tra XVI e XVII secolo del Royal Coin Cabinet di Leiden (Maaskant Kleibrink 1997, p. 238, fig. 9: «manneristic carnelian», descrizione a p. 237) e un altro Marte, inciso in agata e conservato al Museo degli Argenti di Firenze (Gennaioli 2007, p. 386, n. 546).

---

1 Poleg gem, ki jih navaja Tassinari 2010 (tab. XXXI, f; XXXV, a (figura na levi), c), lahko navedemo karneol z upodobitvijo Marsa datirano med XVI. in XVII. stol. v Royal Coin Cabinet v Leidenu (Maaskant Kleibrink 1997, str. 238, slika 9: «manneristic carnelian», opis na str. 237) in še ena upodobitev Marsa na aahatu, ki jo hranijo v muzeju degli Argenti vi Firencah (Gennaioli 2007, str. 386, št. 546).

**TESTE DI DIVINITÀ E PERSONAGGI MITOLOGICI**

*Testa di Apollo*

In una corniola arancione di forma ovale è incisa una testa maschile di profilo a sinistra (nell'originale), caratterizzata da una corona vegetale che si appoggia sui capelli, avvolti in un rotolo attorno al capo, e da una piccola crocchia bassa sulla nuca, da cui escono due nastri rigidi e dritti (n.i. 2184). La rappresentazione arriva fino alla base del collo, segnata da un tratto diagonale. Gli elementi costruttivi dell'immagine, l'acconciatura e la corona d'alloro, permettono di riconoscere un'immagine del dio Apollo ispirata a tipi monetali di età tardo-repubblicana e augustea, che a loro volta recuperano iconografie già diffuse in età ellenistica<sup>1</sup>. Dal punto di vista stilistico, vanno sottolineate alcune caratteristiche: le fattezze sono ben delineate, raggiungendo una buona qualità di intaglio; il profilo, dai lineamenti classici e abbastanza dettagliati, mostra naso (linea spezzata, con particolare evidenza alla base) e labbra caratteristici (le labbra sono rappresentate da due grossi tratti paralleli), così come il grande occhio, delineato da una marcata sopracciglia e dalla palpebra inferiore; la guancia è piena, il mento rotondo, nettamente sottolineata la linea della mascella. I capelli sul cranio, sopra la corona d'alloro, sono resi da sottili solchi paralleli. Da notare il modo di rappresentare i nastri che legano la corona, che sono svolazzanti, rigidamente tesi all'indietro. Tutti questi elementi concorrono a delineare per la gemma in questione una cronologia post-antica, maggiormente precisabile tra XVI e XVII secolo d.C., nell'ambito della cosiddetta produzione dei lapislazuli<sup>2</sup>.



1 Magni 2009, p. 35, con ulteriore bibliografia.

2 Si veda Tassinari 2010. Si può forse inserire questa testa di Apollo nel filone 11 B, p. 114 (il materiale prevalente è la corniola), in cui la studiosa inserisce teste maschili, imberbi, dai lineamenti classici; le teste sono cinte da corone d'alloro o tenie, talvolta con nastri svolazzanti, e i capelli sono resi con striature parallele; il busto è tagliato sotto il collo. Tra i soggetti è compreso anche Apollo.

**GLAVE BOŽANSTEV IN MITOLOŠKIH BITIJ**

*Glava Apolona*

Na oranžnem karneolu ovalne oblike je upodobljena moška glava v profilu, obrnjena proti levi strani (v originalu). Lasje so zviti v svitek okoli glave, na tilniku pa so speti v majhno figo, iz katere padata dva podolgovata in trda trakova (inv. št. 2184). Na glavi je lovorjev venec. Figura

je ponazorjena do vratu. Sestavni deli okrasnega motiva, kot so pričeska in lovorjev venec, so bistvenega pomena za identifikacijo figure, in sicer boga Apolona, ki je upodobljen po zgledu portretov na kovancih iz poznega republikanskega in avgustejskega obdobja, ko so uporabljali ikonografijo iz helenističnega obdobja<sup>1</sup>. Kar se tiče stilističnih značilnosti, je treba poudariti nekatere elemente: obrazne poteze so lepo oblikovane in kakovostno vrezane; profil, ki je dokaj podrobno izdelan, označujejo

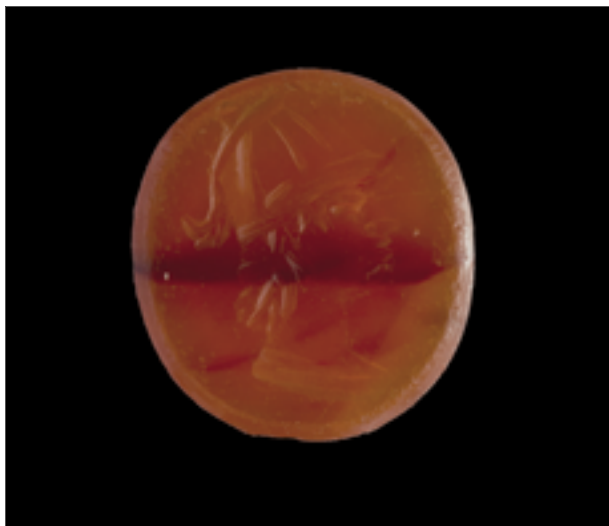
klasične poteze, in sicer značilen nos (lomljena črta s posebnim poudarkom na osnovi) in ustnice (ki jih predstavljata dve vzporedni črtici), kot tudi veliko oko, lepo izoblikovano z močnimi obrvmi in spodnjo veko. Lice je poudarjeno, brada zaokrožena, še posebej pa je izrazita čeljust. Lasje so nad vencem upodobljeni s tankimi vzporednimi vrezmi. Še posebno zanimivo je, kako so prikazani čvrsti trakovi okoli venca, ki plahutajo v zraku. Vsi ti elementi predpostavljajo, da je gema nastala v postantičnem obdobju, točneje med XVI. in XVII. stol. po Kr., v sklopu takozvanega ustvarjanja lapis lazuli<sup>2</sup>.

1 Magni 2009, str. 35, s še eno bibliografijo.

2 Glej Tassinari 2010. Apolonovo glavo lahko vključimo v sklop 11 B, str. 114 (uporabljeni material je pretežno karneol), v katerega raziskovalka vključi moške glave brez brade s klasičnimi potezami; glave krasijo lovorjevi venci ali tenije, včasih tudi plahutajoči trakovi; lasje so upodobljeni z vzporednimi vrezami, figura je odrezana pod vratom. Med temi figurami je tudi Apolon.

### *Testa di Atena Minerva*

In una corniola rossa di forma circolare è incisa, con un intaglio abbastanza superficiale, una testa elmata di profilo a destra nell'originale, raffigurata fino alla base del collo, attorno al quale si dispone un accenno di panneggio (n.i. 2196). Da notare la resa schematica del profilo, costituito da pochi, spessi tratti orizzontali. L'elmo a visiera con parauca, da cui fuoriescono i capelli che scendono fino a metà del collo, è ornato dal *lophos* e suddiviso in spicchi. Potrebbe trattarsi di Atena Minerva, un soggetto ben attestato nella glittica post-antica, nel cui ambito può essere inserito l'intaglio, inquadrabile tra XVII e XVIII secolo.



### *Testa di Baccante*

Su di un cammeo di grandi dimensioni (quasi 4 centimetri), si staglia chiaro sul fondo bruno rosato un busto femminile rivolto a sinistra, con una corona d'edera posata sui capelli ricciuti, dalle lunghe ciocche che scendono sul collo e sulla spalla, mentre un ricciolo si disegna leziosamente sulla guancia; particolare è la raffigurazione della veste sul busto presentato di prospetto (n.i. 2158).

Il profilo della testa, leggermente sollevata, è caratterizzato dal naso diritto, su cui è incisa la narice, dalle labbra piccole, ma carnose e appena schiuse, e dal mento rotondo.

### *Glava Atene Minerve*

Na rdečem karneolu okrožne oblike je vrezana z dokaj površinskimi potezami glava v profilu, obrnjena proti desni strani v originalu, s šlemom. Figura je upodobljena do vratu, okoli katerega lahko zasledimo okrasno prevleko (inv. št. 2196). Profil je izdelan shemazično z redkimi a močnimi horizontalnimi potezami. Šlem, ki ima naličnik in ščitnik za tilnik, iz katerega molijo lasje, ki segajo do polovice vratu, krasni perjanica in je sestavljen iz več delov. Figura upodablja najverjetneje Ateno Minervo, saj so njene upodobitve zelo razširjene in uveljavljene v postantični gliptiki, in sicer v obdobje, ki sega okvirno od XVII. do XVIII. stoletja.

### *Glava Bakhantke*

Na dokaj veliki kameji rožnato-rjave brave (ki meri skoraj 4 centimetre), je upodobljen ženski portretni kip, obrnjen proti levi strani. Na dolgih, kodrastih laseh, ki segajo do vratu in ramen, ima bršljanov venec. Šop kodrastih las pa igrivo pada na lice. Posebna je upodobitev obleke na zgornjem delu telesa, ki je obrnjeno naprej (inv. št. 2158).

Glava je nekoliko privzdignjena, profil sestavljajo raven nos, na katerem je vrezana nosnica, majhne a mesnate ustnice, ki so komaj priprte, in okrogla brada.



L'occhio è ben disegnato e delineato dalla palpebra superiore e da quella inferiore, ma non sembra sia incisa la pupilla. Da notare la torsione del capo, di profilo, rispetto al busto<sup>1</sup>.

La corona d'edera identifica il personaggio come Baccante, seguace del dio Dioniso: si tratta di un soggetto assai frequente nella glittica antica, ma diffuso anche nella produzione "moderna", nell'ambito della quale si ritrovano confronti pertinenti sia stilistici che tematici. Si può citare un cammeo in sardonice, per quanto di qualità decisamente superiore, con busto di Bacco, opera di Nicola Morelli (Roma, 1771-1838), con l'attacco del busto frontale e la testa di profilo verso sinistra<sup>2</sup>. Stilisticamente simile anche un busto di Flora datato al XIX secolo, presente nella collezione Santarelli, dal «delicato profilo di matrice classica»<sup>3</sup>. Basandosi sulla serie coerente dei confronti, si può ipotizzare anche per il cammeo di Torcello una datazione agli inizi dell'Ottocento.

#### *Busto di Elena*

In un cammeo, montato a giorno su anello, è raffigurato un busto femminile di profilo verso destra, tagliato alla spalla; il capo è coperto da un morbido berretto frigio, da cui sfuggono alcuni riccioli, che scendono anche lungo il collo (n.i. 1922). Il profilo del volto, bianco sul fondo bruno, è caratterizzato dal naso diritto, dalle labbra leggermente socchiuse e dal mento rotondo. Il caratteristico copricapo permette di riconoscere nel personaggio effigiato Elena di Troia. Un ottimo confronto, iconograficamente e stili-



#### *Doprsni portret Elene*

V kameji, ki je vdelana v prstan, je upodobljen ženski doprsni portret v profilu obrnjen proti desni strani, odrezan na višini ramen. Glava je pokrita z mehko frigijsko čepico, pod katero beži nekaj kodrov, ki se spuščajo vzdolž vratu (inv. št. 1922). Obraz iz belega kamna na rjavu podlagi označuje raven nos, komaj priprte ustnice in okrogla brada. Pokrivalo omogoča identifikacijo figure, ki jo lahko istovetimo s Heleno Trojansko.

1 Questo elemento, reso graficamente dalla linea del collo che si disegna sul busto, quasi a segnare lo scarto della testa, richiama un cammeo con Flora della collezione Santarelli: Gennaioli in Santarelli 2012, n. 469, pp. 328-329; simile anche il ricciolo sulla fronte.

2 Per cui si rimanda a Weber 1995, tav. IX, pp. 87-88 (è notevole la serie di cammei con busti di personaggi dionisiaci presente nella collezione di Monaco), ivi ulteriori rimandi bibliografici. Vanno sottolineati i seguenti elementi: il modo di rappresentazione dell'occhio, la linea del naso, con la narice un po' rilevata, la forma del mento, e in particolar modo la linea che segna il collo sul busto.

3 Per citare la definizione di Gennaioli in Santarelli 2012, p. 328, n. 468, che sottolinea «la resa del naso, della bocca, del mento e dell'occhio delimitato da palpebre ben marcate unite a ogiva». Un altro confronto, per quanto meno pertinente, è offerto da un altro busto di Bacco in sardonice della collezione Santarelli, datato al XIX secolo: anche qui il profilo è abbastanza simile, ma forse più freddo e accademico.

1 Ta grafični element, in sicer poteze vratu, ustvarijo učinek, kot da je glava nekako ločena od ostalega dela telesa, spominja na kamejo iz zbirke Santarelli, ki ponazarja Floro: Gennaioli in Santarelli 2012, št. 469, str. 328-329; podoben je tudi kodrček na čelu.

2 Glej Weber 1995, tab. IX, str. 87-88 (zanimivo je znatno število kamej z upodobitvijo doprsnega portreta dionizičnih ljudi, ki je prisotno v zbirki v Munchenu), in nadaljnjo biografijo. Treba je podčrtati naslednje elemente: način upodobitve očesa, nosna linija in vrezava nosnice, oblika brade, predvsem pa poteze vratu na doprsju.

3 Če navedemo Gennaiolijevo definicijo v Santarelli 2012, str. 328, št. 468, ki pravi «upodobitev nosu, ust, brade in očesa, ki ga definirata poudarjeni vekji, ki se združujeta kot dva loka.» Še ena primerjava, čeprav morda ni najbolj ustrezna, je še en doprsni portret Bakha iz sardoniksa v zbirki Santarelli, datiran v XIX. stoletje: tudi v tem primeru je profil zel podoben, čeprav manj izrazit in bolj akademski.

sticamente assai vicino, permette di inquadrare la gemma nell'ambito della produzione glittica del XIX secolo: si tratta di un cammeo in corniola, incastonato in un anello d'oro, conservato nel Museo Archeologico di Padova<sup>1</sup>. Il soggetto è peraltro consono ai gusti dell'epoca: proprio agli inizi del secolo (1811), Canova aveva dedicato un busto ad Elena a Venezia, in Palazzo Albrizzi. Ma non si può dimenticare un'altra Elena, anch'essa connotata da berretto frigio, creata in ambito glittico già nel corso del XVIII secolo, immortalata nel calcedonio da Giovanni Pichler<sup>2</sup>.



Gemo lahko datiramo v gliptično ustvarjanje iz XIX. stoletja, kar lahko razberemo iz primerjave stilističnih in ikonografskih značilnosti: to je kameja iz karneola, vdelana v zlat prstan, ki jo hranijo v Arheološkem muzeju v Padovi<sup>1</sup>. Upodobljen motiv je poleg tega tudi v sozvočju s tedanjimi okusi: prav na začetku stoletja (1811) je Canova posvetil doprnski kip Eleni v palači Albrizzi v Benetkah. Pri tem pa ne smemo pozabiti na še eno Eleno, ki jo prav tako označuje frigijska čepica in ki je predstavljala značilen ornamentalni motiv v sklopu gliptike XVIII. stoletja. V gemo iz kalcedona jo je ovekovečil Giovanni Pichler<sup>2</sup>.

### BUSTO DI FILOSOFO

In una corniola di forma ovale è raffigurata una testa maschile barbata di profilo a destra (nell'originale), cinta da una tenia; la rappresentazione comprende l'inizio del busto ammantato. Il profilo è caratterizzato dall'occhio grande, quasi sbarrato, dal naso lungo e diritto e dalle labbra pronunciate (n.i. 2163). I capelli sono resi con sottili solchi paralleli, sul cranio, e con una serie di ciocche, disposte dalla tempia alla nuca, mentre la barba presenta una doppia fila di ricci: l'immagine può essere interpretata come un ritratto di filosofo. Questo tipo di ritratto di ricostruzione conosce molteplici esemplari, già presenti nella collezione delle gemme di Luni, in corniole datate intorno alla metà del I secolo a.C., però con qualche dubbio messo acutamente in rilievo da G. Sena Chiesa, che notava «l'eccessiva levigatura delle

### DOPRNSKI PORTRET FILOZOFA

Na karneolu ovalne oblike je upodobljena moška glava z brado, ki je (v izvorniku) upodobljena iz profila proti desni in ima privezane tenije, trup pa je pokrit s plaščem.

Profil označuje veliko oko, ki je skoraj zaprto, dolg in raven nos ter izrazite ustnice (inv. št. 2163).



Lasje so upodobljeni s tankimi vzporednimi vrezji na lobanji in z vrsto šopov las, ki so razporejeni od senc do tilnika. Brado pa tvorita dve vrsti kodrov. Podobo lahko interpretiramo kot portret filozofa. Tovrstnih upodobitev na kamnih je veliko in so že prisotne v zbirki gem v Luniju, ki zajema karneole iz 1. stol. pr.nš.št. čeprav obstaja kar nekaj dvomov, ki jih izpostavi G. Sena Chiesa "pretirano brušenje površnin, akademska formalna hladnost

1 Il cammeo padovano (già appartenente alla raccolta Piazza) è schedato da G. Seidmann, in "Gioielli del Museo Archeologico di Padova 1997, p. 138; catalogo n. 323, pp. 156-157.

2 La pietra è ricordata da Weber 1995, p. 99.

1 Kamejo iz Padove (ki pripada zbirki Piazza) je katalogiziral G. Seidmann v delu Dragilji" Arheološkega muzeja v Padovi 1997, str. 138; katalog št. 323, str. 156-157.

2 Kamen omeni Weber 1995, str. 99.

superfici, la freddezza accademica dell'impianto formale [...], il rendimento della barba»<sup>1</sup>.

Proprio questo tipico rendimento della barba torna in parecchie altre teste inquadrabili con sicurezza nell'ambito della produzione glittica post-antica, alcune delle quali iconograficamente e stilisticamente assai prossime all'intaglio di Torcello: tra queste si possono citare almeno un diaspro sanguigno del Museo Civico di Modena<sup>2</sup> e una corniola di Udine<sup>3</sup>. La serie di questi volti barbati, sul tipo del filosofo, poi sfruttato anche per rappresentare i tratti degli apostoli, pur ispirata a modelli antichi, è lunga e ben ambientata tra il XVI secolo e la metà del XVII. G. Tassinari inserisce il tipo nella cosiddetta "produzione dei lapislazzuli"<sup>4</sup>.

### TESTA BARBATA CON TENIA

Su di una corniola arancione è incisa una testa maschile barbata di profilo verso sinistra nell'originale, caratterizzata da una tenia; la raffigurazione comprende l'inizio del busto, con indicazione sommaria della veste (n.i. 2209). I capelli sulla nuca sono resi tramite grossi tratti paralleli, la barba è a punta. L'incisione risulta abbastanza corsiva, costituita da solchi grossi, con scarsi dettagli. Lo stile dell'intaglio depone a favore di una datazione post-antica della gemma. La cronologia sembra confermata dal confronto con una corniola di Xanten, ipoteticamente datata al XVIII secolo: la testa barbata, in questo caso caratterizzata però da una corona vegetale, è simile soprattutto nel rendimento della veste e nella resa a grossi solchi dei tratti del viso<sup>5</sup>.

1 Si veda Sena Chiesa 1978, pp. 102-103.

2 Casarosa 1993, p. 107, n. 31, con datazione al I secolo a.C.; l'autrice però data una corniola con busto di guerriero (n. 32), definita «tecnicamente [...] simile» alla precedente, al XVIII secolo.

3 Anceschi 2006, pp. 115-121, con bibliografia precedente a p. 120 e fig. 16.

4 Cfr. Tassinari 2010, pp. 116-118, con bibliografia precedente e numerosi confronti. Secondo la studiosa, queste teste vanno inserite nel filone n. 12, gruppo A, costituito prevalentemente da corniole e caratterizzato dalla «peculiare resa della pettinatura e dei lineamenti fisionomici [...] Le teste, sempre maschili, generalmente hanno il profilo a tratti marcati, il naso evidenziato, le labbra più o meno pronunciate; i capelli, spesso cinti da una corona d'alloro, un diadema, una benda o una tenia, con nastri pendenti o fluttuanti, sono espressi con sottili linee parallele...; lisci sulla calotta cranica e a ciocche, piatte o rilevate, dalle tempie alla nuca...; la barba e i baffi...sono resi a fitti trattini paralleli, o la barba è folta, di solito costituita da due o più ordini di ricci, talvolta termina con uno strano pizzetto o con una ciocca scomposta; il busto è tagliato alla fine del collo o è accennato o ne è data un'ampia porzione, dove spesso è indicato il panneggio della veste o il mantello, a volte reso con un ampio sinus. Gli intagli di questo insieme sono interpretati come teste di filosofi [...], di apostoli (in particolare Pietro e Paolo)».

5 Platz-Horster 1994, n. 384, p. 230, datata al XVIII secolo con punto di domanda.

[...], upodobitev brade"<sup>1</sup>. Prav ta vrsta brade je opazna tudi na upodobitvah številnih drugih glav, ki so prav gotovo nastale v obdobju postantične gliptike. Nekatero izmed teh so po ikonografskih in stilističnih značilnostih zelo podobne gemi iz Torcella: pri tem lahko omenimo gemo oz. rdeči jaspis, ki ga hranijo v Mestnem muzeju v Modeni<sup>2</sup>, in karneol v Vidmu<sup>3</sup>. Motiv teh bradatih mož, ki spominjajo na filozofa in ki so ga pozneje uporabili tudi za upodabljanje apostolov, izvira iz antičnih modelov in je zelo razširjen v obdobju od XVI. do polovice XVII. stoletja. G. Tassinari ta okrasni motiv uvršča v t.i. "ustvarjanje lapis pazuli"<sup>4</sup>.

### MOŠKA GLAVA Z BRADO IN S TENIJO

Na oranžnem karneolu je upodobljena moška glava z brado iz profila proti levi (v izvorniku) s tenijo: upodobitev zajema zgornji del trupa in glavne obrise obleke (inv. št. 2209). Lasje na glavi so prikazani z debelimi vzporednimi vrezi, brada pa je koničasta. Gravura je dokaj površna, motive označujejo globoki vrezi in skromni detajli. Po izdelavi sodeč lahko gemo datiramo v postantično obdobje, kar potrjuje primerjava s karneolom iz Xantena, ki sega verjetno v XVIII. stoletje: glava z brado, ki ima v tem primeru tudi venec, je zelo podobna zaradi načina upodobitve oblačila in samega stila izdelave, ki ga označujejo globoki vrezi obraznih potez<sup>5</sup>.

1 Glej Sena Chiesa 1978, str. 102-103.

2 Casarosa 1993, str. 107, št. 31, datiran v I. stoletje pr. n.š.; avtorica datira karneol z upodobitvijo doprsnega portreta vojščaka (št. 32), ki je iz "tehničnega vidika" [...] podobna» prejšnji, v XVIII. stoletje.

3 Anceschi 2006, str. 115-121, s predhodno bibliografijo na str. 120 in sliko 16.

4 Cfr. Tassinari 2010, str. 116-118, s predhodno bibliografijo in številnimi primerjavami. Raziskovalka meni, da sodijo te glave v sklop št. 12, skupino A, v katero prištevamo v glavnem karneole in upodobitve, ki predstavljajo «posebne pričeske in fiziognomske poteze [...] Glave, ki so v glavnem moške, po navadi imajo zelo poudarjen profil, kot tudi nos, ustnice p so lahko bolj ali manj izrazite; lase pogostoma krasi lorvorjev venec, diadem, ruta ali tenija, plapolajoči ali viseči trakovi, ponazorjeni s tankimi vzporednimi črtami...; lasje na glavi so ravni ali zbrani v šope, ki so lahko ploščati ali bolj izraziti, na sencih in na glavi ...; brada in brki... so upodobljeni z gostimi vzporednimi vrezi, brada je gosta, ponavadi predstavljena z dvema vrstama kodrov, včasih se zaključuje v posebno bradico ali šop nepovezanih dlak; zgornji del trupa je odrezan pod vratom, včasih je upodobljen le v glavnih obrisih, včasih pa je predstavljen velik del telesa, često je pokrit z draperijo ali ogrinjalom, ki ga včasih označuje širok sinus. Figure na intaljah iz tega sklopa identificiramo kot filozofe [...], apostole (Predvsem Petra in pavla)».

5 Platz-Horster 1994, št. 384, str. 230, datirana v XVIII. stoletje, vendar obstajajo nekateri dvomi.



### BUSTI DI GUERRIERI

Su una corniola di forma ovale è inciso il busto di un guerriero barbato di profilo a destra (nell'originale), che occupa tutto lo specchio di incisione (n.i. 2166). La rappresentazione comprende metà del busto, visto di tre-quarti, rivestito da una semplice corazza; l'elmo, a calotta liscia, è ornato da una lunga piuma che scende all'indietro fino a sfiorare la spalla. La barba è rappresentata da due ordini di ciocche; i capelli che fuoriescono dall'elmo sono resi da una serie di sottili solchi ondulati. Il profilo è caratterizzato dalla fronte prominente, che si congiunge con la pesante arcata sopraccigliare, dall'occhio ben disegnato e definito dalle due palpebre, dal naso pronunciato e dalle grosse labbra. Considerando lo stile e il modo di rappresentazione, nonché gli elementi antiquari, sembra abbastanza evidente una datazione in età post-antica, probabilmente tra XVI e XVII secolo. Per quanto riguarda i busti virili con elmo, bisogna infatti ricordare che questo tipo iconografico è considerato tipico della produzione tardo-rinascimentale<sup>1</sup>.



### DOPRSNI PORTRETI VOJŠČAKOV

Na oranžnem karneolu ovalne oblike je upodobljen doprsni portret vojščaka z brado iz profila proti desni (v izvorniku), ki zajemo celotno površino kamna (inv.št.2166). Upodobitev zajema polovico trupa, ki je pokrito z oklepom. Šlem, ki ima gladko površino, krasi dolgo perje, ki pada nazaj in sega do ramen. Brado sestavljata dva šopa las. Lasje, ki segajo izpod šlema, pa so prikazani z dvema tankima vijugastima vrezima. Profil označuje visoko čelo z izstopajočo očesno arkado, oko, ki je lepo izoblikovano in definirano z obema vekama, velik nos in debele ustnice. Ob upoštevanju stilnih značilnosti in upodobitve same, kot tudi antičnih elementov, je dokaj razvidno, da sodi gema v postantično obdobje, verjetno od XVI. do XVII. stoletja. Kar se tiče doprsnih portretov vojščakov s šlemom pa je treba upoštevati dejstvo, da je tovrstna ikonografija značilna za ustvarjanje v postrenesančnem obdobju<sup>1</sup>.

1 Così Vitellozzi in Santarelli 2012, che cita alcuni pezzi di confronto: Tamma 1991, n. 140 (corniola sicuramente moderna) e Weiss 1996, n. 472 (corniola datata tra il XVI e la prima metà del XVII secolo; ivi bibliografia).

1 Tako Vitellozzi v Santarelli 2012, ki navede nekaj gem: Tamma 1991, št. 140 (nedvomno moderen karneol) in Weiss 1996, št. 472 (karneol datiran v XVI. in prvo polovico XVII. stoletja; tudi bibliografija).

In una corniola di forma ovale è incisa una testa maschile barbata con elmo di profilo a destra (nell'originale); parzialmente raffigurato il busto con l'indicazione del panneggio (n.i. 2175). I pochi dettagli del volto sono resi con grossi solchi, che delineano il naso, le labbra e l'occhio. L'elmo, con visiera, è caratterizzato da quattro elementi in rilievo. I capelli, che fuoriescono dall'elmo intorno alla nuca, e la barba sono resi a grosse ciocche plastiche, corpose. Un confronto assai pertinente è offerto da un intaglio in corniola, conservato ai Civici Musei di Udine e datato tra XVI e XVII secolo d.C.<sup>1</sup>

Lo stile, il tipo dell'elmo, che sembra decisamente non antico, e il confronto con l'intaglio di Udine suggeriscono una datazione post-antica della corniola torcellana, inquadrabile più precisamente tra il XVI e il XVII secolo d.C., probabilmente nell'ambito della cosiddetta "produzione dei lapislazzuli".

In una corniola arancione di forma ovale è incisa una testa virile imberbe con elmo di profilo a sinistra (nell'originale); la raffigurazione comprende il busto, rivestito dalla corazza, fino all'attacco delle spalle (n.i. 2186). Il profilo è caratterizzato dall'occhio grande, ben delineato dalla netta arcata sopraccigliare e dalla palpebra inferiore, dal naso diritto, dalle labbra ben evidenti, rese tramite due spessi e brevi tratti diagonali e paralleli (che danno al volto un'espressione un po' sprezzante) e dal mento rotondo e lievemente sporgente. L'elmo, a calotta liscia,



Na karneolu ovalne oblike je upodobljena moška glava z brado in šlemom iz profila proti desni (v izvorniku); delno je upodobljen tudi trup in glavni obrisi draperije (inv. št. 2175). Redki detalji na obrazu so prikazani z globokimi vrezji, ki ponazarjajo nos, ustnice in oko.

Šlem s ščitom označujejo štirje elementi v reliefu. Lasje ob čeladi okoli vratu so upodobljeni s plastičnimi, debelimi in gostimi šopi las. Intaglio lahko upravičeno primerjamo z gemo oz. karneolom, ki ga hranijo v mestnem muzeju v Vidmu in sega v XVI. in XVII. stoletje po nš. št.<sup>1</sup>

Stilne lastnosti, vrsta šlema, ki ga ne moremo smatrati za antičnega, in primerjava z gemo v Vidmu označujejo postantično datacijo korneola s Torcella, točneje v obdobje med XVI. in XVII. stoletjem po nš. št., nverjetno v t.i.«ustvarjanje lapis lazuli».



Na oranžnem karneolu ovalne oblike je upodobljena moška glava z brado in šlemom iz profila proti levi (v izvorniku); upodobitev zajema trup z oklepom do višine vratu (inv. št. 2186). Profil označuje veliko oko, ki ga jasno izoblikujeta in poudarita očesna arkada in spodnja veka, raven nos, izstopajoče ustnice, ponazorjene z dvema kratkima in globokima diagonalnima vrezima (ki dajo obrazu nekoliko zaničljiv izraz), okrogla in rahlo štrleča brada. Šlem z dvignjenim ščitnikom krasita dve peresi, ki sta ponazorjeni z dvema kratkima in tankima preč-

1 Sulla corniola di Udine (n.i. 1018) si veda Tassinari 2010, p. 119, che inserisce il pezzo nell'ambito della cosiddetta "produzione dei lapislazzuli", precisamente nel gruppo D del filone n. 11, composto in gran parte da corniole.

1 Za karneol iz Vidma (inv. št. 1018) glej Tassinari 2010, str. 119, ki kamen postavi v tako imenovano "ustvarjanje lapis lazuli", točneje v skupino D sklopa št. 11, v katerega prištevamo pretežno karneole.



con celata sollevata, è ornato da due piume, delineate da brevi e sottili tratti diagonali, delle quali una ricade verso la fronte, l'altra verso la nuca. Dall'elmo sfuggono tre riccioli che scendono sul collo lungo e sottile, resi da piccoli e spessi solchi diagonali. L'analisi stilistica, la forma dell'elmo e i tratti del volto rimandano ad una datazione post-antica, da precisare probabilmente tra XVI e XVII secolo, nell'ambito di quella che viene definita la "produzione dei lapislazzuli"<sup>1</sup>.

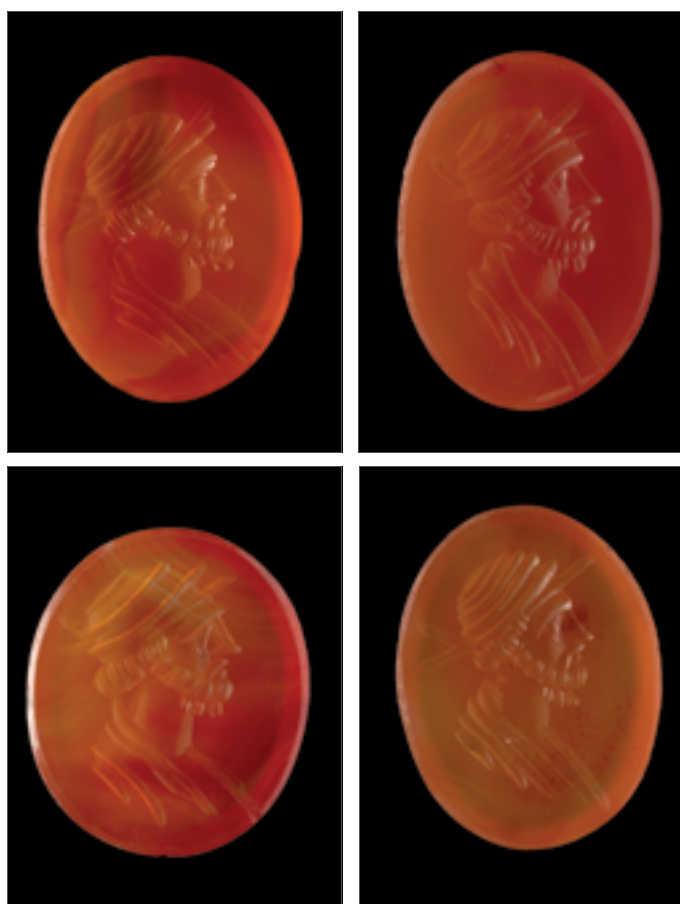
### TESTE CON COPRICAPO

Fra le teste maschili della collezione del Museo di Torcello spicca un gruppo iconograficamente omogeneo, formato da cinque corniole simili per forma (forma 11) e dimensioni (altezza intorno ai 2 centimetri) e caratterizzato da un copricapo di forma assai particolare, decorato con grossi solchi concentrici e due elementi sporgenti davanti e dietro (nn.ii. 2176, 2177, 2178, 2181, 2182).

nima vrezoma, od katerih eno pada proti čelu, drugo pa proti tilniku. Izpod šlema se vidijo trije kodri, ki padajo na podolgovat in tanek vrat, ki jih ponazarjajo drobni in debeli diagonalni vrezi. Analiza stilnih značilnosti, oblika šlema in obrazne poteze pričajo o postantični dataciji, nekje med XVI. in XVII. stoletjem, in sicer v okviru takoimenovanega "ustvarjanja lapis lazuli"<sup>1</sup>.

### GLAVE S POKRIVALOM

Med glavami muzejske zbirke v Torcellu izstopa skupina petih gem, ki jih povezuje jo iste ikonografske značilnosti. Karneoli imajo isto obliko (oblika 11) in iste mere (višina približno 2 centimetra), kot tudi okrasni motiv, ki ponazarja pokrivalo posebne oblike, okrašeno s koncentričnimi vrezi in še dvema elementoma, od katerih eden se nagiba naprej, drugi pa nazaj. (inv. št. 2176, 2177, 2178, 2181, 2182).



1 Si può forse affiancare, dal punto di vista stilistico e compositivo, questo busto di guerriero alla testa femminile, anch'essa su corniola (n.i. 2170).

1 Glede na stilske značilnosti in na izdelavo motiva lahko doprnsni portret vojščaka primerjamo z žensko glavo upodobljeno na karneolu (n.i. 2170).

I profili presentano tutti le medesime caratteristiche: la fronte prominente, l'occhio grande, delineato dalla sopracciglia ben marcata e dalla palpebra inferiore, il naso lungo e diritto, la bocca dalle labbra spesse, il labbro superiore coperto dai baffi. Indicativo è anche il modo in cui è rappresentata la barba, con il doppio ordine di ciocche. I capelli sulla nuca che fuoriescono dal copricapo sono resi da una serie di tratti paralleli. Tutte queste caratteristiche fisionomiche trovano precisi riscontri nella corniola con busto di filosofo della collezione torcellana (n.i. 2163) (e anche con lo stesso soggetto, rappresentato su diaspro sanguigno, conservato a Modena).

In quattro gemme, la raffigurazione comprende anche parte del busto, coperto da un manto disposto su entrambe le spalle e caratterizzato da un ampio *sinus*. Nella quinta corniola, la testa è invece tagliata alla base del collo, che prosegue con una lunga linea obliqua (elemento che ritorna in vari pezzi post-antichi: gemme di Luni, diaspro di Modena ecc.).

L'iconografia appena descritta trova precisi riscontri in una serie di gemme: una corniola data tra il XVI secolo e la prima metà del XVII, ipoteticamente identificata come testa di apostolo, conservata nella collezione Bergau di Nürnberg<sup>1</sup>; una corniola del Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria di Perugia, collocata tra XVI e XVII secolo d.C. (in questo caso, il copricapo è molto simile, ma non identico)<sup>2</sup>; una corniola arancione ovale del Museo di Bari<sup>3</sup>. Un ulteriore confronto, sempre su corniola, è conservato al Museo di Mineralogia dell'Università di Padova, ma di questa pietra non si ha alcuna indicazione<sup>4</sup>.

L'analisi stilistica, i modi compositivi e i confronti appena ricordati rendono certa la cronologia di questo gruppo di gemme, collocabili tra il XVI secolo e la prima metà del XVII, nell'ambito della

Vsi profili imajo enake lastnosti: visoko čelo, veliko oko, poudarjeno z debelimi obrvmi in spodnjo vežo, dolg in raven nos, usta z debelimi ustnicami, zgornjo ustnico pa prikrivajo brki. Karakteristična je tudi upodobitev brade, ki ima dve vrsti šopov las.

Lase pod pokrivalom ponazarja vrsta vzporednih črt.

Vse te fiziognomske značilnosti se lahko najdejo tudi na karneolu z upodobitvijo filozofa, ki pripada zbirki muzeja na Torcellu (inv. št. 2163) (in tudi na jaspisu z istim okrasnim motivom, ki ga hranijo v Modeni).

Štire geme prikazujejo tudi del trupa in širok plašč, ki pokriva obe rameni. Na peti gemi je glava z vratom, ki se nadaljuje z dolgo poševno črto (ta element se nahaja tudi v raznih postantičnih kamnih, na številnih gemah v Luniju, na jaspisu iz Modene itd.)

Navedene ikonografske značilnosti lahko opazimo na vrsti gem: na karneolu iz XVI. in prve polovice XVII. stoletja, na katerem je upodobljena glava, ki so jo hipotetično označili za glavo apostola.

Gema pripada zbirki Bergau v Nürnbergu<sup>1</sup>; na karneolu, ki ga hranijo v Državnem arheološkem muzeju v Umbriji v Perugi, ki je datirana v obdobje med XVI. in XVII. stoletjem po nš. št. (v tem primeru je pokrivalo zelo podobno, vendar ne povsem enako)<sup>2</sup>; na oranžnem karneolu ovalne oblike iz muzeja v Bariju<sup>3</sup>. Še en tovrsten primer geme oz. karneola hranijo v mineraloškem muzeju univerze v Padovi, čeprav nimamo o njem nobenih informacij<sup>4</sup>.

Stilna analiza, lastnosti okrasnega motiva in navedene primerjave pričajo o tem, da se ta skupina gem lahko postavi v obdobje od XVI. do prve polovice XVII. stoletja, in sicer v tako imenova-

1 Weiss 1996, n. 472, pp. 165-166; ivi bibliografija e confronti. La Weiss fa notare come la forma del busto ricordi le corniole di Luni (Sena Chiesa 1978, nn. 101-102), così come il modo di raffigurare la barba; e sottolinea la forma particolare del copricapo, quasi a "gradini": «stufenförmiger Kappe oder Hut».

2 Si veda Vitellozzi 2010, p. 484, n. 591; Tassinari 2010, p. 119, secondo cui il copricapo è un elmo.

3 Tamma 1991, p. 83, n. 118: «Testa maschile di profilo a destra, con copricapo a doppia punta sul davanti e tenia annodata sul dietro». La gemma è considerata antica, ma con un punto di domanda.

4 Un'immagine della gemma è pubblicata in *Cristalli e gemme* 2003, p. 99, fig. 15.

1 Weiss 1996, št. 472, str. 165-166; bibliografija in primerjave. Weissova opozarja, da oblika trupa spominja na figure, ki so upodobljeni na karneolaz iz Lunija (Sena Chiesa 1978, št. 101-102), kot tudi način upodobitve brade; pri tem opozarja tudi na obliko pokrivala, ki je skoraj stopničasto: «stufenförmiger Kappe oder Hut».

2 Glej Vitellozzi 2010, str. 484, n. 591; Tassinari 2010, str. 119, ki pravi, da je pokrivalo šlem.

3 Tamma 1991, str. 83, št. 118: «Moška glava upodobljena iz profila proti desni, s pokrivalom, ki ima dve konici na prednjem delu in tenijo privezane na zadnjem delu». Gemo smatramo za antično, vendar z vprašajem.

4 Slika geme je objavljena v *Cristalli e gemme* 2003, str. 99, slika. 15.

cosiddetta “produzione dei lapislazzuli”<sup>1</sup>. Rimane irrisolta la questione dell’identificazione del personaggio raffigurato.

Al gruppo appena descritto si può avvicinare una corniola con testa maschile di profilo a sinistra (nell’originale), questa volta imberbe, con copricapo a calotta decorato da linee parallele, da cui fuoriescono i capelli, resi con quattro brevi tratti verticali (n.i. 2171). La rappresentazione comprende il collo e l’attacco del busto, con indicato lo scollo della veste. Il profilo mostra una fronte prominente, una forte arcata sopraccigliare che sormonta l’occhio di grandi dimensioni, il naso lungo e diritto, la bocca ben evidenziata.



Un confronto abbastanza preciso (se si escludono le linee che solcano il copricapo) è offerto da una corniola gialla del Museo Civico di La Spezia<sup>2</sup>.

Un altro confronto, per quanto più rozzo e sommario dell’incisione torcellana, è offerto da una corniola ovale del Museo di Bari, in cui la raffigurazione comprende solo il collo<sup>3</sup>.

Ancora una volta l’analisi stilistica e i tratti distintivi dell’immagine permettono di inserire l’intaglio nell’ambito della produzione

no ustvarjanje lapis lazuli”<sup>1</sup>. Vseeno pa ostane nerazrešeno vprašanje glede identifikacije upodobljene figure.

V pravkar omenjeno skupino bi lahko pršteli se karneol z upodobitvijo moške glave iz profila proti levi (v izvorniku), tokrat brez brade, s posebnim pokrivalom, ki ga krasijo vzporedne črte. Lasje pod pokrivalom so upodobljeni s štirimi navpičnimi črtami (inv. št. 2171). Upodobitev zajema vrat in zgornji del trupa, nakazana je odprtina pri obleki okoli vratu. Profil označuje visoko čelo, izstopajoča očesna arkada nad velikim očesom, dolg in raven nos ter zelo poudarjena usta.

Gemo lahko dokaj gotovo primerjamo (če pri tem ne upoštevamo črt, ki krasijo pokrivalo) z rumenim karneolom, ki ga hranijo v mestnem muzeju La Spezia<sup>2</sup>.

Prav tako jo lahko vzporedimo, čeprav nekoliko bolj posplošeno in površno, s karneolom ovalne oblike iz muzeja v Bariju, na katerem upodobitev zajema samo vrat<sup>3</sup>.

Tudi tokrat nam stilna analiza in značilne poteze okrasnega motiva omogočajo, da intaljo umesti-

1 Per cui si rimanda a Tassinari 2010, p. 119 (ivi elenco di materiali e confronti). Secondo la studiosa le gemme vanno inserite nel gruppo D del filone n. 11, costituito in gran parte da corniole e lapislazzuli.

2 Il pezzo è datato alla fine del I secolo a.C. da Sena Chiesa 1978, p. 110, n. 115, che però giudica l’intaglio «singolare» a p. 109, paragonandolo alle teste ritratte (nn. 113-114): «lavori abbastanza sommari, ma non privi di espressività e che indicano certamente l’esecuzione da parte di una stessa officina stilisticamente ben delimitata».

3 Tamma 1991, n. 141, p. 88: non è certa l’antichità dell’intaglio.

1 Glej Tassinari 2010, str. 119 (navedeni so tudi materiali in primerjave), Raziskovalka meni, da je treba gemo vključiti v skupino D sklopa št. 11, v katerega sodijo pretežno karneoli in lapis lazuli.

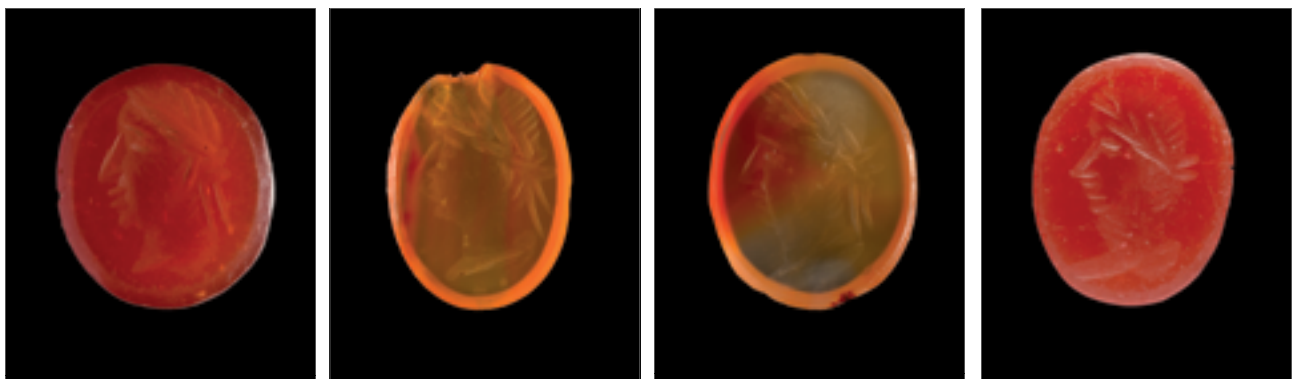
2 Kamen datira v I. stol. pr. Kr.. Sena Chiesa 1978, str. 110, št. 115, ki gemo opiše kot «edinstveno» na str. 109, in jo primerja z glavami (št. 113-114): »uprizoritve so dokaj splošne, vendar ne brez izrazne moči, in kažejo na izdelavo s strani ene same delavnice, ki ima lsvoj specifičen stil».

3 Tamma 1991, št. 141, str. 88: antična datacija intalje ni gotova.

glittica post-antica databile tra XVI e XVII secolo.

### TESTE CON CORONA D'ALLORO

Una delle tematiche più attestate nella collezione glittica di Torcello è quella della testa maschile imberbe con corona vegetale (e più specificamente d'alloro, anche se le foglie non sono quasi mai precisamente connotate). Si tratta di un soggetto tipico della produzione post-antica, probabilmente interpretabile come un generico busto di imperatore, senza alcun tentativo di caratterizzazione fisionomica, ma vagamente ispirato a modelli antichi<sup>1</sup>. Va ricordato che un'altra testa con corona vegetale è già stata trattata, come raffigurazione di divinità: in quel caso l'alloro associato all'acconciatura particolare permette di riconoscere Apollo (n.i. 2184). All'interno del gruppo delle teste laureate, si possono estrapolare tre corniole, che condividono gli stessi modi compositivi (nn.ii. 2169, 2173, 2183, alle quali forse si può accostare un intaglio di stile ancor più corsivo, il n.i. 2179).



1 In proposito si veda Gasparri 1994, p. 18: «L'imitazione dell'antico troverà ancora esiti quasi seriali nelle tante incisioni, molte omogenee per dimensione e per stile, con teste di imperatrici; nelle riproduzioni di filosofi e imperatori, nelle scene mitologiche che costituiscono il settore più corrente della glittica colta sino ai primi decenni del XVIII secolo»; Tassinari 2010, p. 111: «Assai vasto è l'insieme di intagli costituito da teste maschili e femminili, di profilo, collocabili nell'ambito di una produzione "all'antica", classificate come filosofi, poeti, sovrani/e, apostoli [...] La serie è numerosissima, con altrettante numerosissime varianti sia stilistiche, sia relative ai tratti somatici». La studiosa sottolinea inoltre come sia complessa, ancor più in questa classe di immagini, la questione antico/non antico, questione che risulta «complicata dalla dipendenza e dall'imitazione del modello e dai cosiddetti ritratti di ricostruzione: cioè tipi creati e diffusi in antico spesso difficilmente si distinguono da riprese "moderne", eseguite in base alla conoscenza o all'ispirazione dei pezzi antichi». Infine Casal Garcia 1990, p. 73, mette in evidenza la prevalenza dei ritratti all'interno della "serie moderna" della collezione glittica del Museo archeologico di Madrid: «Los entalles más abundantes son los retratos de cabezas laureadas, radiadas, y con una cinta con ínfulas».

mo v postantica obdobje gliptičnega ustvarjanja, in sicer v obdobje med XVI. in XVII. stoletjem.

### DOPRSNI PORTRETI Z LOVORJEVIM VENCEM

Eden najbolj uveljavljenih okrasnih motivov, ki označujejo gliptoteko iz Torcella, je moška glava brez brade z vencem (oz. točneje lovorjevim vencem, čeprav se listov skoraj nikoli ne da točno opredeliti). To je značilna figura postantičnega obdobja, ki se jo najverjetneje lahko interpretira kot splošen doprski portret cesarja brez nobenih posebnih fiziognomskih potez, ki povzema nekatere značilnosti antičnih motivov<sup>1</sup>. Pri tem je treba poudariti, da smo že obravnavali glavo z lovorjevim vencem, ki upodablja boga. V tem primeru je lovorjev venec skupaj s posebno pričesko omogočil identifikacijo Apolona (inv. št. 2184).

Med glavami, ki jih krasijo lovorjevi venci, izstopajo tri karneoli, ki so si zelo podobni (inv. št. 2169, 2173, 2183, katerim lahko prištejemo še eno intaljo, inv. št. 2179).

1 Glej Gasparri 1994, str. 18: «posnemanje antičnih motivov se odraža v skoraj serijsko izdelanih gemah, ki so po velikosti in stilu homogene, in ponazarjajo glave cesaric; pri uprizoritvah filozofov in cesarjev, v mitoloških prizorih, ki predstavljajo najbolj razširjeno področje visoke gliptike do prvih desetletij XVIII. stoletja»; Tassinari 2010, str. 111: «Zelo obširno je število intalij, ki upodablja moške in ženske glave iz profila, ki jih lahko umestimo v antično obarvano ustvarjanje, in identificiramo kot filozofe, pesnike, vladarje, vladarice, aposrole [...] v to skupino prištevamo veliko število gem, ki se razlikujejo tako po stilu, kot somatskih značilnostih upodobljenih figur». Raziskovalka opozarja, kako je zapleteno, zlasti v tem sklopu, vprašanje antično/neantično, ki je «otežkočeno zaradi odvisnosti in posnemanja modela in portreto, ki so jih uporabljali za upodabljanje teh figur: modeli, ki so nastali kot antični se pogostoma težko ločijo od poznelših cioè tipi creati e diffusi in antico spesso modernejših» različic, ki so nastali s posnemanjem antičnih kamnov». Ob koncu še Casal Garcia 1990, str. 73, postavi v ospredje prevlado portretov v sklopu modernega sklopa zbirke v arheološkem muzeju v Madridu: «Los entalles más abundantes son los retratos de cabezas laureadas, radiadas, y con una cinta con ínfulas».

La raffigurazione, che arriva alla base del collo, in un caso con un accenno di panneggio (n.i. 2183), è caratterizzata da un profilo abbastanza tipico, sempre rivolto a sinistra nell'originale: l'occhio costituito da un unico, spesso solco, sormontato da un netto sopracciglio; il naso disegnato da una lunga linea dritta e da un breve tratto orizzontale; la bocca resa da due spessi solchi paralleli e un altro tratto, più grosso, per rappresentare il mento. Una serie di linee parallele sulla nuca raffigurano i capelli, che scendono anche sul collo, graffiandone la superficie con brevi solchi diagonali. La corona vegetale, i cui nastri annodati pendono rigidamente all'ingiù, è costituita da grossi e brevi tratti, disposti a spina di pesce. L'esecuzione sommaria e grossolana rende l'intaglio poco leggibile. Un confronto pertinente (vicino soprattutto al n.i. 2183) è fornito da un'agata-corniola del Museo Nazionale Ungherese, datata tra XVI e XVIII secolo, che secondo l'editore presenta una qualche somiglianza con il ritratto di Cicerone<sup>1</sup>. L'analisi stilistica, la resa dei tratti somatici e la genericità della rappresentazione, unite al preciso confronto, inseriscono questo gruppo di corniole nell'ambito della produzione glittica post-antica, in un periodo precisabile tra il XVI e il XVIII secolo<sup>2</sup>.

A questo gruppo si può avvicinare anche un'altra corniola rossa (n.i. 2180), in cui la testa laureata è sempre di profilo a sinistra, ma in questo caso è assai più ampia la porzione del busto rappresentata, con un panneggio dall'ampio scollo a punta sul petto; sulla spalla sinistra si può forse riconoscere una fibula. Ancora una volta, il profilo è tracciato in modo sommario: naso a triangolo, e tre brevi tratti a segnare la bocca e il mento. La corona d'alloro è forse maggiormente evidente, ma sempre caratterizzata dai nastri pendenti lungo il collo. Anche in questo caso è plausibile una datazione tra il XVI e il XVIII secolo.

1 La gemma è pubblicata da Gesztelyi 2000, n. 330, p. 92, che la inserisce nel gruppo definito "Antikisierende Gemmen und Kopien". Da notare la forma della pietra piana/convessa. Si può ricordare anche un calcedonio di Torino (Bollati, Messina 2009, p. 206) con busto di imperatore datato XVIII-XIX secolo, caratterizzato da «Arcata sopraorbitale spiovente sul bulbo oculare tondo. Labbra e mento a tre spessi tratti paralleli. Nodi del diadema (?) lungo il collo. Spesso panneggio».

2 Il trattamento del profilo si può accostare a quello della testa di giavane (n.i. 2171).

Upodobitev zajema glavo z vratom, v enem primeru še glavne obrise obleke (inv. št. 2183). Profil je dokaj značilen, vedno obrnjen proti levi strani (v izvorniku); oko predstavlja en dam globok rez, nad katerim je močna obrv; nos predstavlja dolga ravna črta in kratka vodoravna črtica, usta pa dva globoka vzporedna vreza. Brado označuje še en močan vrez. Vrsta paralelnih črt in kratkih vzporednih črtic na glavi ponazarja lase, ki padajo a ramena. Zaradi površine in hitre izdelave je interpretacija intalje dokaj otežkočena.

Okrasni motiv geme lahko uspešno primerjamo (predvsem za inv. št. 2183) z upodobitvijo na ahatu-karneolu iz madžarskega državnega muzeja, ki sodi v XVI. in XVII. stoletje, ki je po mnenju urednika dokaj podobna Ciceronovemu portretu<sup>1</sup>.

Glede na analizo stilskih značilnosti, upodobitve obraznih potez in splošnosti motiva, lahko to skupino karneol uvrstimo v postantično obdobje gliptike, in sicer v obdobje od XVI. do XVI. stoletja<sup>2</sup>.

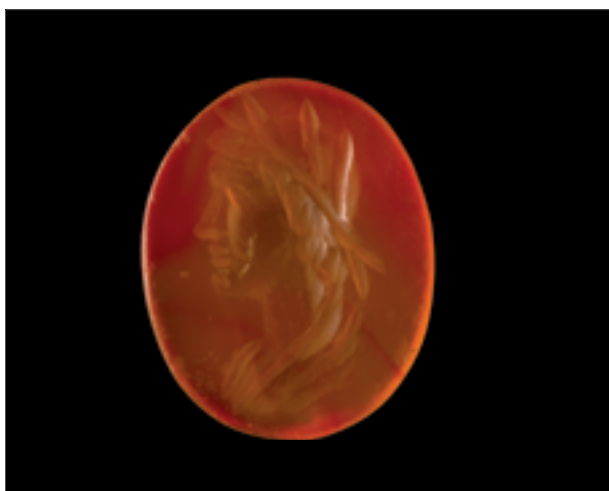
V to skupino lahko prisodimo še en rdeč karneol (inv. št. 2180), na katerem je uprozorjena glav z lovorjevim vencem prot levi. Vendar je v tem primeru prikazan veliko večji del trupa, pokritega z haljo, ki ima globok izrez na V na prsih.



1 Gemo je objavil Gesztelyi 2000, št. 330, str. 92, ki jo vstavi v skupino Antikisierende Gemmen und Kopien". Izstopa še posebej ploščata/konveksna oblika kamn. Pri tem lahko omenimo še kalcedon it Torina (Bollati, Messina 2009, str. 206), na katerem je upodobljen doprnsni portret cesarja in je datiran v XVIII.-XIX. stoletje, označuje ga «izstopajoča očesna arkada nad okroglim zrkrom. Ustnice in brada upodobljeni s tremi debelimi vzporednimi črtami. Elementi diadema (?) vzdolž vratu. Nagubana debela prevleka».

2 Profil se lahko primerja z glavo mladeniča (inv. št. 2171).

Un'altra corniola di forma ovale reca un'immagine che può essere interpretata come una rappresentazione generica di imperatore: in questo caso la testa maschile laureata di profilo a sinistra nell'originale, comprendente il collo e l'attacco del busto attorno al quale si dispone il pannello della veste, è incisa con uno stile che si distacca da quello omogeneo del gruppo appena descritto (n.i. 2167). L'immagine, lavorata a solchi grossi, è



sommara e scarsa di dettagli. I capelli sono raffigurati a grosse ciocche e la corona è caratterizzata da una sola file di lunghe foglie. L'occhio, abbastanza grande, è delineato dalla palpebra superiore, mentre la bocca è costituita da due grossi e brevi tratti paralleli<sup>1</sup>.

L'analisi stilistica e la genericità dell'immagine suggeriscono un inquadramento nell'ambito della produzione glittica post-antica.

L'ultima testa caratterizzata da una corona d'alloro (n.i. 2187) raffigurata di profilo a destra nell'originale è incisa ancora una volta su corniola. La rappresentazione comprende l'attacco del busto, segnato da una sottile linea diagonale. I capelli, rappresentati mediante sottili striature parallele e regolari sulla calotta cranica, scendono in lunghe ciocche sul collo; la corona d'alloro, costi-

Na levi rami lejko opazimo tudi filulo. Tudi v tem primeru je profil upodobljen dokaj splošno: trikotni nos in trije kratke črtice za usta in brado. Lovorjev venec pride nekoliko bolj do izraza, vendar ga vedno označujejo trakovi, ki visijo vzdolž vratu. Tudi tokrat lahko gemo datiramo v obdobje od XVI. do XVII. stoletja.

Še en karneol ovalne oblike upodablja figuro, ki bi jo lahko interpretirali kot splošno upodobitev cesarja: v tem primeru je moška glava z lovorjevim vencem predstavljena iz profila proti levi (v izvorniku), vključuje še vrat in zgornji del trupa, okoli katerega je ovito oblačilo. Okrasni motiv je graviran na način, ki se nekoliko oddaljuje od homogenega ustvarjanja, ki označuje pravkar navedene kamne (inv. št. 2167). Podoba, vdodelana z globokimi vrezi, je dokaj splošna in zajema malo detajlov. Lasje so upodobljeni z gostimi šopi jas, venec pa je spleten iz ene same dolge vrste lovorjevih listov. Dokaj veliko oko poudarja zgornja veča, usta pa predstavljata dve kratki in debeli vzporedni črti<sup>1</sup>.

Stilska analiza upodobitve in splošnost okrasnega motiva prispevajo k umestitvi kamna v postantično gliptiko.

Zadnja glava z lovorjevim vencem (inv. št. 2187) je upodobljena iz profila proti desni v izvorniku in je gravirana v karneol. Upodobitev zajema tudi trup, ki ga označuje kratka in tanka diagonalna črta. Lasje predstavljajo tanki vzporedni rezi na lobanji, ki padajov dolgih šopih na vrat; lovorjev venec, ki ga sestavljata dve vrsti listov porazdeljenih po vrsti tako, da tvorijo vzorec ribje kosti, je zavezan na glavi z dvema trdimi trakoma, ki štrlita nazaj. Profil označuje veliko oko, nad katerim je obrv, ki ga po-



1 Il pezzo può essere avvicinato ad alcune teste moderne della collezione glittica di Madrid: Casal Garcia 1990, n. 56 («cabeza laureada»).

1 Kamen lahko primerjamo z nekaterimi modernimi glavami iz gliptične zbirke v Madridu: Casal Garcia 1990, št. 56 («cabeza laureada»).

tuita da due file di foglie disposte ordinatamente a spina di pesce, è annodata sulla nuca, con due nastri rigidi e tesi all'indietro; il profilo è caratterizzato dal grande occhio, sormontato dal sopracciglio e ben delineato dalle due palpebre, dalla bocca costituita da due brevi tratti paralleli e dal mento rotondo; evidenziata la linea della mascella. L'incisione è buona, pulita.

Un intaglio assai simile è presente nella collezione glittica del Museo Civico Archeologico di Bologna: si tratta di un eliotropio ovale, datato al II-III secolo d.C.<sup>1</sup> In realtà, l'intaglio bolognese, così come quello torcellano, può essere inserito nell'ambito della produzione glittica post-antica, come conferma lo studio di G. Tassinari, che data questo tipo di teste tra XVI e XVII secolo<sup>2</sup>.

### TESTE CON TENIE

Una corniola di forma ovale è ornata con una testa maschile di profilo a destra nell'originale, con tenia; la raffigurazione comprende il busto di prospetto fino all'attacco delle spalle, ricoperto dalla veste (n.i. 2185). La capigliatura è rappresentata da una serie di linee sottili e parallele incise sulla calotta cranica, mentre sulla fronte, al di sotto del nastro, si dispone una serie di riccioli formati da brevi tratti curvi. I capi della tenia annodata sulla nuca sono raffigurati in maniera rigida, uno rivolto verso l'alto, l'altro verso il basso. Il profilo è caratterizzato dalla fronte leggermente prominente, dall'occhio grande, delineato dalle palpebre, dalle labbra costituite da due piccoli tratti spessi e paralleli e dal mento rotondo; nettamente disegnata è la linea della mascella. Indicativo è anche il modo di rappresentare la veste: una serie di linee diagonali si distribuiscono attorno allo scollo a punta.



1 La gemma è pubblicata da Mandrioli Bizzarri 1987, p. 125, n. 255.

2 Tassinari 2010, pp. 114-115, inserisce l'intaglio bolognese nella cosiddetta "produzione dei lapislazuli" (e più precisamente nel filone n. 11, gruppo B: tale gruppo è costituito da teste cinte da corone d'alloro o da tenie, con il busto tagliato sotto il collo; il materiale prevalente è la corniola).

udarjata obe veki. Usta ponazarjata dve kratki vzporedni črtici, brada pa je okrogla. Posebej je poudarjena čeljust. Gravura je dobra in jasna.

Zelo podobna gema je prisotna v zbirki mestnega arheološkega muzeja v Bologni: to je heliotrop ovalne oblike, datiran v II.-III. Stoletje po nš. št.<sup>1</sup> Obe intalji, tako tista iz Bologne kot tista iz Torcella, lahko vključimo v obdobje postantične gliptike, kar potrjujejo tudi študije G. Tassinarija, ki postavlja te glave v XVI. in XVII. stoletje<sup>2</sup>.

### GLAVE S TENIJAMI

Karneol ovalne oblike, na katerem je upodobljena moška glava iz profila proti desni v izvorniku, s tenijo. Zgornji del trupa, ki sega do ramen, je obrnjen naprej, in je pokrit z obleko (inv. št. 2185). Pričesko predstavlja vrsta tankih in vzporednih vrezov na glavi, medtem ko so na čelu razporejeni kodrti prikazani z vijugastimi črtami. Tenija je privezana na glavi, en konec je obrnjen navzgor, drugi pa navzdol.

Profil označuje dokaj visoko čelo, veliko oko, ki ga poudarjajo veke, ustnice ponazarjata dve kratki vzporedni črtici, brada pa je okrogla. Posebej je poudarjena čeljust. Značilna je tudi upodobitev oblačila; vrsta diagonalnih črt porazdeljenih okoli koničastega.

Gemo lahko primerjamo s kamnom iz zbirke v muzeju v Bariju, in sicer oranžnim karneolom ovalne oblike in tudi dokaj velikih dimenzij, na katerem je upodobljen moški doprski portret. G. Temmani, da "gravura ponazarja por-

1 Gemo je objavil Mandrioli Bizzarri 1987, str. 125, št. 255.

2 Tassinari 2010, str. 114-115, gemo iz Bologne pripiše tako imenovanemu "ustvarjanju lapis lazuli" (točneje v sklop št. 11, skupino B: v to skupino spadajo glave z lovorjevimi vencami in tenijami, zgornji del trupa je odrezan pod vratom; kot uporabljeni material prevladuje karneol).

Un buon confronto si trova nella collezione glittica del Museo di Bari: si tratta di una corniola arancione ovale di dimensioni abbastanza grandi in cui è raffigurato un busto maschile. Secondo G. Tamma «L'intaglio sembra riprodurre un tipo identificato con il ritratto di Mitridate VIII [...] o di Costantino [...] Si tratta di un soggetto in uso per la rappresentazione di principi e di imperatori fieri e combattenti; il nostro esemplare probabilmente è una copia recente eseguita su modelli antichi»<sup>1</sup>.

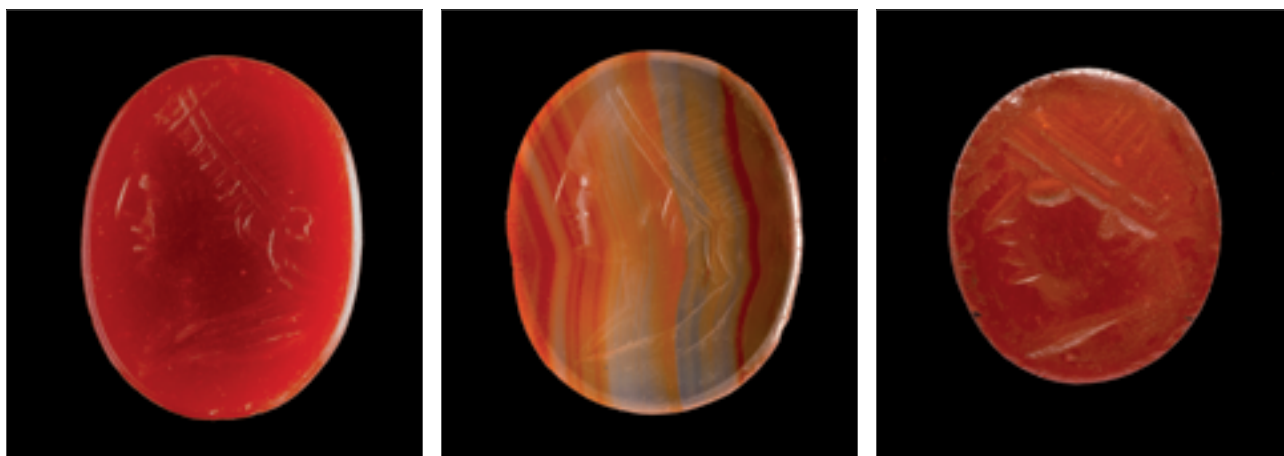
Il modo di rendere i tratti del volto e la veste costituisce un indizio valido per una datazione post-antica di questa corniola, così come il confronto con il pezzo barese. La cronologia potrebbe essere precisata tra XVI e XVII secolo d.C.

Molto più corsivi rispetto al pezzo appena descritto risultano tre intagli decorati con un profilo maschile imberbe con tenia (nn.ii. 2168, 2188, 2207), anch'essi interpretabili come immagini generiche di imperatori o sovrani.

tret Mitriada VIII [...] ali Konstantina [...]. To figuro so uporabljali za upodabljanje ponosnih in bojevitih vladarjev in cesarjev. Naša gema je verjetno kopija, ki je nastala po zgledu antičnih modelov»<sup>1</sup>.

Način vrezovanja obraznih potez in oblačila namiguje na dejstvo, da sodi karneol v postantično obdobje, kar izhaja tudi iz primerjave s kamnom iz Barija. To pomeni, da bi ga lahko datirali v obdobje med XVI. in XVII. stoletjem po nš. št.

Veliko bolj splošni v primerjavi s komaj opisano gemo so tri intalje z upodobitvijo moške glave iz profila brez brade, s tenijo. (inv. št. 2168, 2188, 2207). Tudi te figule lahko identificiramo kot splošne upodobitve vladarjev in cesarjev. Vse tri geme označuje enaka ikonografija in zelo podobne značilnosti ornamentalnega motiva, čeprav je kamen z inv. št. 2207v primerjavi z drugima dvema nekoliko bolj posplošen in neobdelan, poleg tega pa je na njem upodobljen nekoliko krajši vrat.



Questi tre pezzi condividono la stessa iconografia e hanno modi rappresentativi assai simili, anche se il n.i. 2207 risulta più sommario e rozzo, rispetto agli altri due, e connotato da un collo cortissimo.

Le raffigurazioni, che comprendono l'attacco del busto, ove si nota un accenno di panneggio, sono accomunate da vari elementi: i capelli, a fitte striature parallele, che evocano quasi una corona

Uprizoritve zajemajo tudi zgornji del trupa in glavne obrise draperije povezujejo različni elementi: lase predstavljajo gosti vzporedni vrezi, ki spominjajo na žarkasto krono in ki so speti s tenijo. Trakovi padajo vzdolž vratu. Profil je stiliziran, tako nazaj nagnjeno čelo kot orlovski nos, usta, ki jih predstavljata dve kratki vzporedni črtici, in ovalno oblikovano oko. Značilna je tudi izstopajoča brada (profil spominja na glave

1 Tamma 1991, p. 84, n. 121 (cfr. anche 122).

1 Tamma 1991, str. 84, št. 121 (glej tudi 122).



radiata, sono cinti da una tenia annodata sulla nuca, i cui capi scendono lungo il collo; la resa del profilo, dalla fronte spiovente e il naso aquilino, è assai stilizzata, come si nota dalla raffigurazione della bocca, ottenuta grazie a due brevi tratti paralleli, e dell'occhio, costituito da un'incisione di forma ovale. Da notare anche il mento pronunciato (il profilo richiama quello delle teste laureate esaminate in precedenza).

Un preciso confronto per queste teste è fornito da due intagli in corniola dei Musei di Udine, datati tra XVII e XVIII secolo d.C.<sup>1</sup>. Ma mi sembra possibile, con G. Tassinari, rialzare la cronologia di questa serie iconografica al XVI-XVII secolo, inserendoli nell'ambito della cosiddetta "produzione dei lapislazuli"<sup>2</sup>.

Assai diverso iconograficamente e stilisticamente l'ultimo intaglio, ancora una volta in corniola, ornato da una testa maschile con tenia di profilo a sinistra nell'originale; la raffigurazione comprende l'attacco del busto panneggiato (n.i. 2174).



L'incisione è resa con uno stile corsivo e compendioso: i capelli, resi sulla calotta cranica a fitte solcature parallele, scendono fino a metà del collo con brevi tratti diagonali; assai semplice la tenia, raffigurata come un semplice nastro passante fra i capelli. Assai sommaria è la resa del profilo: quattro brevi e spessi solchi segnano la base del naso, la bocca e il mento; la fronte è bombata; l'occhio,

z lovorjevimi venci, ki smo jih opisali zgoraj).

Te glave lahko primerjamo z dvema gemama oz. karnaolima, ki sta shranjena v muzeju v Vidmu in ju datiramo v obdobje med XVII. in XVIII. stoletje po nš. št.<sup>1</sup>. Vendar, kot meni G. Tassinari, bi lahko te ikonografske upodobitve postavili v XVI.-XVII. stoletje, in sicer v okvir tako imenovanega ustvarjanja lapis lazuli"<sup>2</sup>.

Zadnja gemo se povsem razlikuje od ostalih bodisi po ikonografskih kot stilnih značilnostih. Tudi v temu primeru je ornamentalni motiv, moška glava s tenijo, upodobljena s profila proti desni v izvorniku, gravirana v karneol. Upodobitev zajema zgornji del trupa, okoli katerega je ovita draperija (inv. št. 2174).

Gravura je dokaj splošna in enostavna: lasje, ki jih predstavljajo gosti vzporedni vrezji, segajo do polovice vratu in so usmerjeni diagonalno. Zelo preprosta je tenija, ki jo ponazarja le trak v lasih. Dokaj splošna je tudi ponazoritev profila: štirje kratki in globoki vrezji označujejo nos, usta in brado, čelo je zaokroženo, oko, ki ga pa predstavlja globok vodoraven vrez, poudarjajo obrvi

1 Anceschi 2006, pp. 118-120, figg. 14-15. La cronologia si basa sul confronto con un intaglio da collezione privata di Xanten, pubblicato da Platz-Horster 1994, n. 391, datato dubitativamente tra XVII e XVIII secolo.

2 Si veda Tassinari 2010, p. 116, che inserisce l'intaglio di Xanten nel filone n. 11, gruppo E, in cui prevale ancora una volta la corniola.

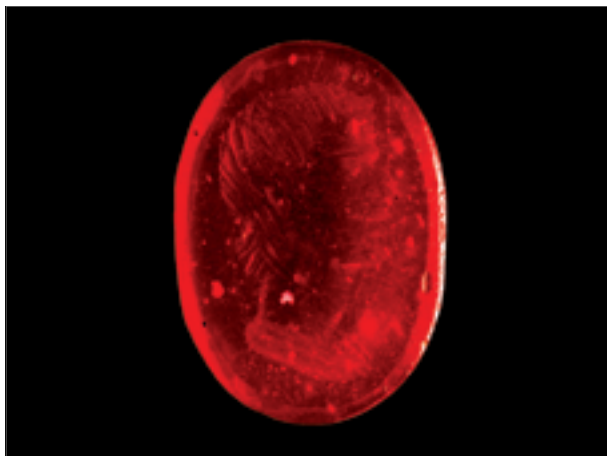
1 Anceschi 2006, str. 118-120, slike. 14-15. Datacija izhaja iz primerjave z gemo, ki pripada zasebni zbirki Xanten, objavil Platz-Horster 1994, str. 391, datiran verjetno v XVII. in XVIII stoletje.

2 Glej Tassinari 2010, str. 116, ki intaljo iz Xantena vstavi v sklop št. 11, skupino E, v katerem prevladuje karneol.

costituito da uno spesso tratto orizzontale, è sottolineato dalla sopracciglia e dalla palpebra inferiore. La cronologia in età post-antica è suggerita dalla resa del profilo e dalla trattazione stilistica: si potrebbe restringere la cronologia tra XVI e XVIII secolo.

#### **TESTA MASCHILE IMBERBE**

Si può forse affiancare a questo intaglio un'altra testa maschile imberbe di profilo a destra (nell'originale), comprendente il collo e l'attacco del busto, con un accenno di panneggio (n.i. 2165).



Abbastanza simile è il trattamento della chioma, a calotta, segnata da incisioni parallele sulla calotta cranica, con ciuffo sulla fronte; i capelli scendono sulla nuca fino a metà collo, con brevi tratti diagonali; l'orecchio rimane scoperto. Il profilo, abbastanza sommario, è caratterizzato dall'occhio, reso con un breve tratto orizzontale e sormontato da una marcata sopracciglia, e dalla bocca formata da due brevi e spessi solchi paralleli; il mento è rotondo.

Si può proporre una cronologia compresa tra XVI e XVIII secolo, basandosi sull'analisi stilistica e la resa dei tratti somatici.

#### **TESTA BARBATA CON CORONA RADIATA**

L'ultimo personaggio "coronato" è rappresentato da una testa maschile barbata di profilo verso sinistra nell'originale, caratterizzata da una corona radiata a cinque elementi; la raffigurazione arriva fino alla base del collo, attorno al quale si dispone un accenno di panneggio, delineato da pochi, grossi tratti (n.i. 2224). L'esecuzione risulta molto sommaria, resa a solchi grossi, in uno

in spodnja veka. Stilne poteze in vrsta profila namigujejo na dejstvo, da lahko gemo datiramo v postantično obdobje, in sicer točneje v XVI. in XVIII. stoletje.

#### **MOŠKA GLAVA BREZ BRADE**

S to gemo morda lahko primerjamo še eno moško glavo brez brade upodobljeno iz profila proti desni (v izvorniku), ki vključuje vrat in zgornji del trupa in glavne obrise draperije (inv. št. 2165).

Dokaj podobna je upodobitev las, ki jih označujejo vzporedni vrezi na lobanji in šop las na čelu. Lasje so spuščeni nazaj do polovice vratu s kratkimi diagonalno usmerjenimi črtami. Vidi se uho. Profil, ki je dokaj splošen, označuje oko, prikazano s kratko vodoravno črtico, nad katerim so vrezane močne obrvi. Usta tvorita dva kratka in vzporedna globoka vreza, brada pa je okrogla. Na podlagi stilske analize in upodobitve somatskih značilnosti telesa lahko gemo datiramo v obdobje od XVI. do XVIII. stoletja.

#### **BRADATA GLAVA Z ŽARKASTO KRONO**

Zadnjo "kronano" figuro predstavlja moška glava z brado upodobljena iz profila proti levi v izvorniku, ki jo označuje žarkasta krona sestavljena iz petih delov. Upodobitev zajema še vrat, okoli katerega lahko opazimo glavne obrise draperije ponazorjene z redkimi globokimi vrezi (inv. št. 2224). Gravura je dokaj splošna, vrezi so debeli in se skoraj popolnoma oddaljujejo od jasnih



stile che arriva quasi a disgregare la forma. I capelli sulla fronte sono resi da trattini obliqui; da sottolineare nel profilo il naso e l'occhio, definiti da due segmenti disposti a triangolo.

Considerando che la corona radiata è l'unico attributo che caratterizza l'immagine, si può pensare a un ritratto imperiale. La resa quasi disorganica che non arriva a delineare precisamente i tratti può forse richiamare lo stile di intaglio del n.i. 2209. Una datazione post-antica sembra plausibile, anche se il modello alla base di questa raffigurazione è senz'altro antico. Si può forse proporre un'attribuzione alla "produzione dei lapislazzuli", e più precisamente al filone 10, che comprende proprio le teste radiate<sup>1</sup>.

#### BUSTO DI TOGATO

Alle immagini "imperiali" si può affiancare un cammeo, montato in anello a giorno, con busto maschile togato con la testa di profilo verso sinistra, tagliato all'altezza delle spalle (n.i. 1924).



oblik. Lasje na glavi s upodobljeni s poševnimi črticami. Pri tem je treba poudariti dva elementa profila, in sicer nos in oko, ki sta pravokotne oblike.

Glede na to, da je žarkasta kron edini atribut, ki označuje upodobljeno figuro, lahko pomislimo na portret iz cesarskega obdobja. Neskladno in nepovezano upodobljene poteze lahko povzema stilne značilnosti gravure na kamnu z inv. št. 2209. Na podlagi danih dejstev lahko gemo datiramo v postantično obdobje, čeprav je osnovni motiv nedvomno antičen. Kamen bi lahko pripisali "ustvarjanju lapis lazuli", točneje sklopu 10, ki zajema prav glave z žarkastimi kronami<sup>1</sup>.

#### DOPRSNI PORTRET MOŠKEGA S TOGO

K "cesarskim" okrasnim motivom lahko prištejemo kamejo, ki je vdzelana v pristan in ponazarja doprsni portret moškega s togo. Glava je upodobljena s profila proti levi, trup pa je odrezan na višini ramen (inv. št. 1924).

<sup>1</sup> Si veda Tassinari 2010, p. 114, anche se non tutti i confronti proposti sono congrui.

<sup>1</sup> Glej Tassinari 2010, str. 114, šepav niso vse primerjave ustrezne.

L'immagine, di buona qualità stilistica, è lavorata a rilievo molto alto. I capelli, corti sulla nuca, scendono a ciocche scomposte sulla fronte e sulla tempia, lasciando scoperto l'orecchio; una leggera barbula, quasi una sorta di basetta, copre parzialmente la guancia fino alla linea della mascella. L'occhio, ben disegnato, reca inciso il segno della pupilla; il naso è leggermente aquilino; da notare un accenno di doppio mento. Sul busto, impostato di tre-quarti, si dispone il pannello della toga, con un'ampia scollatura su cui si disegna la linea del collo. Il personaggio, anche se privo di "attributi di identificazione", può essere interpretato come imperatore. Come impostazione e stile, il pezzo torcellano richiama un cammeo di Antonio Berini, databile dunque al primo '800, che raffigura Mecenate, con toga e connotato dalla calvizie. La gemma, conservata a Milano, nel Medagliere delle Civiche Raccolte Numismatiche, si colloca nell'ambito della serie degli *Uomini Illustri*<sup>1</sup>.

L'analisi stilistica e il confronto con il cammeo milanese portano a datare il pezzo del Museo di Torcello alla prima metà dell'Ottocento.

#### TESTA IN CRISTALLO DI ROCCA

Un'ultima testa maschile di profilo a destra, con un accenno di busto, è incisa in un cristallo di rocca di dimensioni abbastanza grandi, montato a giorno come pendaglio (n.i. 1921).

L'immagine, difficile da leggere a causa della trasparenza del materiale, è caratterizzata dai capelli ondulati lunghi sul collo e



Gema ima visok relief v pozitivu. Kratki lasje v nepovezanih šopih pokrivajo čelo in sence, uho pa ni pokrito. Na licu je skoraj neopazna bradica, ki je dokaj podobna zalizku in ki sega na strani obraza do čeljusti. Lepo oblikovano oko ima vrezano zenico. Nos je rahlo orlovske oblike. Opazimo lahko dvojno brado. Telo je prekrito s togo, okoli vratu je širok izrez, ki poudarja obliko vratu. Motiv, ki nima posebnih "atributov za identifikacijo", lahko interpretiramo kot figuro cesarja. Kar se tiče izdelave in stila je gema iz Torcella podobna kameji Antonia Bertinija, ki jo datiramo približno v začetek devetega stoletja in ki upodablja mecenata oblečenega s togo, ki ga označuje pleša na glavi. Gema, ki jo hrnajo v Milanu v numizmatični mestni zbirki, sodi v serijo *Uglednih mož*<sup>1</sup>. Stilna analiza in primerjava z milanskim kamejem prispevata k dataciji gema iz Torcella, ki jo lahko postavimo v prvo polovico devetega stoletja.



#### MOŠKA GLAVA IZ KAMENE STRELE

Še zadnja moška glava upodobljena iz profila proti desni, ki zajema tudi glavne obrise trupa, je gravirana v kameno strelo. Kamen je dokaj velik in je vdelan v obesek (inv. št. 1921). Okrasni motiv je precej nerazločen, predvsem zaradi prosojnosti samega kamna. Figura ima dolge valovite lase, ki segajo do vratu in

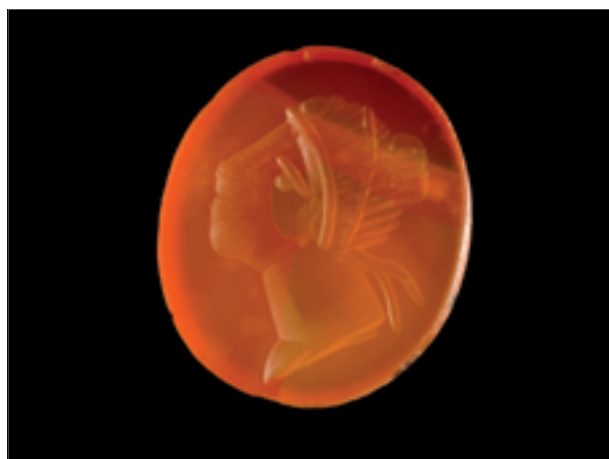
1 Si veda Tassinari 2006, fig. 9.

1 Glej Tassinari 2006, slika 9.

a ciocche scomposte, come se fossero agitati dal vento; un ciuffo scende sulla guancia e un altro è inciso al di là del profilo del collo. L'occhio è infossato sotto una pesante arcata sopraccigliare e si nota inciso il segno della pupilla, rivolta verso l'alto; il naso è importante, con la narice rilevata; la bocca tumida ha le labbra socchiuse e la mascella pesante si conclude nel mento volitivo. Questi tratti del volto così ben caratterizzati, uniti allo stile dell'intaglio, suggeriscono una datazione del pezzo ad età post-antica, probabilmente nel corso del XIX secolo.

### TESTE FEMMINILI

Su una corniola arancione di forma ovale è incisa una testa femminile di profilo a sinistra (nell'originale), protesa all'indietro, con crocchia schiacciata e nastri, che passano in due giri sulla testa e poi scendono liberi sul collo, raffigurato fino all'attacco del busto, appena accennato (n.i. 2190).



Il profilo, caratterizzato da una lunga linea dritta che costituisce la fronte e il naso, risulta indefinito, come se fosse stato appena sbozzato nella parte inferiore (non c'è distinzione tra la parte inferiore del naso e le labbra). L'occhio è reso da una piccola incisione tonda, sormontata da un breve tratto dritto, che indica il sopracciglio. I capelli sono rappresentati con fitte linee parallele. Questa testa è del tutto simile ad una serie di intagli in corniola da Bari, con il profilo rivolto a

so nekoliko neurejeni, kot da bi plapolali v vetru. Šop las pada na lice, še en šop pa je vrezan na drugi strani vratu. Oko leži pod izstopajočo očesno arkado in ima vdelano zenico, ki gleda navzgor. Nos je posebno poudarjen in ima nekoliko privzdignjeno nosnico. Mesnate usnice so priprte, močne čeljusti pa se zaključijo z izstopajočo brado. Zaradi dobro nakazanih obraznih potez in sloga skulpture je mogoče najdbo umestiti v postantični čas, najverjetneje v 19. stoletje.

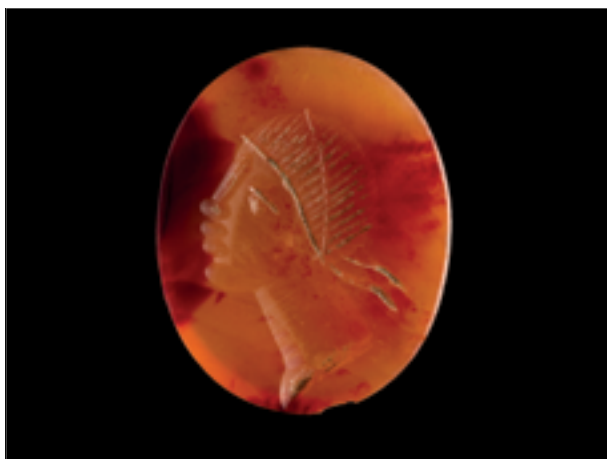
### ŽENSKÉ GLAVE

Na oranžnem karneolu ovalne oblike je gravirana ženska glava, upodobljena iz profila proti levi (v izvorniku), nekoliko ne nagnjena proti nazaj. Lase ima spete v ploščato figo. Okoli glave pa dve vrsti trakov, ki padajo na vrat. Figura vključuje zgornji del trupa, ki je upodobljen le v glavnih obrisih (inv. št. 2190).

Profil označuje dolga ravna črta, ki ponazarja čelo, nos je komaj opazen, rahlo izstopa na spodnjem delu obraza (spodnji del nosu ni ločen od ust) Uko označuje majhen okrogel vrez, nad katerim je kratka ravna črtica, ki ponazarja obrv. Lasje so upodobljeni z gostimi črtami. Ta glava je povsem enaka tistim, ki so gravirane na intaljah oz. karneolih v Bariju.

sinistra nell'originale<sup>1</sup>, serie che viene collocata nell'ambito della cosiddetta "produzione dei lapislazzuli" da G. Tassinari<sup>2</sup>, e datata quindi tra XVI e XVII secolo d.C.

Molto simile all'intaglio precedente è un'altra corniola con testa femminile di profilo a sinistra nell'originale, e nastro passante sulla fronte e a metà testa (due giri, il secondo più sottile), i cui estremi pendono liberi sul collo; in questo caso manca la crocchia e i dettagli interni del volto sono maggiormente delineati per mezzo di quattro corti e spessi tratti orizzontali (base del naso, labbra, mento). I capelli sono raffigurati da sottili linee verticali e parallele. Da notare il collo allungato, su cui la testa si protende, col mento leggermente sollevato (n.i. 2194).



Anche in questo caso, l'intaglio può essere inserito nella serie di teste del museo di Bari, precedentemente citata<sup>3</sup>, ma un altro confronto assai preciso è fornito da un intaglio moderno presente nella collezione glittica di Colonia, iconograficamente identico a quello di Torcello<sup>4</sup>.

Upodobljene so iz profila proti levi v izvorniku<sup>1</sup>. Ta sklop gem G. Tassinari<sup>2</sup> umešča v okvir tako imenovanega ustvarjanja lapis lazuli", zaradi česar jih datiramo v obdobje med XVI. in XVII. stoletjem.

Tej gemi je zelo podoben še en karneol z žensko glavo upodobljeno iz profila proti levi v izvorniku. Na čelu in na višini polovice glave ima trak (ki je okoli glave privezan dvakrat, drugi je nekoliko tanjši), ki pada na vrat. V tem primeru ni upodobljena figa, notranji detajli obraza pa so bolj poudarjeni s štirimi debelimi vodoravnimi črticami (nos, usta, brada). Lasje ponazarjajo tanke vzporedne navpične črte. Še posebej je treba omeniti podolgovat vrat in nagnjeno glavo z nekoliko privzdignjeno brado (inv. št. 2194).

Tudi v tem primeru lahko gemo gemo umestimo v zgoraj omenjeni<sup>3</sup> sklop glav iz muzeja v Bariju. Poleg tega pa kamen lahko primerjamo z moderno intaljo, ki pripada gliptični zbirki iz Colonie, ki povzema enake ikonografske značilnosti kot gema iz Torcella<sup>4</sup>.

1 Tamma 1991, pp. 88-89, si veda in particolare la n. 152; cfr. anche nn. 147-151 e 153-156, tutte corniole, in prevalenza arancioni; i nn. 155-156 si differenziano per la presenza di una treccia sulla nuca; il più simile all'esemplare torcellano è il n. 148. La serie è considerata antica col punto di domanda. Lo stesso stile peculiare è rintracciabile in una testa maschile barbata della collezione Santarelli, per cui si rimanda a Vitellozzi 2012, p. 241, n. 349, con datazione del pezzo al XVI-XVII secolo.

2 Tassinari 2010, pp. 115-116, tav. XLVII, g.

3 Tamma 1991, pp. 88-89; nn. 142-146; tutte corniole arancioni di forma ovale, intorno a 1 cm di altezza; l'esemplare più vicino a quello torcellano è il n. 143; per il doppio giro di nastro o tenia, v. n. 144.

4 La corniola è inserita da Krug 1981 fra le "Neuzeitliche Gemmen": si veda tav. 136, n. 1, ma anche p. 170, dove è proposta una datazione tra XVII e XIX secolo.

1 Tamma 1991, str. 88-89, glej zlasti št. 152; glej tudi št. 147-151 in 153-156, karneoli, v glavnem oranžne barve; št. 155-156 se razlikujejo zaradi prisotnosti kite na glavi; najbolj podobna gema iz Torcellana je št. 148. Sklop se smatra, da je antičen, vendar obstaja nekaj dvomov. Eank značilen stil njdemo tudi pri upodobitvi moške glave z brado iz zbirke Santarelli, za katero glej Vitellozzi 2012, str. 241, št. 349, gema je datirana v XVI.-XVII. stoletje.

2 Tassinari 2010, str. 115-116, tab. XLVII, g.

3 Tamma 1991, str. 88-89; št. 142-146; oranžni karneoli ovalne oblike z višino približno 1 cm; gema, ki je najbolj podobna tisti iz Torcella je št.143; za dvojni trak ali tenijo glej št. 144.

4 Karneol je vstavil Krug 1981 med Neuzeitliche Gemmen": glej tab. 136, št. 1, ampak tudi str. 170, kjer se predlaga datacija med XVII. in XIX. stoletjem.

Ancora una volta l'analisi stilistica e i precisi confronti concorrono a stabilire una datazione post-antica, da restringere tra il XVI e il XVII secolo.

In una corniola arancione è incisa una testa, con ogni probabilità femminile, di profilo a sinistra (nell'originale), con i capelli raccolti in un rotolo attorno al capo; la rappresentazione arriva all'attacco del busto, segnato da una linea obliqua (n.i. 2192).



Il profilo schematico è caratterizzato dalla fronte ampia, lasciata libera dai capelli, dall'occhio disegnato dalle palpebre e sormontato da un sopracciglio marcato, e da tre tratti orizzontali e paralleli, che segnano la base del naso e le labbra. Queste caratteristiche fisionomiche spingono ad inserire l'intaglio nell'ambito della produzione glittica post-antica, probabilmente tra XVI e XVII secolo d.C.

In una corniola arancione è incisa una testa femminile di profilo a sinistra (nell'originale); la raffigurazione comprende una porzione del busto, con indicazione della veste (n.i. 2170). L'incisione sembra abbastanza raffinata e ricca di dettagli. L'elemento che caratterizza maggiormente l'immagine è la complessa acconciatura: i capelli sono raccolti sulla nuca in una croc-



Tudi in tem primeru stilska analiza in primerjave z drugimi gemami omogočajo datacijo v postantično obdobje, točneje med XVI. in XVII. stoletjem .

Na oranžnem karneolu je gravirana glava, ki je po vsej verjetnosti ženska, upodobljena iz profila proti levi (v izvorniku). Lasje so zbrani v zvitek okoli glave. Upodobitev zajema zgornji del trupa, ki ga ponazarja poševna črta (inv. št. 2192).

Shematični profil označuje visoko čelo, na katerem ni las, oko, ki ga poudarjajo veke in nad katerim je močna obrv, ter trije vodoravne in vzporedne črtice, ki označujejo nos in usta.

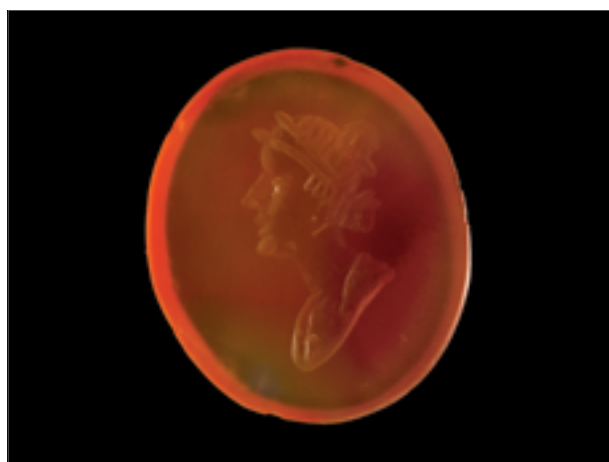
Na podlagi teh fiziognomskih značilnosti lahko gemo uvrstimo v postantično gliptiko, najverjetneje v obdobje med XVI. in XVII. stoletjem po nš. št.

Na oranžnem karneolu ovalne oblike je upodobljena ženska glava iz profila proti levi (v izvorniku). Upodobitev zajema zgornji del trupa in glavne obrise oblake (inv. št. 2170). Motiv ima dokaj prefinjen videz in je bogat z detajli. Element, ki najbolj izstopa, je zapletena pričeska: lasje so speti v figo, iz katere pada šop kodrastih las. Poleg tega pa še da kodra, upodobljena z majhnimi vzpore-

chia, dalla quale fuoriesce una ciocca scomposta e arricciata; inoltre due lunghi riccioli, indicati da piccoli tratti diagonali paralleli, scendono sul collo lungo e sottile, mentre sulla fronte, tra il doppio giro di un nastro, pende un piccolo ciuffo; l'acconciatura è completata da una specie di cuffietta, posta sulla sommità del capo e annodata sotto il mento. Caratteristica è la resa del volto, dominato dal grande occhio, sottolineato dalle palpebre e dalla pesante arcata sopraccigliare, e dal lungo naso diritto. Tale profilo trova riscontri abbastanza precisi in altri intagli della collezione torcellana (si veda ad esempio il busto di guerriero n.i. 2186, simile anche per la resa di alcuni dettagli).

Se il tipo di acconciatura determina con sicurezza l'inquadramento della corniola nell'ambito della produzione glittica post-antica, i confronti permettono di restringere la datazione tra il XVI e il XVII secolo.

Al centro di una corniola arancione campeggia un busto, con scarse indicazioni della veste, rivolto di profilo a sinistra nell'originale (n.i. 2217).



È probabile che si tratti di un personaggio femminile, con crocchia alta e nastro che si annoda sulla nuca (con i due capi allungati all'indietro); si potrebbe forse pensare anche a un diadema. I capelli sono resi da spessi solchi paralleli. Da notare la resa del profilo: la fronte è bombata, il naso lungo, due tratti brevi e spessi indicano le labbra, il mento arrotondato indicato tramite un'incisione di forma ovale; approssimativa è la resa dell'occhio. La lettura dell'immagine è abbastanza complessa a causa della scarsa qualità dell'intaglio, molto cursorio e sommario.

dnimi poševnimi črticami, padata vzdolž dolgega in suhega vratu. Tudi na čelu je med obema trakoma majhen šop las. Pričesko še dodatno obogati pokrivalo, ki je postavljeno na zgornjem delu glave in ki je zavezano pod brado. Posebna je upodobitev obraza, na katerem izstopa veliko oko, ki ga podarjajo veke in izstopajoča očesna arkada, ter dolg nos. Ta profil lahko primerjamo z drugimi intalji zbirke iz Torcella (glej na primer doprski portret vojščaka inv. št. 2186, ki ima nekatere zelo podobne detajle).

Če vrsta pričeske prispeva k točni dataciji geme v okviru postantičnega gliptičnega ustvarjanja, jo lahko na podlagi primerjav datiramo nekoliko točneje v obdobje od XVI. do XVII. stoletja.

Na sredini oranžnega korneola kraljuje doprsje s komaj opaznimi obrisi oblačila. Glava je v izvorniku upodobljena iz profila proti levi (inv. št. 2217).

Lahko sklepamo, da je upodobljena figura ženska, saj ima na glavi lase spete v figo in tudi privezan trak (ki ima oba konca podaljšana nazaj). Lahko bi to bil celo diadem. Lasje so upodobljeni z debelimi vzporednimi vrezi. Značilna je upodobitev profila: čelo je zaokroženo, nos je podolgovat, ustnice označeta dva debela vzporedna vrez, brada je okrogla, kar je razvidno iz vreza ovalne oblike. Oko je prikazano le bežno. Figuro je težko identificirati, predvsem zaradi slabe kakovosti gravure, ki je zelo splošna in obenem zanimiva. Na podlagi stilnih lastnosti in značilnosti gravi-



È plausibile una datazione post-antica della gemma, considerando lo stile e i modi dell'intaglio ed inoltre un confronto abbastanza pertinente, fornito da un intaglio delle collezioni di Budapest, datato al XVIII secolo<sup>1</sup>.

Su una pietra di forma ovale è incisa, con intaglio profondo, una testa femminile di profilo verso destra; la raffigurazione comprende il busto, tagliato all'altezza delle spalle (n.i. 2218). L'elemento che caratterizza l'immagine è l'acconciatura: i capelli sono raccolti in una specie di retina, che sul capo è ornata da quattro file di brevi tratti orizzontali, separate da linee curve parallele, mentre sulla coda, che scende assot-

tigliandosi in un ricciolo che arriva a sfiorare la spalla, il motivo decorativo è a losanghe; sulla fronte la retina è fermata da un cordoncino, segnato da brevi tratti diagonali; piccole ciocche di capelli sfuggono all'altezza della tempia. Sul volto si apre l'occhio grande, delineato dalle palpebre e sottolineato da una sottile sopracciglia, che reca incisa la pupilla; ben disegnato il profilo, con il naso lungo e diritto, la bocca piccola, resa da due tratti paralleli, brevi e spessi, il mento rotondo.

Il busto risulta coperto da una veste chiusa alla base del collo lungo e sottile.

Gli elementi antiquari, come la veste e la particolare acconciatura, e l'analisi stilistica spingono ad inquadrare l'intaglio nell'ambito della produzione glittica post-antica, ma è difficile definire con maggior precisione la cronologia, in assenza di confronti coerenti.



ranja, kot tudi primerjave z gemo iz zbirke v Budimpešti, ki je datirana v XVIII. stoletje<sup>1</sup>, lahko intaljo postavimo v postantično obdobje.

Na kamnu ovalne oblike je gravirana ženska glava upodobljena iz profila proti desni. Upodobitev zajema zgornji del trupa, odrezanega na višini ramen (inv. št. 2218). Motiv označuje predvsem pričeska: lasje so zbrani z neke vrste mrežico, ki jo krasijo štiri vrste drobnih vodoravnih vrezov, ki jih ločujejo vijugaste vzporedne črte.

Rep je vedno bolj tanek in je zavrt v kodrček, ki sega do ramen. Dekorativni vzorec je romboiden.

Na čelu je mrežica privezana z vrvico, ponazorjena z drobnimi prečnimi črtkami. Na sencih je nekaj majhnih kodrov. Na obrazu je veliko oko z vrezano zenico, ki ga poudarjata veke in tanka obrv. Profil je skrbno oblikovan, nos je raven in podolgovat, majhna usta pa so označena z dvema kratkima in debelima vzporednima črticama, brada je okrogla. Trup je pokrits haljo, ki je pripeta na dolgem in tankem vratu.

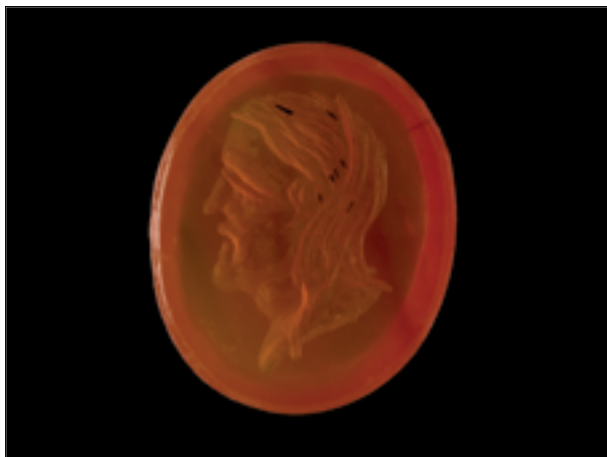
Antični elementi, kot so halja in posebna pričeska, ter stilna analiza prispevajo k dataciji gеме v postantično obdobje gliptoke, vendar je kronološka opredelitev dokaj težavna zaradi pomajkanja ustreznih primerjav z drugimi kamni.

1 Gesztelyi 2000, n. 334, p. 92. Vale la pena di ricordare che un'immagine molto vicina a questa è presente nella collezione glittica del Museo Archeologico Nazionale di Venezia.

1 Gesztelyi 2000, št. 334, str. 92. Pri tem je vredno omenbe dejstvo, da je zelo podoben motiv ohranjen na gemi, ki pripada zbirki državnega arheološkega muzeja v benetkah.

### TESTA DI VECCHIO

In una corniola arancione è incisa una testa di vecchio di profilo a sinistra nell'originale; è presente una piccola porzione di busto, nudo (n.i. 2208).



L'immagine è caratterizzata dai capelli lunghi, che scendono fin oltre l'accento di busto, rappresentati da una serie irregolare di solchi ondulati. Il volto presenta forme quasi disgregate: da notare, nella rappresentazione dell'occhio, la palpebra superiore resa da una linea curva concava, a segnalare il degrado causato dall'età; per lo stesso motivo, il labbro inferiore risulta arretrato rispetto al superiore. L'analisi stilistica spinge ad inquadrare il pezzo nell'ambito della produzione glittica post-antica, forse tra XVI e XVII secolo d.C.

### RITRATTI "MODERNI"

In una corniola arancione è inciso un ritratto non all'antica: si tratta di una testa maschile stempiata e barbata di profilo a destra nell'originale; la rappresentazione comprende il busto fino alle spalle (n.i. 2164).



### PORTRET STARCA

Na oranžnem karneolu je upodobljena glava starca iz profila proti levi (v izvorniku) in majhen del golega trupa (inv. št. 2208).

Figuro označujejo dolgi lasje, ki segajo čez ramena, in so prikazani z nepravilnimi valoviti vrezji. Obraz ima nekoliko razdrobljen videz: pri upodobitvi očesa izstopa zgornja veka, ki jo ponazarja ukrivljena konkavna črta, s čimer se želi prikazati propadanje, ki ga povzroča starost. Prav zaradi tega razloga je spodnja ustnica umaknjena nekoliko bolj nazaj v primerjavi z zgornjo. Stilna analiza kamna priča o tem, da lahko gemo datiramo v postantično obdobje glitike, najverjetneje med XVI. in XVII. stol. po nš. št.

### "MODERNI" PORTRETI

Na oranžnem karneolu je upodobljen portret, ki ni antičen: moška glava, ki je plešasta na sencih in ima brado, je upodobljena iz profila proti desni (v izvorniku). Upodobitev zajema še zgornji del trupa do ramen (inv. št. 2164).

I tratti del volto, delineati in maniera sommaria, sono caratterizzati dall'ampia fronte e dall'occhio grande, compreso tra le due palpebre e sormontato dal sopracciglio ben marcato; il naso è abbastanza piccolo e diritto, mentre la bocca è nascosta dai baffi e da una corta barba, delineata con pochi tratti. Più accurata la descrizione dei capelli, piatti sulla calotta cranica, dove si notano poche linee sottili, ma disposti sulla sommità del capo, sulle tempie e sulla nuca in una serie di ciocche corpose, rese tramite solchi spessi e curvi.

È il tipo di veste che caratterizza in senso "moderno" l'immagine glittica: il personaggio indossa una sorta di giacca con il bavero rivoltato e una serie di alamari disposti in maniera obliqua sul petto. Tale abbigliamento trova un confronto abbastanza preciso in un ritratto di Alessandro Tassoni (1565-1635) in corniola arancione<sup>1</sup>.

Anche per i tratti del volto è possibile trovare corrispondenze abbastanza precise in varie gemme inquadrabili nella cosiddetta produzione dei lapislazzuli. Si può quindi proporre una datazione tra il XVI e il XVII secolo d.C., basata su elementi antiquari e sull'analisi stilistica.

In una corniola arancione di forma ovale è inciso un busto maschile imberbe, di profilo a destra, e caratterizzato da un'iconografia non all'antica; la rappresentazione arriva fino alle spalle (n.i. 2225). A questo proposito è un sicuro indicatore l'acconciatura: i capelli, resi tramite sottili linee ondulate e parallele, che si dispongono orizzontalmente sul cranio, si raccolgono in un corto codino che sfiora

Obrazne poteze so dokaj splošne, označuje jih visoko čelo in veliko oko, ki ga podarjajo veke in nad katerim je močna obrv. Nos je precej majhen in raven, usta skrivajo brki in kratka brada, ki jo ponazarja le nekaj vrez. Bolj skrbno so izdelani lasje, ki so na lobanjskem svodu ravni, saj lahko opazimo nekaj tankih in bežnih vrezov. Na zgornjem delu glave in na sencih je nekaj gostih šopov las, ki jih ponazarjajo debeli in zaokroženi vrezi.

"Moderen" videz geme je treba pripisati obleki: figura ima namreč oblečeno neke vrste suknjič z obrnjenim ovratnikom in vrsto okraskov iz vrvice, ki so poševno razporejeni na sprednjem delu. Upodobljeno obleko lahko primerjamo s portretom Alessandra Tassonija (1565-1635), ki je graviran na oranžnem karneolu<sup>1</sup>.

Tudi kar se tiče obraznih potez se te lahko primerjajo z upodobitvami gem, ki sodijo v tako imenovano ustvarjanje lapis lazuli. Na podlagi stilne analize in antičnih elementov lahko torej gemo datiramo v obdobje med XVI. in XVII. stoletjem po nš. št.

Na oranžnem karneolu ovalne oblike je upodobljen doprski moški portret brez brade iz profila proti desni, ki ga ne označuje antična ikonografija. Upodobitev zajema zgornji del trupa do ramen (inv. št. 2225). V tem primeru je temeljnega pomena pričeska: lase ponazarjajo tanke, valovite in vzporedne črte, ki so postavljene navpično glede na glavo. Speti so v kratek rep, ki sega do ramen.



1 Bollati, Messina 2009, p. 219, n. 190: «mantella o soprabito accollato dal bavero rivolto», «il personaggio [...] è abbigliato secondo la voga del XVII secolo»; ivi altri confronti.

1 Bollati, Messina 2009, str. 219, št. 190: «prekrivalo ali plašč z obrnjenim ovratnikom», «figura [...] je oblečena v skladu z modo XVII. stoletja»; glej druge primerjave.

la base del collo. Il profilo, dall'ampia fronte, è segnato dal lungo naso diritto e da tre brevi e spessi tratti orizzontali, che costituiscono la base del naso e le labbra; il mento è formato da un'incisione ovale; da notare infine la mascella pesante e il collo corto. Particolare la raffigurazione dell'occhio: una linea verticale, intersecata dalle palpebre, e sormontata da una ben marcata sopracciglia. Il busto è coperto da una veste dall'ampio collo.

In questo caso, non trattandosi di un ritratto "all'antica", è chiaro l'inquadramento cronologico post-classico: sembra plausibile una datazione tra XVI e XVIII secolo.

### GEMMA ISLAMICA

Appartiene ad un differente orizzonte culturale un'agata fasciata di colore scuro, che reca incisa una serie di simboli, distribuiti in senso orizzontale su due linee, al di sotto delle quali, press'a poco al centro, è rappresentata una stella a sei punte (n.i. 2197). Si tratta con ogni probabilità di un sigillo islamico con un'iscrizione in caratteri cufici, incisi al negativo (quindi l'iscrizione può essere letta correttamente solo sull'impronta), databile tra l'VIII e il XVII secolo, forse maggiormente restringibile tra VIII e X secolo<sup>1</sup>. La frase incisa dovrebbe significare: "Il regno di Allah".

Due esemplari simili, ma con iscrizione su due registri (e il solco sembra più grosso rispetto a quello di Torcello), sono conservati a Bologna<sup>2</sup>. Due pietre con incisioni simili, sempre organizzate in senso orizzontale, sono presenti anche nella collezione del Museo di Colonia, la prima su un'unica riga, datata tra VII e X secolo; la seconda su due righe, al di sotto delle quali è incisa una stella, datata dopo il X secolo<sup>3</sup>.

Profilo označuje visoko čelo, raven in podolgovat nos, trije kratki in debeli vodoravni vrezi, ki ponazarjajo konico nosu in ustnice, brada je prikazano z ovalnim vrezom. Posebej izstopata močna čeljust in kratek vrat. Dokaj posebna je upodobitev očesa: navpično črtico prekrizajo veke, nad katerimi je izstopajoča orčesna arkada.

Trup pokriva halja s širokim ovratnikom. Glede na to, da upodobitev ne prikazuje antičnega motiva, je postklasična datacija nedvomna. Dokaj verjetno lahko gemo postavimo v XVI. in XVIII. stoletje.

### ISLAMSKA GEMA

Ahat temne barva izvira iz drugačnega kulturnega okolja. Na kamnu so vrezani simboli, ki so nameščeni v dveh vodoravnih linijah, pod katerimi je nekje na sredini gravirana šestkraka zvezda (inv. št. 2197). Po vsej verjetnosti je to islamski pečatnik z napisom v kufični pisavi. Podoba je v negativu (kar pomeni, da lahko napis pravilno razberemo na odtisu). Datiramo ga lahko v obdobje od VIII. Do XVII. stoletja, najverjetneje med VIII. In X. stoletjem<sup>1</sup>.

Graviran napis naj bi pomenil: Kraljestvo Alaha. Dve podobni gem, ki pa imata napis na dveh registrih (poleg tega pa se nekoliko razlikuje od gema iz Torcella), hranijo v Bologni<sup>2</sup>. Še dve drugi gemi s podobnim vodoravnim napisom pripadajo muzejski zbirki iz Colonie: prva, ki sega v obdobje od VII. do X. stoletja, ima napis, ki obsega eno samo vrstico; druga pa je datirana v obdobje od X. stoletja dalje in obsega dve vrstici, pod katerimi je gravirana zvezda<sup>3</sup>.

1 Alcune osservazioni sulla glittica islamica sono riportate in Grohmann 1958, col. 287-289; si veda anche Mandrioli Bizzarri 1987, pp. 141.

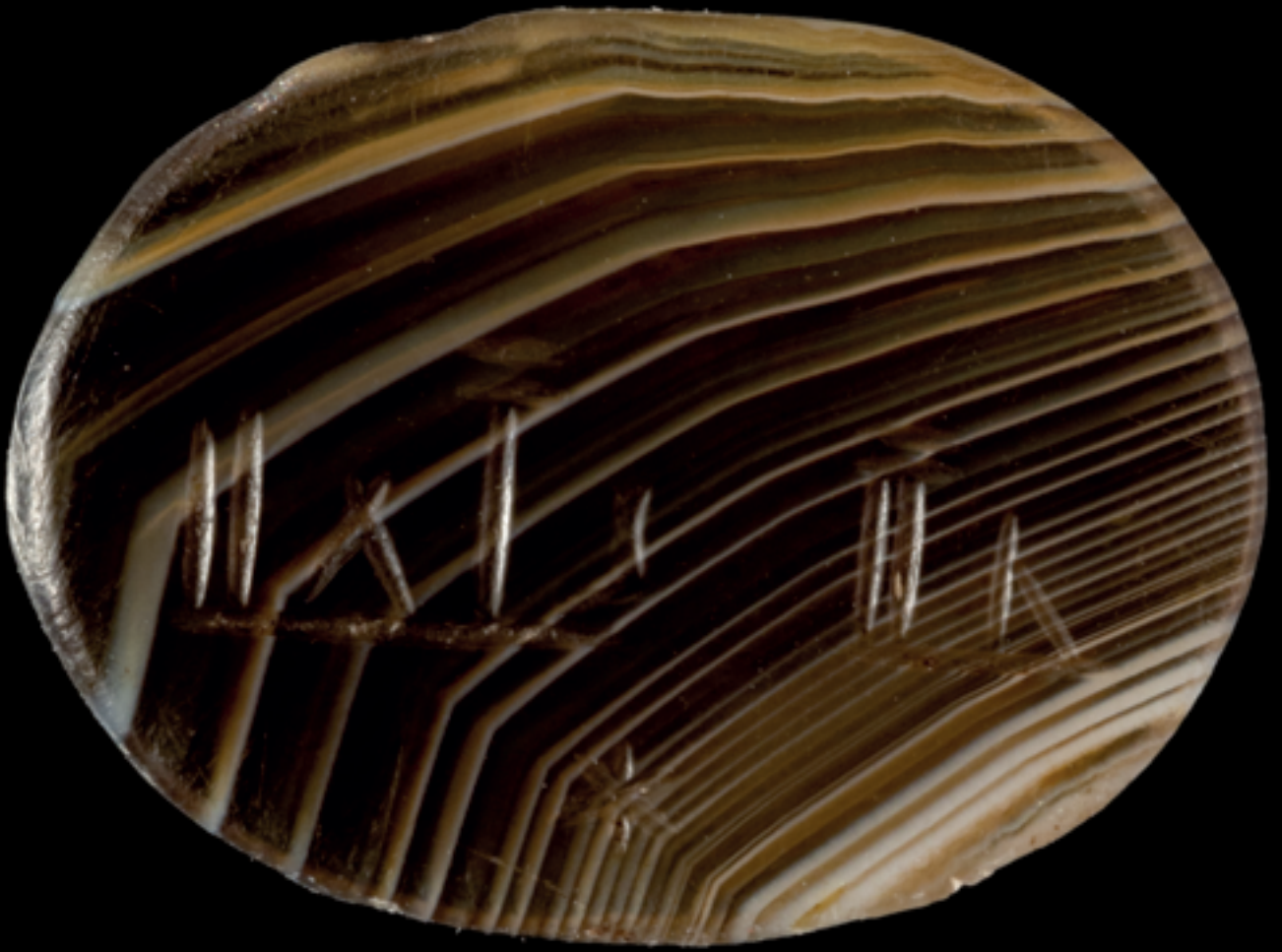
2 Mandrioli Bizzarri 1987, pp. 141-142, nn. 277-278; nel n. 278, sotto la riga inferiore è raffigurata una piccola stella a sei punte.

3 Krug 1981, p. 254, nn. 474-475: entrambi i sigilli riportano l'"Eigenname".

1 Nekateri podatki o islamski glitiki so navedeni v in Grohmann 1958, str. 287-289; glej tudi Mandrioli Bizzarri 1987, pp. 141.

2 Mandrioli Bizzarri 1987, str. 141-142, št. 277-278; v št. 278, pod spodnjo črto je upodobljena majhna šestkraka zvezda.

3 Krug 1981, str. 254, št. 474-475: oba pečata zajemata "Eigenname".



### **MONOGRAMMA**

Su di una corniola rossa di forma ovale è incisa in caratteri corsivi la lettera M maiuscola, probabilmente in modo speculare, così da essere letta correttamente nell'impronta (n.i. 2189). La lettera campeggia in uno specchio ovale, dal quale pende una ghirlanda, i nastri serpeggiano verso l'alto, seguendo la curva dei margini della pietra. Mi sembra plausibile ipotizzare per questa gemma dalla semplice decorazione una funzione sigillare. Risulta chiaro l'inquadramento del pezzo nell'ambito della produzione glittica post-antica, probabilmente tra XVI e XVIII secolo.

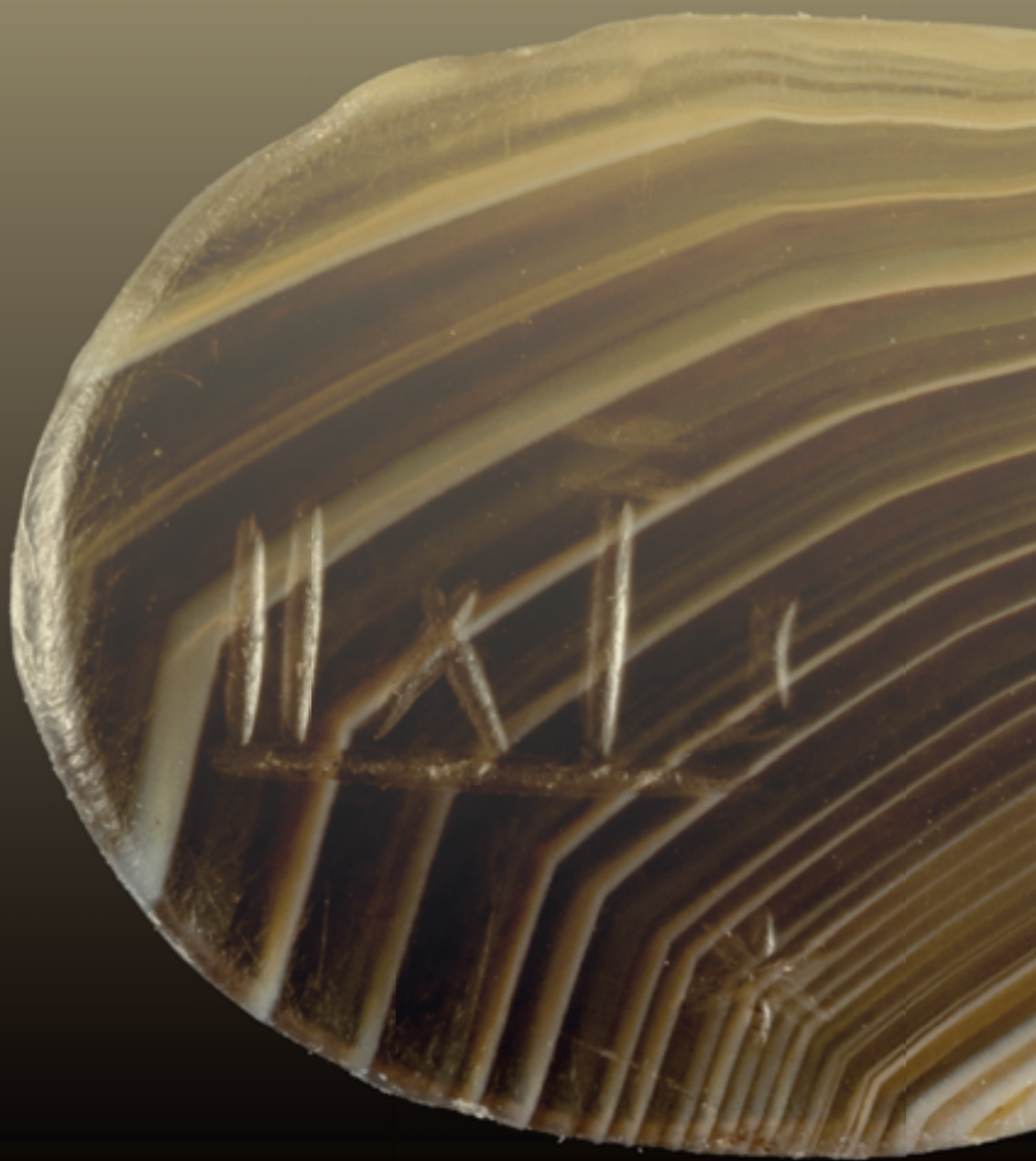
### **MONOGRAM**

Na rdečem karneolu ovalne oblike je gravirana ležeča velika začetnica M, najverjetneje zrcalno, tako da se lahko pravilno razbere v odtisu (inv. št. 2189). Črka leži na sredini ogledala ovalne oblike, na katerem visi venec, trakovi plahutoji kvišku in sledijo zunanjemu robu kamna. Povsem jasno se mi zdi, da lahko sklepamo, da so gemo s tem preprostim dekorativnim motivom uporabljali kot pečatnik. Prav tako je sprejemljiva datacija gеме v obdobje postantične gliptike, najverjetneje med XVI. in XVIII. stoletjem.



*Le schede delle gemme*

*Opisni listi gem*





<b>n.i. 2158</b>	<b>Testa di Baccante</b>
<b>inv. št. 2158</b>	<b>Glava Bakhantke</b>
materiale	Cammeo in sardonica (pietra almeno a tre strati)
material	Kameja iz sardoniksa (kamen iz vsaj treh slojev)
forma	Ovale, fondo piano
oblika	Ovalna, ploska/podlaga
dimensioni	38x29. Spessore 5 circa
dimenzije	38x29. Debelina približno 5
conservazione	Grossa intaccatura in alto a destra
ohranjenost	Velika poškodba desno zgoraj
datazione	XIX secolo
datacija	XIX. stoletje

<b>n.i. 2159</b>	<b>Mercurio stante con caduceo e borsa</b>
<b>inv. št. 2159</b>	<b>Pokončen Merkur s palico in torbo</b>
materiale	Corniola gialla
material	Rumeni karneol
forma	Ovale, piana/piana. Forma 9
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 9
dimensioni	16x12. Spessore: 3 circa
dimenzije	16x12. Debelina: približno 3
conservazione	Scheggiatura nella parte inferiore della pietra, che intacca appena le estremità delle gambe della figura (forse sulla linea di base); superficie lievemente consunta
ohranjenost	Spodnja stran kamna je okrušena, zaradi česar so spodnje okončine figure minimalno poškodovane (mogoče na bazni liniji); površina rahlo dotrajana
datazione	II-III secolo d.C.
datacija	I.- III. stoletje po. nš. št.

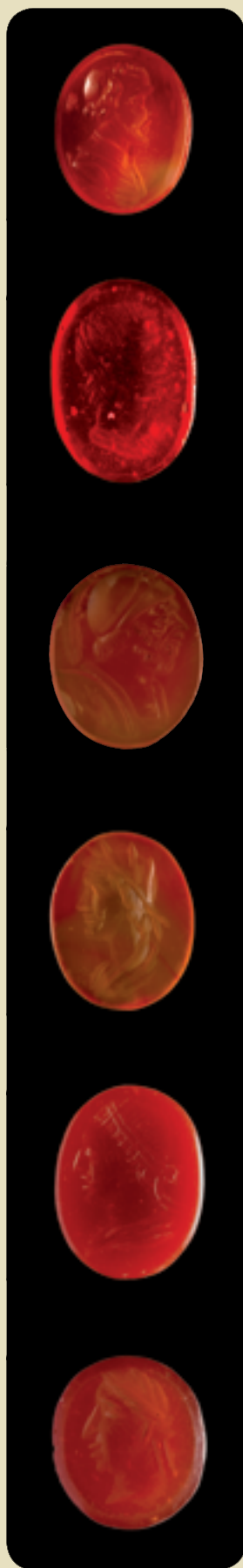
<b>n.i. 2160</b>	<b>Figura femminile stante con ghirlanda</b>
<b>inv. št. 2160</b>	<b>Pokončna ženska figura z vencem</b>
materiale	Corniola rossa
material	Rdeči karneol
forma	Ovale, piana/piana. Forma 8c.
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 8c.
dimensioni	19x10. Spessore: 3 circa
dimenzije	19x10. Debelina: približno 3
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	XVIII secolo d.C.
datacija	XVIII. stoletje po. nš. št.

<b>n.i. 2161</b>	<b>Figura davanti a un albero: Talia</b>
<b>inv. št. 2161</b>	<b>Figura pred drevesom: Talia</b>
materiale	Pietra verde poco traslucida
material	Zeleni kamen malo prosojen
forma	Ovale allungata, piana/piana. Forma 8.
oblika	Ovalna podolgovata, ploska/ploska. Oblika 8
dimensioni	19x7. Spessore: 1 circa
dimenzije	19x7. Debelina: približno 1
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	II-III secolo d.C.
datacija	II. - III. stoletje po. nš. št.

<b>n.i. 2162</b>	<b>Uomo gradiente con arco e freccia</b>
<b>inv. št. 2162</b>	<b>Premikajoči se mož z lokom in puščico</b>
materiale	Corniola. Colorazione non compatta; zona bianca entro colore bruno
material	Karneol. Neenotna barva; belina v rjavi barvi
forma	Ovale, piana/piana. Forma 8.
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 8.
dimensioni	15x13 Spessore: 2,1 circa
dimenzije	15x13. Debelina: približno 2,1
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	XVI-XVII secolo d.C. (Produzione dei lapislazzuli)
datacija	XVI. - XVII. stoletje po. nš. št. (Izdelano iz lapis lazulija)

<b>n.i. 2163</b>	<b>Busto di filosofo barbato di profilo verso destra</b>
<b>inv. št. 2163</b>	<b>Doprnsni kip bradatega filozofa v desnem profilu</b>
materiale	Corniola bruna
material	Rjavi karneol
forma	Ovale, piana/piana. Forma 8
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 8
dimensioni	20x15. Spessore: 2,1 circa
dimenzije	20x15. Debelina: približno 2,1
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	XVI - XVII secolo
datacija	XVI. - XVII. stoletje





<b>n.i. 2164</b>	<b>Ritratto maschile barbato in abiti moderni</b>
<b>inv. št. 2164</b>	<b>Portret bradatega moškega z modernimi oblačili</b>
materiale	Corniola
material	Karneol
forma	Ovale, piana/leggermente convessa.
oblika	Ovalna, ploska/rahlo konveksna.
dimensioni	20x17 Spessore: 2,8 circa.
dimenzije	20x17. Debelina: približno 2,8.
conservazione	integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	Post-antica, probabilmente tra XVI e XVII secolo d.C.
datacija	Postantico obdobje, verjetno med XVI. in XVII. stoletjem po. nš. št.

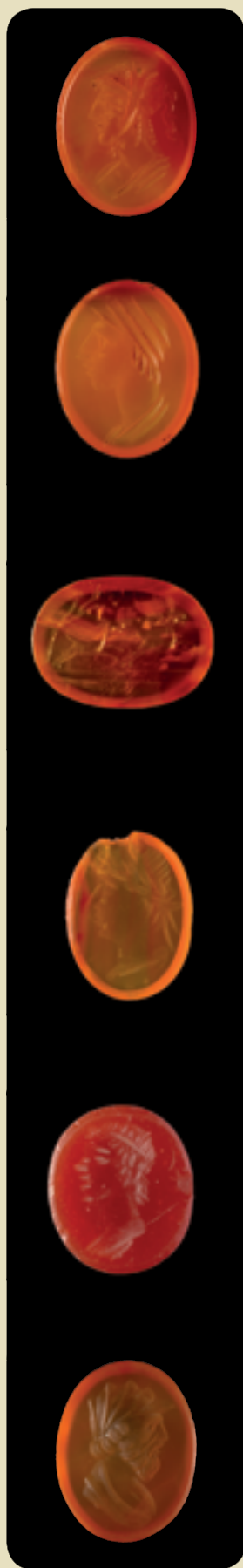
<b>n.i. 2165</b>	<b>Testa maschile giovanile imberbe di profilo a destra</b>
<b>inv. št. 2165</b>	<b>Moška glava golobradega mladeniča v desnem profilu</b>
materiale	Corniola rosso scura
material	Karneol temno rdeče barve
forma	Ovale
oblika	Ovalna
dimensioni	19x14 piana/piana. Forma 11. Spessore circa 2.
dimenzije	19x14 ploska/ploska. Oblika 11. Debelina približno 2.
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	XVI - XVIII secolo
datacija	XVI. - XVIII. stoletje

<b>n.i. 2166</b>	<b>Busto di guerriero barbato con elmo piumato di profilo a destra</b>
<b>inv. št. 2166</b>	<b>Doprni kip bradatega vojščaka s čelado s perjanico v desnem profilu</b>
materiale	Corniola rossa
material	Rdeči karneol
forma	Ovale, piana/convessa. Forma 3 o 6R=18.
oblika	Ovalna, ploska/konveksna. Oblika 3 ali 6R=18.
dimensioni	18x15,2. Spessore massimo 3 circa
dimenzije	18x15,2. Maksimalna debelina približno 3
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	Post-antica (XVI-XVII secolo d.C.)
datacija	Postantico obdobje (XVI. - XVII. po. nš. št.)

<b>n.i. 2167</b>	<b>Testa laureata maschile di profilo a sinistra</b>
<b>inv. št. 2167</b>	<b>Moška glava z lovorjevim vencem v levem profilu</b>
materiale	Corniola rossa
material	Rdeči karneol
forma	Ovale, piana/piana. Forma 11.
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 11.
dimensioni	19,8x16 Spessore 2 circa
dimenzije	19,8x16 Debelina približno 2
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	Probabile una datazione post-antica
datacija	Postantico obdobje (XVI. - XVII. po. nš. št.)

<b>n.i. 2168</b>	<b>Testa maschile con tenia di profilo a sinistra</b>
<b>inv. št. 2168</b>	<b>Moška glava s tenijo v levem profilu</b>
materiale	Corniola rossa
material	Rdeči karneol
forma	Ovale, piana/piana. Forma 11.
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 11.
dimensioni	21x16,1 Spessore 2,9 circa
dimenzije	21x16,1 Debelina približno 2,9
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	Post-antica, tra XVI e XVII secolo
datacija	Postantica, med XVI. in XVII. stoletjem

<b>n.i. 2169</b>	<b>Testa maschile con corona vegetale di profilo a sinistra</b>
<b>inv. št. 2169</b>	<b>Moška glava z rastlinskim vencem v levem profilu</b>
materiale	Corniola rossa
material	Rdeči karneol
forma	Ovale, piana/piana. Forma 11
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 11
dimensioni	16x13. Spessore 3 circa
dimenzije	16x13. Debelina približno 3
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	Post-antica, tra il XVI e il XVIII secolo
datacija	Postantica, med XVI. in XVIII. stoletjem



<b>n.i. 2170</b>	<b>Testa femminile con acconciatura di profilo a sinistra</b>
<b>inv. št. 2170</b>	<b>Zenka glava s pričesko v levem profilu</b>
materiale	Corniola arancione
material	Oranžni karneol
forma	Ovale, piana/convessa. Forma 7
oblika	Ovalna, ploska/konveksna. Oblika 7
dimensioni	18x9. Spessore 4 circa
dimenzije	18x9. Debelina približno 4
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	Post-antica (tra il XVI e il XVII secolo).
datacija	Postantična (med XVI. in XVII. stoletjem).

<b>n.i. 2171</b>	<b>Testa maschile con copricapo a calotta di profilo a sinistra</b>
<b>inv. št. 2171</b>	<b>Moška glava s pokrivalom na glavi v levem profilu</b>
materiale	Corniola
material	Karneol
forma	Ovale, piana/leggermente convessa. Forma 7
oblika	Ovalna, ploska/rahlo konveksna. Oblika 7
dimensioni	16,2x13. Spessore 3 circa
dimenzije	16,2x13. Debelina približno 3
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	XVI-XVII secolo
datacija	XVI. - XVII. stoletje

<b>n.i. 2172</b>	<b>Cane che insegue un cervo; albero</b>
<b>inv. št. 2172</b>	<b>Pes, ki lovi srnjaka; drevo</b>
materiale	Corniola
material	Karneol
forma	Ovale, piana/piana. Forma 8
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 8
dimensioni	19x14. Spessore 2,5 circa
dimenzije	19x14. Debelina približno 2,5
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	Seconda metà del I secolo a.C.
datacija	Druga polovica I. stoletja pr. nš. št.

<b>n.i. 2173</b>	<b>Testa maschile con corona vegetale di profilo a sinistra</b>
<b>inv. št. 2173</b>	<b>Moška glava z rastlinskim vencem v levem profilu</b>
materiale	Corniola
material	Karneol
forma	Ovale, piana/piana. Forma 11
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 11
dimensioni	17x13. Spessore 1,8 circa
dimenzije	17x13. Debelina približno 1,8
conservazione	Piccola scheggiatura nella metà superiore al centro
ohranjenost	Malo okrušena na zgornji polovici v sredini
datazione	XVI - XVIII secolo
datacija	XVI. - XVIII. stoletje

<b>n.i. 2174</b>	<b>Testa maschile con nastro sottile di profilo a sinistra</b>
<b>inv. št. 2174</b>	<b>Moška glava s tankim trakom v levem profilu</b>
materiale	Corniola
material	Karneol
forma	Sub-circolare, piana/piana. Forma 11bR
oblika	Krožna, ploska/ploska. Oblika 11bR
dimensioni	14,8x13. Spessore 2,1 circa
dimenzije	14,8x13. Debelina približno 2,1
conservazione	Piccola scheggiatura sul margine destro
ohranjenost	Malo okrušena na desnem robu
datazione	XVI - XVIII secolo
datacija	XVI. - XVIII. stoletje

<b>n.i. 2175</b>	<b>Busto di guerriero con elmo di profilo a destra</b>
<b>inv. št. 2175</b>	<b>Doprni kip vojščaka s čelado v desnem profilu</b>
materiale	Corniola arancione
material	Oranžni karneol
forma	Ovale, piana/piana. Forma 11
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 11
dimensioni	15,8x12. Spessore 2 circa
dimenzije	15,8x12. Debelina približno 2
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	Post-antico, forse inquadrabile più precisamente tra XVI e XVII sec. d.C.
datacija	Postantično, verjetno med XVI. in XVII. stol. po nš. št.



<b>n.i. 2176</b>	<b>Testa barbata con copricapo di profilo a destra</b>
<b>inv. št. 2176</b>	<b>Bradata glava s pokrivalom v desnem profilu</b>
materiale	Corniola
material	Karneol
forma	Ovale, piana/piana. Forma 11
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 11
dimensioni	19x14,2. Spessore 2 circa
dimenzije	19x14,2. Debelina približno 2
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	XVI-XVII sec. d.C.
datacija	XVI. - XVII. stol. po nš. št.

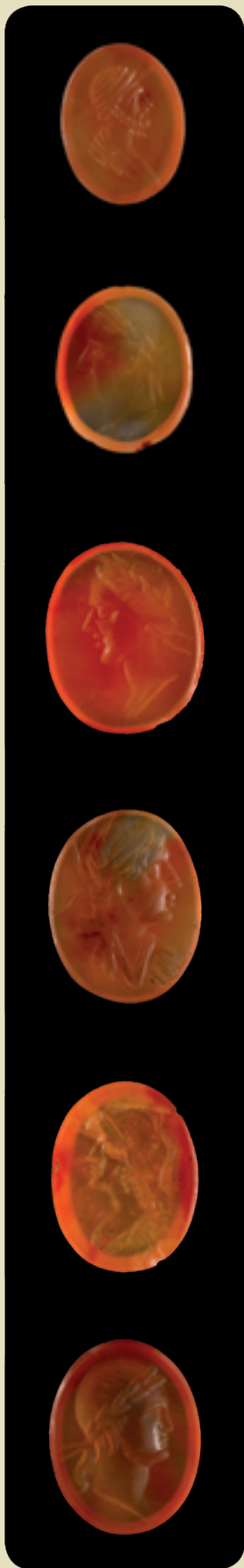
<b>n.i. 2177</b>	<b>Testa barbata con copricapo con panneggio intorno al collo di profilo a destra</b>
<b>inv. št. 2177</b>	<b>Bradata glava s pokrivalom in draperijo okoli vratu v desnem profilu</b>
materiale	Corniola arancione scura
material	Temno oranžni karneol
forma	Ovale, piana/piana. Forma 11
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 11
dimensioni	19x15. Spessore 3 circa
dimenzije	19x15. Debelina približno 3
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	XVI-XVII secolo d.C.
datacija	XVI. - XVII. stoletje po nš. št.

<b>n.i. 2178</b>	<b>Testa barbata con copricapo con panneggio intorno al collo di profilo a destra</b>
<b>inv. št. 2178</b>	<b>Bradata glava s pokrivalom in draperijo okoli vratu v desnem profilu</b>
materiale	Corniola
material	Karniol
forma	Ovale, piana-piana. Forma 11
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 11
dimensioni	20,1x15. Spessore 4 circa
dimenzije	20,1x15. Debelina približno 4
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	XVI-XVII secolo d.C.
datacija	XVI. - XVII. stoletje po nš. št.

<b>n.i. 2179</b>	<b>Testa maschile con corona vegetale di profilo a sinistra</b>
<b>inv. št. 2179</b>	<b>Moška glava z rastlinskim vencem v levem profilu</b>
materiale	Corniola rossa
material	Rdeči karniol
forma	Ovale, piana/piana. Forma 11bR
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 11bR
dimensioni	20x16. Spessore 2,8 circa
dimenzije	20x16. Debelina približno 2,8
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	XVI - XVIII secolo
datacija	XVI. - XVIII. stoletje

<b>n.i. 2180</b>	<b>Testa maschile con corona vegetale di profilo a sinistra</b>
<b>inv. št. 2180</b>	<b>Moška glava z rastlinskim vencem v levem profilu</b>
materiale	Corniola rossa
material	Rdeči karneol
forma	Ovale, piana/piana. Forma 11bR.
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 11bR.
dimensioni	19x14 Spessore 3 circa
dimenzije	19x14 Debelina približno 3
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	XVI - XVIII secolo
datacija	XVI. - XVIII. stoletje

<b>n.i. 2181</b>	<b>Testa barbata con copricapo con panneggio intorno al collo di profilo a destra</b>
<b>inv. št. 2181</b>	<b>Bradata glava s pokrivalom in draperijo okoli vratu v desnem profilu</b>
materiale	Corniola arancione scura
material	Temno oranžni karneol
forma	Ovale, piana/piana. Forma 11
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 11
dimensioni	20,8x18,1. Spessore 3,5 circa
dimenzije	20,8x18,1. Debelina približno 3,5
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	XVI-XVII secolo d.C.
datacija	XVI-XVII secolo d.C.



<b>n.i. 2182</b>	<b>Testa barbata con copricapo di profilo a destra</b>
<b>inv. št. 2182</b>	<b>Bradata glava s pokrivalom v desnem profilu</b>
materiale	Corniola arancione
material	Oranžen karneol
forma	Ovale, piana/piana. Forma 11
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 11
dimensioni	21,7x12,5. Spessore 3,8 circa
dimenzije	21,7x12,5. Debelina približno 3,8
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	XVI-XVII secolo d.C.
datacija	XVI.-XVII. stoletje po nš. št.

<b>n.i. 2183</b>	<b>Testa maschile con corona vegetale di profilo a sinistra</b>
<b>inv. št. 2183</b>	<b>Moška glava z rastlinskim vencem v levem profilu</b>
materiale	Corniola arancione-bianca traslucida
material	Oranžni- prosojno beli karneol
forma	Ovale, piana/piana. Forma 11
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 11
dimensioni	19x15. Spessore 2,3 circa
dimenzije	19x15. Debelina približno 2,3
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	XVI - XVIII secolo
datacija	XVI. - XVIII. stoletje

<b>n.i. 2184</b>	<b>Testa di Apollo con corona d'alloro</b>
<b>inv. št. 2184</b>	<b>Glava Apolona z lorvorjevim vencem</b>
materiale	Corniola
material	Karneol
forma	Ovale, piana/convessa. Forma 6R=18.
oblika	Ovalna, ploska/konveksna. Oblika 6R=18.
dimensioni	14x12,2 Spessore 3,8 circa
dimenzije	14x12,2 Debelina približno 3,8
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	XVI - XVII secolo
datacija	XVI. - XVII. stoletje

<b>n.i. 2185</b>	<b>Busto di imperatore di profilo a destra con tenia</b>
<b>inv. št. 2185</b>	<b>Doprnsni kip cesarja v desnem profilu s tenijo</b>
materiale	Corniola bianca-arancione traslucida
material	Bel-prosojno oranžni karneol
forma	Ovale piana/piana (lievemente convessa). Forma 11
oblika	Ovalna, ploska/ploska. (rahlo konveksna). Oblika 11
dimensioni	21x12. Spessore 2,5 circa
dimenzije	21x12. Debelina približno 2,5
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	XVI - XVII secolo
datacija	XVI. - XVII. stoletje

<b>n.i. 2186</b>	<b>Busto di guerriero imberbe con elmo piumato di profilo a sinistra</b>
<b>inv. št. 2186</b>	<b>Doprnsni kip bradatega vojščaka s čelado s perjanico v levem profilu</b>
materiale	Corniola arancione
material	Oranžni karneol
forma	Ovale, piana/piana. Forma 11
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 11
dimensioni	21,1x16. Spessore 3,8 circa
dimenzije	21,1x16. Debelina približno 3,8
conservazione	Piccola scheggiatura in basso a destra, che non intacca la raffigurazione
ohranjenost	Malo okrušena spodaj desno, ki ne načenja ornamenta
datazione	XVI - XVII secolo
datacija	XVI. - XVII. stoletje

<b>n.i. 2187</b>	<b>Testa maschile con corona vegetale di profilo a destra</b>
<b>inv. št. 2187</b>	<b>Moška glava z rastlinskim vencem v desnem profilu</b>
materiale	Corniola
material	Karneol
forma	Ovale, piana/piana. Forma 11
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 11
dimensioni	18,2x14,9. Spessore 2 circa
dimenzije	18,2x14,9. Debelina približno 2
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	XVI - XVII secolo
datacija	XVI. - XVII. stoletje



<b>n.i. 2188</b>	<b>Testa maschile con tenia di profilo a sinistra</b>
<b>inv. št. 2188</b>	<b>Moška glava s tenijo v levem profilu</b>
materiale	Corniola fasciata arancio-bianca
material	Karneol na oranžno-bele sloje
forma	Ovale. piana/piana. Forma 11bR
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 11bR
dimensioni	19,2x16,1. Spessore 3 circa
dimenzije	19,2x16,1. Debelina približno 3
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	XVI - XVII secolo
datacija	XVI. - XVII. stoletje

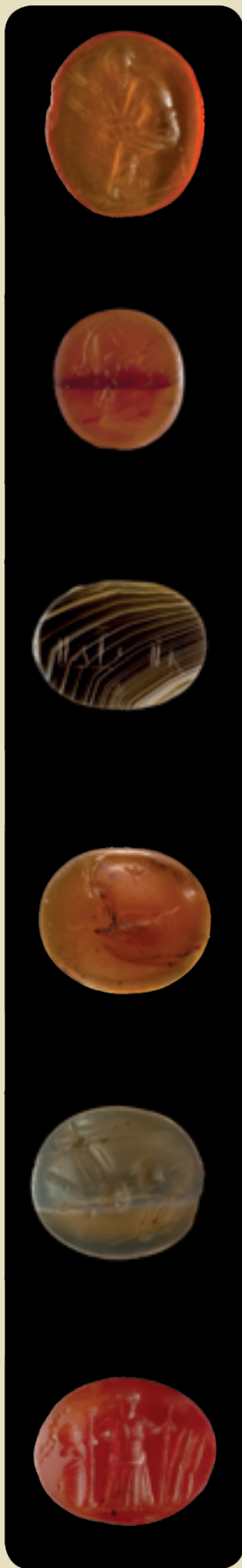
<b>n.i. 2190</b>	<b>Testa femminile con crocchia di profilo a sinistra</b>
<b>inv. št. 2190</b>	<b>Ženska glava s figo v levem profilu</b>
materiale	Corniola
material	Karneol
forma	Ovale, piana/piana. Forma 8
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 8
dimensioni	13x1. Spessore 1,9 circa
dimenzije	13x1. Debelina približno 1,9
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	XVI - XVII sec. d.C.
datacija	XVI - XVII stol. po nš. št.

<b>n.i. 2191</b>	<b>Figura stante con bastone o lancia: personaggio dionisiaco? Guerriero?</b>
<b>inv. št. 2191</b>	<b>Pokončna figura s palico ali sulico: dionizičen človek? Vojščak?</b>
materiale	Pietra verde traslucida
material	Zelen prosojen kamen
forma	Ovale allungata, piana/convessa. Forma 3.
oblika	Ovalna podolgovata, ploska/konveksna. Oblika 3.
dimensioni	14x9. Spessore 2 circa
dimenzije	14x9. Debelina približno 2
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	Età imperiale?
datacija	Cesarsko obdobje?

<b>n.i. 2192</b>	<b>Testa femminile con acconciatura a rotolo di profilo a sinistra</b>
<b>inv. št. 2192</b>	<b>Ženska glava s pričesko v zvitek v levem profilu</b>
materiale	Corniola
material	Karneol
forma	Ovale, piana/convessa. Forma 6R=18
oblika	Ovalna, ploska/konveksna. Oblika 6R=18
dimensioni	12,3x10. Spessore 2,5 circa
dimenzije	12,3x10. Debelina približno 2,5
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	XVI - XVII secolo
datacija	XVI. - XVII. stoletje

<b>n.i. 2193</b>	<b>Personaggio stante in atto di libare</b>
<b>inv. št. 2193</b>	<b>Stoječi človek, ki nazdravi s kozarcem</b>
materiale	Corniola arancione
material	Oranžni karneol
forma	Ovale, piana/convessa. Forma 6R=18
oblika	Ovalna, ploska/konveksna. Oblika 6R=18
dimensioni	16x12. Spessore 3,5 circa
dimenzije	16x12. Debelina približno 3,5
conservazione	integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	XVI - XVII secolo
datacija	XVI. - XVII. stoletje

<b>n.i. 2194</b>	<b>Testa femminile con nastri di profilo a sinistra</b>
<b>inv. št. 2194</b>	<b>Ženska glava s trakci v levem profilu</b>
materiale	Corniola bruna
material	Rjavi karneol
forma	Ovale, piana/ piana. Forma 8.
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 8.
dimensioni	14x12. Spessore 1,9 circa
dimenzije	14x12. Debelina približno 1,9
conservazione	integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	XVI - XVII secolo
datacija	XVI. - XVII. stoletje

**n.i. 2195 Filosofo seduto in atto di leggere un volumen****inv. št. 2195 Sedei filozof, ki bere knjigo**

materiale	Corniola arancione
material	Oranžni karneol
forma	Ovale, piana/piana. Forma 8c
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 8c
dimensioni	12x10,2. Spessore 1,3 circa
dimenzije	12x10,2. Debelina približno 1,3
conservazione	Lievissima scheggiatura a sinistra (centro)
ohranjenost	Zelo mala okrušenost na levi strani (v sredini)
datazione	Tra I sec. a.C. e I d.C.
datacija	Med I. stol. pr. nš. št. in I. stol. po nš. št

**n.i. 2196 Testa di Atena Minerva con elmo****inv. št. 2196 Glava Atene Minerve s čelado**

materiale	Corniola rossa
material	Rdeči karneol
forma	Sub-circolare, piana/piana. Forma 11
oblika	Krožna, ploska/ploska. Oblika 11
dimensioni	12x11. Spessore 3 circa
dimenzije	12x11. Debelina približno 3
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	XVI - XVIII secolo
datacija	XVI. - XVIII. stoletje

**n.i. 2197 Gemma islamica con iscrizione in caratteri cufici e stella a sei punte****inv. št. 2197 Islamska gema z napisom v kufski abecedi in šestkrako zvezdo**

materiale	Agata marrone fasciata
material	Rjavi ahat v slojih
forma	Ovale, piana/piana. Forma 11 (in realtà è diritta la parte superiore sotto la superficie incisa)
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 11 (v resnici je zgornji del pod vrezano površino plosk)
dimensioni	13x17. Spessore 1,8 circa
dimenzije	13x17. Debelina približno 1,8
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	Post VII secolo d.C.
datacija	Po VII. stoletju po nš. št.

**n.i. 2198 Capricorno con stella di profilo verso destra****inv. št. 2198 Kozorog z zvezdo v desnem profilu**

materiale	Corniola bruna
material	Rjavi karneol
forma	Ovale, fortemente convessa/piana. Forma 2
oblika	Ovalna, izrazito konveksna/ploska. Oblika 2
dimensioni	10,2x13. Spessore 4 circa
dimenzije	10,2x13. Debelina 4
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	Fine I secolo a.C.
datacija	Konec I. stoletja pr. nš. št.

**n.i. 2199 Capra in corsa verso destra****inv. št. 2199 Koza, ki teče v desno smer**

materiale	Calcedonio bianco
material	Beli kalcedon
forma	Ovale, convessa/piana. Forma 2
oblika	Ovalna, konveksna/ploska. Oblika 2
dimensioni	11x13. Spessore 3 circa
dimenzije	11x13. Debelina približno 3
conservazione	Integra. Piccola scheggiatura in basso a destra
ohranjenost	Nepoškodovana. Malo okrušena spodaj desno.
datazione	II-I secolo a.C.
datacija	II.- I. stoletje pr. nš. št.

**n.i. 2200 Panoplia: corazza al centro, con elmo e scudo a sinistra, schinieri a destra****inv. št. 2200 Panoplja: oklep v sredini, čelada in ščit na levi strani, nanožnice na desni**

materiale	Corniola rosso scuro
material	Temno rdeči karneol
forma	Ovale, lievemente convessa, fondo piano. Forma 6
oblika	Ovalna, rahlo konveksna, ploska podlaga. Oblika 6
dimensioni	10x13. Spessore 4 circa
dimenzije	10x13. Debelina približno 4
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	II secolo d.C.
datacija	II. stoletje po nš. št.

**n.i. 2201 Erote alato, di profilo a sinistra, in atto di bruciare una farfalla****inv. št. 2201 Krilati Eros, v levem profilu, sežiga metuljčka**

materiale	Prasio verde
material	Zeleni kvarc
forma	Ovale, convessa/convessa. Forma 1
obluka	Ovalna, konveksna/konveksna. Obluka 1
dimensioni	9x7. Spessore 3,8 circa
dimenzije	9x7. Debelina približno 3,8
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	Inizi II secolo d.C.
datacija	Začetek II. stoletja po nš. št.

**n.i. 2202 Raffigurazione di città con cavalli davanti alle mura****inv. št. 2202 Upodobitev mesta s konji pred obzidjem**

materiale	Corniola dall'arancio al bianco
material	Korneol od oranžne do bele barve
forma	Ovale, piana/piana. Forma 8
obluka	Ovale, piana/piana. Obluka 8
dimensioni	8x13. Spessore 4 circa
dimenzije	8x13. Debelina približno 4
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	Prima età imperiale
datacija	Zgodnje cesarsko obdobje

**n.i. 2203 Scena di offerta bucolica con tempietto rustico****inv. št. 2203 Prizor bukoličnega darovanja s podeželskim svetiščem**

materiale	Corniola arancione
material	Oranžen karneol
forma	Circolare, piana/piana. Forma 11
obluka	Krožna, ploska/ploska. Obluka 11
dimensioni	10x10. Spessore 1,5 circa
dimenzije	10x10. Debelina približno 1,5
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	Fine I secolo a.C.-inizi I d.C.
datacija	Konec I. stoletja pr. nš. št. - začetek I. stol. po nš. št.

**n.i. 2204 Guerriero stante nudo con elmo e lancia****inv. št. 2204 Pokončen goli vojščak s čelado in sulico**

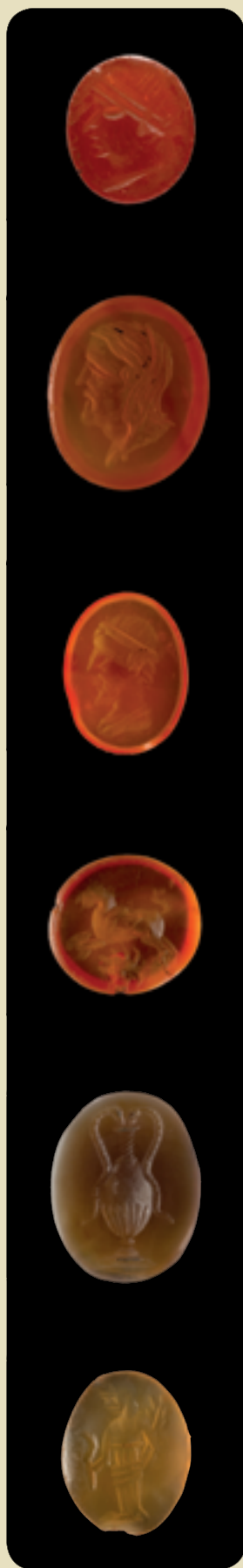
materiale	Corniola arancione
material	Oranžen karneol
forma	Ovale allungata, convessa/convessa. Forma 4
obluka	Ovalna podolgovata, konveksna/konveksna. Obluka 4
dimensioni	14x9,5. Spessore 4 circa
dimenzije	14x9,5. Debelina približno 4
conservazione	Fessurata, piccole scheggiature
ohranjenost	Z razpokami
datazione	Tarda età repubblicana (prima metà I secolo a.C.)
datacija	Pozno republikansko obdobje (prva polovica I. stoletja pr. nš. št.)

**n.i. 2205 Uomo barbato incedente verso sinistra con bastone****inv. št. 2205 Bradati moški s palico hodi proti levi**

materiale	Corniola arancione
material	Oranžni karneol
forma	Ovale, lievemente convessa/piatta. Forma 6 o 8
obluka	Ovalna, rahlo konveksna/ploska. Obluka 6 ali 8
dimensioni	10,2x9. Spessore 1,4 circa
dimenzije	10,2x9. Debelina približno 1,4
conservazione	Scheggiatura nella parte superiore, che intacca la testa della figura
ohranjenost	Okrušena v zgornjem delu, na glavi figure
datazione	I secolo a.C.?
datacija	I. stoletje pr. nš. št.?

**n.i. 2206 Atena Minerva stante con lancia e scudo e Vittoria sulla mano****inv. št. 2206 Pokončna Atena Minerva s sulico in ščitom in Viktorijo na roki**

materiale	Corniola rosso scura
material	Temno rdeči karneol
forma	Ovale, piana/piana. Forma 11.
obluka	Ovalna, ploska/ploska. Obluka 11.
dimensioni	11x9 Spessore 1,8 circa
dimenzije	11x9. Debelina približno 1,8
conservazione	scheggiatura in basso a destra, che non intacca la raffigurazione, forse anche una piccolissima scheggiatura in fianco allo scudo.
ohranjenost	Okrušenos spodaj desno ne dosega upodobitve, možna tudi manjša okrušenost na strani pri ščit
datazione	Età imperiale, probabilmente precisabile nel II secolo d.C.
datacija	Cesarsko obdobje, verjetno v II. stoletju po nš. št.



<b>n.i. 2207</b>	<b>Testa maschile con tenia di profilo a sinistra</b>
<b>inv. št. 2207</b>	<b>Moška glava s tenijo v levem profilu</b>
materiale	Corniola rosso scuro
material	Temnordeči karneol
forma	Ovale, piana/piana. Forma 11bR.
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 11bR.
dimensioni	12x10 Spessore 2 circa
dimenzije	12x10. Debelina približno 2
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	XVI - XVII secolo
datacija	XVI - XVII. stoletje

<b>n.i. 2208</b>	<b>Testa di vecchio con lunghi capelli di profilo verso sinistra</b>
<b>inv. št. 2208</b>	<b>Glava starca z dolgimi lami v levem profilu</b>
materiale	Corniola arancione
material	Oranžen karneol
forma	Ovale, piana/piana. Forma 11 (ma il lato inferiore è leggermente curvo)
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 11 (spodnji rob je rahlo ukrivljen)
dimensioni	12x10. Spessore 3,5 circa
dimenzije	12x10. Debelina približno 3,5
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	XVI - XVII secolo
datacija	XVI - XVII. stoletje

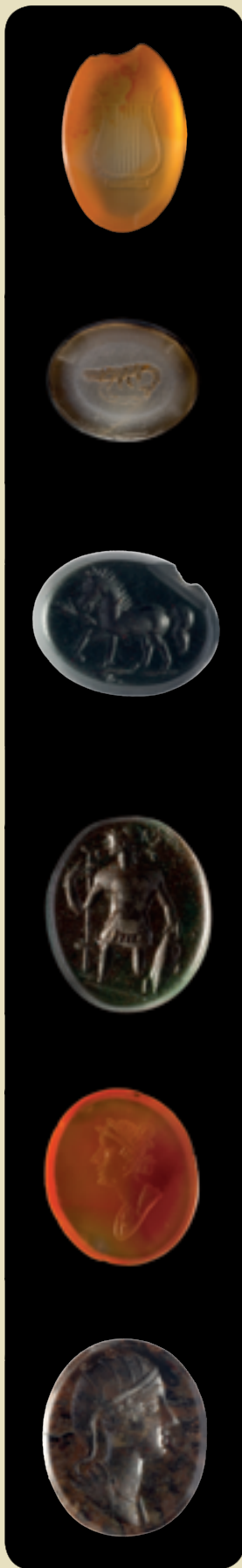
<b>n.i. 2209</b>	<b>Testa barbata con tenia di profilo a sinistra</b>
<b>inv. št. 2209</b>	<b>Bradat glava stenijo v levem profilu</b>
materiale	Corniola arancione
material	Oranžni karneol
forma	Ovale, piana/leggermente convesso. Forma 6R=18
oblika	Ovalna, ploska/rahlo konveksna. Oblika 6R=18
dimensioni	12x10. Spessore 2,3 circa
dimenzije	12x10. Debelina približno 2,3
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	Post-antica (XVIII secolo?)
datacija	Postantica (XVIII. stoletje?)

<b>n.i. 2210</b>	<b>Leone e scorpione (simboli zodiacali)</b>
<b>inv. št. 2210</b>	<b>Lev in škorpion (horoskopski znaki)</b>
materiale	Corniola arancione
material	Oranžni karneol
forma	Subcircolare, piana/piana. Forma 8
oblika	Krožna, ploska/ploska. Oblika 8
dimensioni	9x10,4. Spessore 2 circa
dimenzije	9x10,4. Debelina približno 2
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	Età imperiale
datacija	Cesarsko obdobje

<b>n.i. 2211</b>	<b>Anfora con anse a forma di serpente</b>
<b>inv. št. 2211</b>	<b>Anfora z ročajema v obliki kače</b>
materiale	Agata di colore scuro, traslucido
material	Ahat temne barve, prosojen
forma	Ovale, piana/piana. Forma 8
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 8
dimensioni	14x11,3. Spessore 3 circa
dimenzije	14x11,3. Debelina približno 3
conservazione	integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	Prima età imperiale
datacija	Zgodnje cesarsko obdobje

<b>n.i. 2212</b>	<b>Personaggio stante con falchetto e ramo: Saturno? Silvano?</b>
<b>inv. št. 2212</b>	<b>Pokončen človek s srpom in vejico: Saturn? Silvan?</b>
materiale	Corniola gialla
material	Rumeni karneol
forma	Ovale, convessa/piana. Forma 6
oblika	Ovalna, konveksna/ploska. Oblika 6
dimensioni	11x9. Spessore 3 circa
dimenzije	11x9. Debelina približno 3
conservazione	piccola scheggiatura in basso, che probabilmente ha asportato la linea del suolo
ohranjenost	Mala okrušenost spodaj, ki je verjetno odstranila črto spodnjega roba oz. tal
datazione	Età imperiale (II-III secolo d.C.)
datacija	Cesarsko obdobje (II. - III. stoletje po nš. št.)





<b>n.i. 2213</b>	<b>Lira a sei corde</b>
<b>inv. št. 2213</b>	<b>Lira s šestimi strunami</b>
materiale	Corniola arancione
material	Oranžni karneol
forma	Ovale, piana/fortemente convessa. Forma 7?
oblika	Ovalna, ploska/izrazito konveksna. Oblika 7?
dimensioni	14x10 . Spessore 4,5 circa
dimenzije	14x10 . Debelina približno 4,5
conservazione	Manca una piccola porzione nella parte superiore, piccolissima scheggiatura in basso a destra, ma la raffigurazione è integra
ohranjenost	Manjka droben deleč zgoraj, zelo majhna okrušenost spodaj desno, ornament ni poškodovan
datazione	Prima età imperiale
datacija	Zgodnje cesarsko obdobje

<b>n.i. 2214</b>	<b>Gambero</b>
<b>inv. št. 2214</b>	<b>Rak</b>
materiale	Nicolo
material	Nicolo
forma	Ovale, piana/piana. Forma 11R? Forma 9?
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 11R? Oblika 9?
dimensioni	9x12 . Spessore 2,2 circa
dimenzije	9x12 . Debelina približno 2,2
conservazione	Integro
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	Età imperiale (II - III secolo d.C.)
datacija	Cesarsko obdobje (II. - III. stoletje po nš. št.)

<b>n.i. 2215</b>	<b>Cavallo vittorioso con ramo di palma rivolto a sinistra</b>
<b>inv. št. 2215</b>	<b>Zmagoslavni konj s palmino vejo obrnjeno proti levi</b>
materiale	Diaspro nero
material	Črni jaspis
forma	Ovale, piana/piana. Forma 9
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 9
dimensioni	9x13. Spessore 3 circa
dimenzije	9x13. Debelina približno 3
conservazione	Scheggiatura in alto a destra, forse una piccolissima scheggiatura a sinistra sotto la linea del suolo, che non intacca la raffigurazione.
ohranjenost	Okrušenost zgoraj desno, možna tudi manjša okrušenost na levi strani pod črto spodnjega roba oz. tal, ornament ni poškodovan.
datazione	I-II secolo d.C.
datacija	I - II. stoletje po nš. št.

<b>n.i. 2216</b>	<b>Marte Ultore con corazza, elmo, scudo e asta</b>
<b>inv. št. 2216</b>	<b>Mars maščevalec z oklepom, čelado, ščitom in kopjem</b>
materiale	Diaspro nero
material	Črni jaspis
forma	Ovale, piana/piana. Forma 11
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 11
dimensioni	13x9,9. Spessore 3 circa
dimenzije	13x9,9. Debelina približno 3
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	Età imperiale (II-III secolo)
datacija	Cesarsko obdobje (II. - III. stoletje)

<b>n.i. 2217</b>	<b>Testa femminile di profilo a sinistra con crocchia e diadema?</b>
<b>inv. št. 2217</b>	<b>Ženska glava v levem profilu s figo in diademom ?</b>
materiale	Corniola arancione
material	Oranžni karniol
forma	Ovale, piana/piana: Forma 8.
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 8.
dimensioni	18x15,1. Spessore: 2 circa
dimenzije	18x15,1. Debelina: približno 2
conservazione	Integra, ad eccezione di piccolissime scheggiature lungo il margine
ohranjenost	Nepoškodovana, z izjemo zelo majhnih prask vzdolž roba
datazione	Post-antica (XVIII secolo?)
datacija	Postantična (XVIII. stoletje?)

<b>n.i. 2218</b>	<b>Testa femminile con retina di profilo a destra</b>
<b>inv. št. 2218</b>	<b>Ženska glava z mrežico v desnem profilu</b>
materiale	Pietra mazzata nero marrone
material	Marmoriran kamen črno-rjave barve
forma	Ovale, piana/convessa. Forma 6R=18.
oblika	Ovalna, ploska/convessa. Oblika 6R=18.
dimensioni	20x16. Spessore 3,8 circa
dimenzije	20x16. Debelina približno 3,8
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	Post-antica
datacija	Postantična



<b>n.i. 2219</b>	<b>Scena di sacrificio con ariete e statua di divinità</b>
<b>inv. št. 2219</b>	<b>Daritveni prizor z ovnom in kipom božanstva</b>
materiale	Diaspro sanguigno
material	Rdeči jaspis
forma	Ogivale, piana/piana. Forma 8
oblika	šilast, ploska/ploska. Oblika 8
dimensioni	11x20. Spessore 2 circa
dimenzije	11x20. Debelina približno 2
conservazione	integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	Seconda metà I secolo a.C.
datacija	Druga polovica I. stoletja pr. nš. št.
<b>n.i. 2220</b>	<b>Fortuna stante con timone e cornucopia</b>
<b>inv. št. 2220</b>	<b>Pokončna Sreča z krmilom in rogom obilnosti</b>
materiale	Diaspro rosso
material	Rdeči jaspis
forma	Ovale, piana/piana. Forma 8.
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 8.
dimensioni	11x9 Spessore 2,2 circa
dimenzije	11x9. Debelina približno 2,2
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	Età imperiale (II - III secolo d.C.)
datacija	Cesarsko obdobje (II. - III. stoletje po. nš. št.)
<b>n.i. 2221</b>	<b>Busto femminile con acconciatura di età traiana</b>
<b>inv. št. 2221</b>	<b>Ženski doprsni kip s pričesko iz trajanske dobe</b>
materiale	Agata
material	Ahat
forma	Ovale, piana/piana. Forma 9c.
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 9c.
dimensioni	22x17. Spessore 2,5 circa
dimenzije	22x17. Debelina približno 2,5
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	Età traiana (98-116 d.C.)?
datacija	Trajansko obdobje (98-116 po. nš. št.)?
<b>n.i. 2222</b>	<b>Personaggio dionisiaco con tirso e grappolo d'uva</b>
<b>inv. št. 2222</b>	<b>Dionizijska upodobitev človeka s tirsom in grozdom grozdja</b>
materiale	Pasta vitrea azzurra
material	Sinja steklena pasta
forma	Ovale, piana/piana. Forma 8.
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 8.
dimensioni	11x10. Spessore 1,2 circa
dimenzije	11x10. Debelina približno 1,2
conservazione	Manca una piccola porzione nella metà superiore sinistra, superficie molto consunta e corrosa; figura difficilmente leggibile
ohranjenost	Manjka majhen del na levi strani zgornje polovice, površina zelo obrabljena in razjedena; figura se stežka razloči
datazione	Seconda metà del I secolo a.C.
datacija	Druga polovica I. stoletja pr. nš. št.
<b>n.i. 2223</b>	<b>Guerriero inginocchiato con armatura e scudo</b>
<b>inv. št. 2223</b>	<b>Vojščak na kolenih z oklepom in ščitom</b>
materiale	Agata zonata, tagliata ad occhio magico
material	Ahat, rezanje s t.i. tehniko magičnega očesa
forma	Ovale convessa (ma la superficie di incisione è piana)/piana. Forma 11R.
oblika	Ovalna convessa (površina za vrezovanje je ploska)/ploska. Oblika 11R.
dimensioni	19x16. Spessore 4 circa
dimenzije	19x16. Debelina približno 4
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	II-I secolo a.C.
datacija	II. - I. stoletje pr. nš. št.
<b>n.i. 2224</b>	<b>Testa barbata con corona radiata</b>
<b>inv. št. 2224</b>	<b>Bradata glava z žarkasto krono</b>
materiale	Pasta vitrea verde scura
material	Temno zelena steklena pasta
forma	Ovale piana/piana. Forma 11?
oblika	Ovalna, ploska/ploska. Oblika 11?
dimensioni	21 x18. Spessore 1,9 circa
dimenzije	21 x18. Debelina približno 1,9
conservazione	Integra, superficie graffiata
ohranjenost	Nepoškodovana, spraskana površina
datazione	Età post-antica (XVI - XVII secolo)
datacija	Postantico obdobje (XVI. - XVII. stoletje)

**n.i. 1921 Pendaglio in cristallo di rocca lavorato ad intaglio: profilo maschile****inv. št. 1921** **Moška glava iz kamene strele vdelan v obesek**

materiale	Cristallo di rocca
material	Kamena strela
forma	Ovale
oblika	Ovalna
dimensioni	22,2x12,8
dimenzije	22,2x12,8
conservazione	Integro
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	Post-antica (XIX secolo)
datacija	Postantično obdobje (XIX. stoletje)

**n.i. 1922 Anello con cammeo: busto di Elena con berretto frigio****inv. št. 1922** **Prstan: doprsni portret Elene v kameji pokrita z mehko frigijsko čepico**

materiale	Sardonica
material	Sardoniks
forma	Ovale
oblika	Ovalna
dimensioni	23,3x15
dimenzije	23,3x15
conservazione	Integro
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	XIX secolo
datacija	XIX. stoletje

**n.i. 1924 Anello con cammeo: busto maschile togato (imperatore)****inv. št. 1924** **Doprsni v kameji: portret moškega s togo (cesarskim)**

materiale	Sardonica
material	Sardoniks
forma	Ovale, fondo piano
oblika	Ovalna, ploska/ploska
dimensioni	25x19
dimenzije	25x19
conservazione	integro
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	XIX secolo
datacija	XIX. stoletje

**n.i. 2189 Monogramma (lettera M) in specchio ovale da cui pende una ghirlanda****inv. št. 2189** **Monogram (Črka M) ogledala ovalne oblike, na katerem visi venec**

materiale	Corniola rossa
material	Rdeči karneol
forma	Ovale, piana/piana
oblika	Ovalna, ploska/ploska.
dimensioni	23,9x17,2
dimenzije	23,9x17,2
conservazione	Scheggiatura nella parte superiore destra; superficie graffiata
ohranjenost	Okrušena zgoraj desno, površina rahlo dotrajana
datazione	Età post-antica (probabilmente tra XVI e XVIII secolo)
datacija	Postantično obdobje (verjetno med XVI. in XVIII stoletjem)

**n.i. 2225 Testa maschile moderna di profilo verso destra****inv. št. 2225** **Moška glava modern v desnem profilu**

materiale	Corniola arancione
material	Oranžni karneol
forma	Ovale, piana/piana
oblika	Ovalna, ploska/ploska
dimensioni	18x14,2
dimenzije	18x14,2
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	Età post-antica
datacija	Postantično obdobje

**n.i. 2226 Gemma liscia non incisa****inv. št. 2226** **Gladka gema ne vgravirana**

materiale	Corniola arancione
material	Oranžni karneol
forma	Ovale, convessa/convessa
oblika	Ovalna, konveksna/ konveksna
dimensioni	14,8x8,7
dimenzije	14,8x8,7
conservazione	Integra
ohranjenost	Nepoškodovana
datazione	Età post-antica
datacija	Postantično obdobje

Le misure si intendono espresse in millimetri. Per la forma, si segue la classificazione Zwielerlein-Diehl/Mandrioli Bizzarri. La lettura delle immagini si basa sempre sugli originali, anche quando questi sono incisi per essere letti nell'impronta. [non si riesce a portar su]

Meritve so izražene v milimetrih. Pri določanju oblike se uporablja klasifikacija Zwielerlein-Diehl/Mandrioli Bizzarri. Pri razbiranju slik se uporabljajo originali, tudi ko so ornamenti vrezani, tako da se poslužujemo odtisa. [ se ga ne more nanesti]

*Bibliografija*  
*Bibliografija*





- AGD I, 1-3 = *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen. I. Staatliche Münzsammlung München*, E. Brandt, A. Krug, E. Schmidt, 1968-1972, München.
- AGD II = *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen. II. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Antikenabteilung, Berlin*, E. Zwierlein-Diehl, 1969, München.
- AGD III = *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen. III. Braunschweig, Göttingen, Kassel*, P. Gercke, V. Scherf, P. Zazoff, 1970, Wiesbaden.
- AGD IV = *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen. IV. Hannover, Kestner – Museum, und Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe*, G. Platz-Horster, M. Schlüter, P. Zazoff, 1975, Wiesbaden.
- AGW I = *Antike Gemmen, des Kunsthistorischen Museums in Wien. I.*, E. Zwierlein-Diehl, 1973, München.
- AGW II = *Antike Gemmen, des Kunsthistorischen Museums in Wien. II.*, E. Zwierlein-Diehl, 1979, München.
- AGW III = *Antike Gemmen, des Kunsthistorischen Museums in Wien. III.*, E. Zwierlein-Diehl, 1991, München.
- Anceschi I. 2006, *Post-classical engraved gems of the Civici Musei e Gallerie di Storia e Arte: some considerations*, in *Le gemme incise nel Settecento e Ottocento. Continuità della tradizione classica*, Atti del convegno di Studio (Udine, 26 settembre 1998), a cura di M. Buora, Cataloghi e Monografie archeologiche dei Civici Musei di Udine, pp. 115-121.
- Archives et Sceaux du monde hellénistiques* 1996 = *Archives et Sceaux du monde hellénistiques (Archivi e sigilli nel mondo ellenistico)*, Atti del convegno (Torino, 13-16 gennaio 1993), a cura di M.F. Boussac e A. Invernizzi, BCH suppl. 29, Paris.
- Baratte F. 1997, s.v. *Saturnus*, in LIMC VIII, pp. 1078-1089.
- Barton T. 1995, *Augustus and Capricorn: astrological polyvalency and imperial rhetoric*, in JRS, LXXXV, pp. 33-51.
- Blanc N., Gury F. 1986, s.v. *Eros/Amor, Cupido*, in LIMC III, pp. 952-1049.
- Bollati A., Messina V. 2009, *Collezioni del Museo Civico d'Arte antica di Torino. Cammei, intagli e paste vitree*, Savigliano (Cuneo).
- Callegari A. 1930, *Il Museo provinciale di Torcello* (Venezia, Stamperia Zanetti).
- Callegari A. 1930a, *Il nuovo ordinamento del Museo Provinciale di Torcello*, in BdA 1930, pp. 512-524.
- Casal Garcia R. 1990, *Collección de Glicptica del Museo Arqueológico Nacional (Serie de entalles romanos)*, I-II, Bilbao.
- Casarosa M. 1993, *La raccolta di glittica del Museo Civico di Modena*, in *Musei Civici di Modena. Vetri, cammei e pietre incise*, a cura di M. Canova, Modena, pp. 95-115.
- Cima M. 1994, s.v. *Glittica-Le gemme*, in EAA Secondo Supplemento, pp. 798-801.
- Collon D. 1994, s.v. *Glittica-Mesopotamia*, in EAA Secondo Supplemento, pp. 810-814.
- Conton L. 1909, *Rarità dei Musei di Torcello. Fascicolo primo nel quale sono premessi brevi cenni storici intorno all'isola*.
- Conton L. 1927, *Torcello, il suo estuario, i suoi monumenti*, Venezia.
- Dacos N., Giuliano A., Pannuti U. 1973, *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico. Volume I: Le gemme*, Firenze.
- D'Agostini A. 1984, *Gemme del Museo Civico di Ferrara* (Quaderni dei Musei Ferraresi, 2), Firenze.
- Damerini G. 1920, *Amor di Venezia*, Venezia.
- Delatte A., Derchain Ph. 1964, *Les intailles magiques gréco-égyptiennes*, Paris.
- Dembski G. 2005, *Die antiken Gemmen und Kameen aus Carnuntum*, Wien.
- Devoto G. 2003, *Tecniche di lavorazione glittica nell'antichità e diagnosi micromorfoscopica (exoscopia) delle gemme incise*, in *Cristalli e Gemme. Realtà fisica e immaginario. Simbologia, tecniche e Arte*, Atti del Convegno di Studio (Venezia, 28-30 aprile 1999), a cura di B. Zanettin, Venezia, pp. 343-386.
- Devoto G., Molayem A. 1990, *Archeogemmologia. Pietre antiche, glittica, magia e litoterapia*, Roma.
- Dimitrova-Milčeva A. 1980, *Antike Gemmen und Kameen aus dem archäologischen Nationalmuseum in Sofia*, Sofia.
- Dorigato A. 1974, *Gemme e cammei del Museo Correr*, Bollettino dei Musei Civici Veneziani 19, pp. 3-76.
- Engraved gems 1997 = Engraved gems: Survivals and Revivals*, edited by C. Malcolm Brown ("Studies in the History of Art", 54, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers XXXII), National Gallery of Art, Washington, 1997.
- Erath G. 1997, *Das Bild der Stadt in der griechischen Flächenkunst*, Frankfurt am Main.
- Faedo L., Lancha J. 1994, s.v. *Mousa, Mousai/Musae*, in LIMC VII, pp. 991-1059.
- Favaretto I. 1982, *Ceramica greca, italiota ed etrusca del Museo Provinciale di Torcello*, Roma.
- Favaretto I., De Paoli M. 2009, *I «camei di diverse sorte» di Giovanni Grimani, Patriarca di Aquileia*, in *Aqui-*

- leia e la glittica di età ellenistica e romana, Atti del Convegno "Il fulgore delle gemme. Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana" (Aquileia, 19-20 giugno 2008), a cura di G. Sena Chiesa e E. Gagetti, Trieste 2009, pp. 261-280.
- Fellmann Brogli R. 1996, *Gemmen und Kameen mit ländlichen Kultszenen: Untersuchungen zur Glyptik der aufgehenden römischen Republik und der Kaiserzeit*, Bern.
- Fogolari G. 1993, *Il Museo di Torcello: bronzi, ceramiche, marmi di età antica*, Venezia.
- Furtwängler A. 1900, *Die antiken Gemmen I-III*, Leipzig-Berlin.
- Furtwängler A. 1896, *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium*, Berlin.
- Gasparri C. 1981, *Recensione a G. Sena Chiesa, Gemme di Luni, Roma 1978*, in *Prospettiva* 24, pp. 62-64.
- Gasparri C. 1994, *Le gemme Farnese. Museo Archeologico nazionale Napoli*, Napoli.
- Gemme Romane da Aquileia* 1996 = *Römische Gemmen aus Aquileia – Gemme Romane da Aquileia*, Trieste 1996 (volume edito in occasione dell'esposizione delle gemme aquileiesi a Walheim).
- Gemme dalla corte imperiale alla corte celeste*, a cura di G. Sena Chiesa, Milano 2002.
- Gems of Heaven* 2011 = *Gems of Heaven. Recent Research on Engraved Gemstones in Late Antiquity, c. AD 200-600*, a cura di C. Entwistle e N. Adams, British Museum Research Publication, 177, London 2011.
- Gennaioli R. 2007, *Le gemme dei Medici al Museo degli Argenti. Cammei e intagli nelle collezioni di Palazzo Pitti* (I cataloghi di Palazzo Pitti, 6), Firenze.
- Gesztelyi T. 2000, *Antike Gemmen im Ungarischen Nationalmuseum* (Catalogi Musei Nationalis Hungarici. Series Archaeologica III), Budapest.
- Ghedini F., Rosada G. 1982, *Sculture greche e romane del Museo Provinciale di Torcello*, Roma.
- "Gioielli" del Museo Archeologico di Padova 1997 = "Gioielli" del Museo Archeologico di Padova: vetri, bronzi, metalli preziosi, ambre e gemme, a cura di G. Zampieri, Catalogo della Mostra, Padova.
- Giuliano A. 1989, *I cammei della Collezione Medicea del Museo Archeologico di Firenze*, Roma-Milano.
- Glyptique romaine* 2010 = *Glyptique romaine*, in *Pallas* 83, 2010, pp. 9-266.
- Gramatopol M. 1974, *Les pierres gravées du Cabinet Numismatique de l'Académie Roumaine*, Collection Latomus 138, Bruxelles.
- Grohmann A. 1958, s.v. *Glittica*, in *EUA* VI, col. 287-289.
- Guiraud H. 1974, *Cultes champêtres sur des intailles de l'époque romaine*, *Annales de l'Université de Toulouse-le-Mirail* X, pp. 110-117.
- Guiraud H. 1988, *Intailles et camées de l'époque romaine en Gaule* (supplément à *Gallia* 48), Paris.
- Guiraud H. 1995, *Intailles de Lons-le-Saunier*, in *Gallia* 52, pp. 359-406.
- Guiraud H. 1996, *Intailles et camées romains*, Paris.
- Guiraud H. 2008, *Intailles et camées de l'époque romaine en Gaule* (supplément à *Gallia* 48, vol. II), Paris.
- Henig M. 1984, *Classical Gems. Ancient and Modern Intaglios and Cameos in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge, Cambridge.
- Henig M. 1997, *The meaning of animal images on greek and roman gems*, in *La glyptique des mondes classiques. Mélanges en hommage à Marie-Louise Vollenweider*, a cura di M. Avisseau Broustet, Paris 1997, pp. 45-53.
- Henig M. 2007, *A corpus of Roman Engraved Gemstones from British Sites*, BAR British Series 8 (Third Edition).
- Henig M., A. MacGregor 2004, *Studies in Gems and Jewellery III. Catalogue of the Engraved Gems and Finger-Rings in the Ashmolean Museum. II. Roman*, BAR International Series 1332.
- Kibaltchicht T.W. 1910, *Gemmes de la Russie méridionale*, Berlin.
- Krug A. 1981, *Antike Gemmen im Römisch-Germanischen Museum Köln*, Frankfurt am Main.
- Levi C. A. 1889, *L'antico Palazzo dell'Archivio ridotto ora a Museo dell'Estuario in Torcello*, Venezia.
- Le gemme incise nel Settecento e Ottocento. Continuità della tradizione classica*, Atti del Convegno di studio (Udine, 26 settembre 1998), a cura di M. Buora (Cataloghi e Monografie Archeologiche dei Civici Musei di Udine, 7), Roma, 2006.
- Lippold G. 1922, *Gemmen und Kameen des Altertums und Neuzeit*, Stoccarda.
- Maaskant-Kleibrink M. 1978, *Catalogue of the Engraved Gems in the Royal Coin Cabinet*, The Hague, The Hague.
- Maaskant-Kleibrink M. 1986, *Description of the Collections in the Rijksmuseum G.M. Kam at Nijmegen, 10, The Engraved Gems, Roman and non Roman*, Nijmegen.
- Maaskant-Kleibrink M. 1989, *The Microscope and Roman Republic Gem engraving. Some preliminary remarks*, in *PACT* 23, pp. 189-204.
- Maaskant-Kleibrink M. 1997, *Engraved Gems and Northern European Humanists*, in *Engraved Gems*, pp. 229-247.



- Magni A. 2009, *Parte prima. Le gemme di età classica*, in *Gemme dei Civici Musei d'Arte di Verona*, Collezioni e Musei Archeologici del Veneto, a cura di G. Sena Chiesa, Roma.
- Magni A., Tassinari G. 2010, *La collezione glittica di Alfonso Garovaglio*, in *Alfonso Garovaglio, archeologo, collezionista, viaggiatore*, a cura di M. Ubaldi, G. Meda Riquier, Como, pp. 161-181.
- Mandrioli Bizzarri A.R. 1987, *La collezione di gemme del Museo Civico Archeologico di Bologna*, (Cataloghi delle Collezioni del Museo Civico Archeologico di Bologna) Bologna.
- Mandrioli Bizzarri A.R. 1989, *Gemme antiche da Claterna (Bo) al Museo Civico Archeologico di Bologna*, in *Pact* 23, pp. 217-238.
- Mastrocinque A. 2003 (a cura di), *Sylloge Gemmarum Gnosticarum*, I, Bollettino di Numismatica, Monografia 8.2.I, Roma.
- Mastrocinque A. 2007 (a cura di), *Sylloge Gemmarum Gnosticarum*, II, Bollettino di Numismatica, Monografia 8.2.II, Roma.
- Metamorfosi* 2012 = *Metamorfosi. Miti d'amore e di vendetta nel mondo romano*, Catalogo della Mostra (Padova, 29 settembre-1 dicembre 2012), a cura di I. Colpo, F. Ghedini, G. Salvo, Padova.
- Micheli M.E. 2011, *Comae. Identità femminili nelle acconciature di età romana*, a cura di M.E. Micheli e A. Santucci, Pisa.
- Nagy A. M. 1994, s.v. *Silvanus*, in LIMC VII, pp. 763-773.
- PACT 23 = *Technology and Analysis of Ancient Gemstones*, Proceedings of the European Workshop held at Ravello, European University Centre for Cultural Heritage (November 13-16, 1987), edited by T. Hackens and G. Moucharte, PACT 23, 1989.
- Palma Venetucci B. 2007, *Dallo scavo al collezionismo. Un viaggio nel passato dal Medioevo all'Ottocento*, Roma.
- Pannuti U. 1983, *Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Catalogo della collezione glittica*, I, Roma.
- Pettenò E. 2009, *Incise a Perfezione. La collezione glittica del Museo Concordiese*, Pordenone.
- Platz-Horster G. 1987, *Die antiken Gemmen aus Xanten*, Bonn.
- Platz-Horster G. 1994, *Die antiken Gemmen aus Xanten II*, Köln.
- Platz-Horster G. 2010, *Kleine Praser and Chromium-bearing Chalcedonies. About a small group of engraved gems*, in *Glyptique romaine* 2010, pp. 179-202.
- Pregio e bellezza* 2010 = *Pregio e bellezza: cammei e intagli dei Medici*, Catalogo della Mostra (Firenze 2010), a cura di R. Gennaioli.
- Rambaldi P.L. 1913, *La riapertura del Museo Provinciale di Torcello*, Venezia.
- Rausa F 1997, s.v. *Tyche/Fortuna*, in LIMC VIII, pp. 125-141.
- Roscam P. 1973, *Intailles inédites des Musées d'Art et d'Histoire de Bruxelles, au type de Tychè-Fortuna*, in *BBelgRom*, 43, pp. 11-47.
- Santarelli* 2012 = *La glittica Santarelli ai Musei Capitolini. Intagli, cammei e sigilli*, a cura di A. Gallottini (testi di A. Gallottini, R. Gennaioli, M. Ramazzotti, L. Sist, M.L. Ubaldelli, P. Vitellozzi), Città di Castello.
- Schwartz J.H. 1999, *Engraved gems in the Collection of the American Numismatic Society II: Intaglios with Eros*, in *AmJNum* 11, pp. 13-45.
- Sena Chiesa G. 1963, *Gemme del Museo Civico di Como*, in *Arte Lombarda*, pp. 44-50.
- Sena Chiesa G. 1966, *Gemme del Museo Nazionale di Aquileia*, Padova.
- Sena Chiesa G. 1978, *Gemme di Luni*, Roma.
- Sena Chiesa G. 2002, *Gemme, dalla corte imperiale alla corte celeste*, Milano.
- Sena Chiesa G. 2003, *Arte e prestigio nella glittica di età romana*, in *Cristalli e Gemme. Realtà fisica e immaginario. Simbologia, tecniche e Arte*, Atti del Convegno di Studio (Venezia, 28-30 aprile 1999), a cura di B. Zanettin, Venezia, pp. 387-421.
- Sena Chiesa G. 2005, *Le arti suntuarie: riflessione su metodi di indagine e problemi aperti*, in *Aquileia dalle origini alla costituzione del ducato longobardo. La cultura artistica in età romana (II secolo a.C. - III secolo d.C.)*, AAAd LXI, pp. 487-514.
- Sena Chiesa G. 2009, *Le ragioni di un convegno: le gemme di Aquileia e i nuovi orientamenti della glittica*, in *Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana*, Atti del Convegno "Il fulgore delle gemme. Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana" (Aquileia, 19-20 giugno 2008), a cura di G. Sena Chiesa e E. Galletti, Trieste 2009, pp. 17-23.
- Sena Chiesa G. 2009b, *Cammei ad Aquileia: una prima ricognizione*, in *Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana*, Atti del Convegno "Il fulgore delle gemme. Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana" (Aquileia, 19-20 giugno 2008), a cura di G. Sena Chiesa e E. Galletti, Trieste 2009, pp. 83-99.
- Sena Chiesa G. 2009c, *Rerum naturae contemplatio. Una collezione glittica tra antico e postantico e il suo significato*, in *Gemme dei Civici Musei d'Arte di Verona*, Collezioni e Musei Archeologici del Veneto, a cura di G. Sena Chiesa, Roma.

- Settis S. 1986, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. Settis, III, Torino, pp. 375-486.
- Simon E. 1992, s.v. *Mercurius*, in LIMC VI, pp. 500-537.
- Spier J. 1992, *Ancient Gems and Finger Rings. Catalogue of the Collection - The J. Paul Getty Museum*, Malibu.
- Stuvertas R. 1969, *Le Putto dans l'art romaine*, Bruxelles.
- Tamma G. 1991, *Le gemme del Museo Archeologico di Bari*, Bari.
- Tassinari G. 2008, *La produzione glittica a Roma: la questione delle officine nel mondo romano in epoca imperiale*, in *Rivista di Studi Liguri*, pp. 251-318.
- Tassinari G. 2010, *Alcune considerazioni sulla glittica post-antica: la cosiddetta "produzione dei lapislazzuli"*, in *RdA*, XXXIV, pp. 67-143.
- Tassinari G. 2011, *Le pubblicazioni di glittica (2007-2011): una guida critica*, in *Aquileia Nostra*, LXXXII - 2011, pp. 137-179.
- Tomaselli C. 1993, *Le gemme incise di età romana dei Civici Musei di Udine*, Firenze.
- Tombolani M. 1981, *Bronzi figurati etruschi italici paleoveneti e romani del Museo Provinciale di Torcello*, Roma.
- Tondo L. 1996, *I cammei dei Medici e dei Lorena nel Museo Archeologico di Firenze*, Firenze.
- Tondo L., Vanni M.F. 1990, *Le gemme dei Medici e dei Lorena nel Museo Archeologico di Firenze*, Firenze.
- Toso S. 2007, *Fabulae graecae. Miti greci nelle gemme romane di I secolo a.C.*, Roma.
- Villard F. 1997, s.v. *Tyche*, in LIMC VIII, pp. 115-125.
- Vitellozzi P. 2010, *Gemme e Cammei della Collezione Guardabassi nel Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria a Perugia*, Perugia.
- Vollenweider M.L. 1966, *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit*, Baden Baden.
- Vollenweider M.L. 1979, *Musée d'Art et d'Histoire de Genève, Catalogue raisonné des sceaux, cylindres, intailles et camées. Volume II: Les portraits, les masques de théâtre, les symboles politiques*, Main am Rhein.
- Vollenweider M.L. 1984, *Deliciae Leonis. Antike geschnittene Steine und Ringe aus einer Privatsammlung*, Mainz am Rhein.
- Vollenweider M.L., Avisseau-Broustet M. 2003, *Camées et intailles. Tome II: Les Portraits romains du Cabinet de Médailles*, Paris.
- Wagner C., Boardman J. 2003, *A Collection of Classical and Eastern Intaglios, Rings and Cameos*, BAR International Series 1136.
- Walters H. B. 1926, *Catalogue of the Engraved Gems and Cameos, Greek, Etruscan and Roman in British Museum*, London.
- Weber I.S. 1995, *Geschnittene Steine des 18. bis 20. Jahrhunderts. Vergessene Kostbarkeiten in der Staatlichen Münzsammlung München*, München.
- Weber I.S. 2001, *Geschnittene Steine aus altbayerischem Besitz. Kameen und Intaglien des 15. bis späten 17. Jahrhunderts in der Staatlichen Münzsammlung München*, München.
- Weiss C. 1996, *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen. Die antiken Gemmen der Sammlung Friedrich Julius Rudolf Bergau im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg*, Nürnberg.
- Weiss C. 2007, *Die antiken Gemmen der Sammlung Heinrich Dressel in der Antikensammlung Berlin*, Würzburg.
- Zattera G., Pesavento Mattioli S. 1994, *Il Museo di Torcello*, Venezia.
- Zazoff P. 1983, *Die antike Gemmen*, München.
- Zwierlein-Diehl E. 1989, *Antikisierende Gemmen des 16.-18. Jahrhunderts*, in *Pact* 23, pp. 373-403.
- Zwierlein-Diehl E. 1998, *Die Gemmen und Kameen des Dreikönigenschrein im Kölner Dom*, Köln.
- Zwierlein-Diehl E. 2008, *Magie der Steine. Die antike Prunkkameen im Kunsthistorischen Museum*, Wien.
- Zwierlein-Diehl E. 2007, *Antike Gemmen und ihr Nachleben*, Berlin-New York.
- Zwierlein-Diehl E. 2010, *Intaglio mit Saturnus und Inschrift Mythunim*, in *Glyptique romaine* 2010, pp. 251-266.



SHARED CULTURE



Università  
Ca' Foscari  
Venezia



REGIONE DEL VENETO



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI UDINE



Zavod za varstvo Kulturne dediščine Slovenije  
Institute for the Protection of Cultural Heritage of Slovenia



MESTNA OBČINA KOPER  
COMUNE CITTÀ DI CAPODISTRIA

COMUNITÀ AUTOGESTITA DELLA  
NAZIONALITÀ ITALIANA DI CAPODISTRIA

SAMOUPRAVNA SKUPNOST  
ITALIJSKE NARODNOSTI KOPER

Progetto strategico per la conoscenza e la fruibilità del patrimonio culturale condiviso - **Shared Culture** (cod. CB 016) finanziato nell'ambito del Programma per la Cooperazione Transfrontaliera Italia-Slovenia 2007-2013, dal Fondo europeo di sviluppo regionale e dai fondi nazionali.

Strateški projekt za poznavanje in dostopnost skupne kulturne dediščine - **Shared Culture** (cod. CB 016) sofinanciran v okviru Programa čezmejnega sodelovanja Slovenija-Italija 2007-2013 iz sredstev Evropskega sklada za regionalni razvoj in nacionalnih sredstev.



REPUBLIKA SLOVENIJA  
MINISTRSTVO ZA GOSPODARSKI  
RAZVOJ IN TEHNOLOGIJO