

Frontespizi incisi per le tesi di laurea durante il XVII secolo¹

La pratica di stampare le tesi di laurea ebbe inizio già alla fine del Cinquecento, ma è solo durante il Seicento che essa si sviluppa in modo concreto e determinante. Tale rifiorire va in concomitanza con l'espansione di un settore che ha ormai un'identità ben precisa, quello della tipografia e dell'uso della stampa, quale mezzo di comunicazione e di propaganda culturale e politica. Il materiale grafico trattato in questa sede è pertinente ad un particolare periodo storico, quello dominato dalla famiglia Barberini, durante il cui regno l'attività tipografica avrà una sensibile espansione dovuta in particolar modo ad alcuni componenti della famiglia, in primo luogo il pontefice Urbano VIII e i suoi nipoti, i cardinali Antonio e Francesco.

Sono attivi a Roma, in questo periodo, numerosi stampatori ed editori, alcuni dei quali provenienti da famiglie dedite a questa attività da generazioni; è opportuno ricordare i nomi di alcuni maestri tipografi che curarono la stampa di molte edizioni barberiniane come Andrea Brogiotti, Pietro Antonio Facciotti, Paolo Casotti, Vitale Mascardi e molti altri; venne inoltre istituita una stamperia poliglotta, all'interno della "Congregazione de Propaganda Fide" (allo scopo di stampare testi per fa-



vorire la diffusione delle lingue orientali e rientrare nel programma della Congregazione²).

La produzione di libri stampati è elevata e comprende diverse tipologie di opere³. Vennero stampati libri di ogni genere (lo stesso Francesco, per arricchire la biblioteca della famiglia fece stampare copie di manoscritti greci e latini⁴), molti di questi vennero abbelliti e impreziositi attraverso l'introduzione di frontespizi incisi, più o meno elaborati. Risultano allo stato dei fatti numerosi i volumi che vennero corredati da immagini incise aventi lo scopo di illustrare meglio il testo, oltre che a renderlo più prestigioso agli occhi del lettore (molte opere a carattere

scientifico e naturalistico vennero stampate integrate da illustrazioni). La pratica dell'utilizzo di un frontespizio divenne sempre più comune e durante il XVII secolo diverrà una costante. Come per qualsiasi libro stampato anche le tesi di laurea verranno dotate di un frontespizio e, come vedremo più avanti, a questo avvenimento sarà legato anche un altro tipo di immagine stampata, avente una funzione ben diversa dalla prima.

Ogni studente al termine dell'iter universitario doveva discutere la tesi davanti ad una commissione esaminatrice, fornendo una copia del suo lavoro. Analizzando alcune opere di questo genere, realizzate durante il XVII secolo, si è potuto notare come esistessero due tipologie ben distinte: la prima si presentava come un vero e proprio libro, costituito da un numero cospicuo di pagine e con un frontespizio inciso non molto elaborato ma, elegante e raffinato, nel quale erano riportate alcune informazioni quali il titolo, la dedica, il nome del candidato, il luogo e, a volte, la data della discussione.

La seconda è sicuramente più semplice della prima e meno elaborata. Rappresentata da un unico foglio costituito da due parti unite (e quindi realizzata con due matrici)⁵ raffiguranti in alto una bella immagine di tipo allegorico (cele-

¹ Questo testo è frutto di un ben più ampio lavoro di tesi di laurea discusso presso l'Università degli studi della Tuscia di Viterbo sotto la direzione della prof.ssa Simonetta Prosperi Valenti Rodinò e la prof.ssa Daniela Cavallero Gallavotti nell'anno accademico 2000-2001.

² La "Congregazione de Propaganda Fide" venne istituita nel 1622 da papa Gregorio XV allo scopo di favorire la conoscenza delle culture orientali al mondo occidentale; fu però sotto Urbano VIII che la congregazione ebbe sviluppo e contributi finanziari finalizzati a questa impresa e al progetto di impiantare una stamperia, che si concretizzò nel 1626. La stam-

peria verrà successivamente incorporata a quella vaticana. Cfr. A. Bertolotti, *Le tipografie orientali e gli orientalisti a Roma nei secc. XVI e XVII*, in «Rivista europea», IX, (1878), 9, pp. 249-254.

³ Numerose sono le opere a stampa prodotte durante il pontificato barberiniano, il maggior responsabile dello sviluppo dell'editoria fu il cardinal Francesco il quale promosse tale attività creando attorno alla sua figura un cenacolo di dotti ed eruditi i cui interessi erano indirizzati alle più svariate materie della cultura; da questo ambiente scaturirono i maggiori prodotti a stampa, molti dei quali furono finanziati dal cardinale. Si possono

annoverare opere di interesse letterario come i *Documenti d'Amore* e i *Poemata*, di interesse scientifico e naturalistico come *De Florum Cultura* o *Hesperides* del gesuita Giovan Battista Ferrari, di interesse antiquario come *Praenestes Antiquae libri duo* del vescovo Joseph Marie Suarès, di interesse musicale come la stampa della *Rappresentazione del S. Alessio*, dramma composto da Stefano Landi oltre che, interessi per le culture orientali con la stampa del *Prodromus Coptus Sive Aegyptiacus* del padre gesuita Athanasio Kircher; moltissime sono poi le opere di traduzione da testi greci e latini tra cui *I dodici libri di Marco Aurelio* del cardinal Francesco

in persona cfr. F. Petrucci Nardelli, *Il card. Francesco Barberini senior e la stampa a Roma*, in «Archivio della Società romana di storia Patria», (1985), 108, pp. 133-198.

⁴ cfr. A. MEROLA, *Francesco Barberini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6, Roma 1964, pp. 172-176.

⁵ Queste stampe erano costituite da due fogli uniti ma nonostante ciò, di frequente, si ritrovano separati, a causa forse di manomissioni avvenute nel corso dei secoli. A essere perduta è quasi sempre la parte inferiore, mentre rimane quella raffigurante l'immagine.

Fig. 1 - Incisione di J. F. Greuter

Fig. 2 - Incisione di T. Matham Dirck su disegno di P. da Cortona



brante il personaggio che aveva sostenuto il laureando), mentre la zona in basso è corredata di dedica, nome del candidato, il luogo della discussione e infine, inscritte all'interno di una elaborata cornice, le conclusioni della tesi (una sorta di sintesi dei punti salienti)⁶. Questa seconda tipologia è la più diffusa, ma non esclude la prima, ho infatti riscontrato nella mia ricerca che alcuni laureandi fecero stampare entrambe le opere, come nel caso della tesi di Giovan Battista Labia ed è quindi interessante comprenderne il motivo⁷ (fig. n. 1-2). Secondo Véronique Meyer (V. MEYER, op. cit., pp. 105 - 123) durante il XVII secolo esistevano due tipologie di stampe, la prima costituita da un piccolo libro concernente il lavoro di tesi, abbellito da un frontespizio piuttosto semplice (come quello in esame); la seconda invece caratterizzata da un unico foglio, di grandi dimensioni, diviso in due parti: la zona superiore raffigurante un'immagine allegorica, quella inferiore contenente la dedica ed alcune informazioni sul laureando e il luogo della discussione e, dominata nella parte centrale, dalle conclusioni della tesi. La Louise Rice (Cfr. L. RICE, op. cit., 189 - 200) ribadisce questa duplice tipologia di tesi stampate, senza però spiegare il possibile rapporto tra le due. Rice, in particolare, nell'analizzare la stampa realizzata su disegno del Cortona (fig. n. 2), ritiene che si tratti del frontespizio per la tesi del Labia, senza menzionare l'altro frontespizio realizzato da F.

Greuter, ovvero quello che decora la vera tesi conservata alla B.A.V. (fig. n. 1). La relazione tra le due stampe, è stata notata da J. B. Scott⁸, senza però entrare nel merito e spiegare il loro possibile legame. Secondo l'ipotesi della Rice, in accordo con la Meyer, il laureando poteva scegliere tra le due tipologie di stampa per laurearsi. E' più ragionevole invece credere che le due tipologie, per la loro notevole diversità, seppur concernenti l'avvenimento della laurea, avevano due ben distinte funzioni. A questo punto è doveroso fare alcune considerazioni in merito.

Se la prima tipologia è rappresentata dal frontespizio, ovvero l'immagine ideata per decorare il libro della tesi vera e propria che il laureando presentava in sede d'esame e che distribuiva tra i vari membri della commissione, la seconda tipologia è invece un grande foglio che, come già detto sopra è divisibile in due registri: quello superiore raffigurante un'immagine e quello inferiore che riporta alcune informazioni sul candidato, ed in fine le conclusioni della tesi inquadrate da una cornice. E' opportuno precisare che l'immagine raffigurata nella zona superiore è sempre legata a tematiche allegoriche affini all'argo-

mento della tesi e rivolta all'esaltazione del personaggio a cui ha dedicato il suo lavoro. L'accento fortemente celebrativo che queste immagini contengono, fa ipotizzare che fossero stampe realizzate per essere donate, in un momento successivo all'avvenimento della laurea, al personaggio celebrato ed esaltato nell'immagine, più che essere distribuite all'interno della commissione esaminatrice. Prima di tutto è opportuno valutare le grandi dimensioni di queste stampe (quasi sempre lunghe più di 60 cm e larghe quasi 50) che le rendono non particolarmente agevoli e pratiche da consultare. Il candidato inoltre avrebbe dovuto distribuire più copie della stessa, ai vari componenti della commissione. A questo punto però non si spiega il motivo per cui non è stato possibile rintracciare più esemplari di stampa per ognuna di esse. Altra considerazione importante è l'intento celebrativo che queste immagini propongono nei confronti del dedicatario, tanto da rendere la stampa un atto di omaggio simbolico dell'avvenimento che, il nuovo laureato, decideva di donare a colui che lo aveva promosso nell'ambiente erudito, dichiarandogli stima e gratitudine.

Tutto ciò induce a ipotizzare

⁶ Queste due tipologie di tesi stampate sono state analizzate da V. Meyer (V. MEYER, *Les frontespices de thèses: un exemple de collaboration entre les peintres italiens et graveurs français*, in *Seicento. Rencontre de l'école du Louvre*, Paris 1990, pp. 105-123) e dalla Louise Rice (L. RICE, *Pietro da Cortona and the roman Baroque. Thesis Print*, in «Atti del Convegno Internazionale», Roma - Firenze 12

Novembre 1997 - 15 novembre 1997, pp. 189 - 200).

⁷ Il Labia oltre a commissionare la sua tesi a stampa (impreziosita con questo frontespizio) ne fece realizzare anche un'altra relativa a questo evento, rappresentata da un unico foglio di grandi dimensioni, composto da due parti e quindi due rami, che aveva lo scopo di essere donato al cardinal Antonio, come ricordo dell'avvenimento e, per dimostrargli gratitudine per i favori ottenuti.

⁸ *Patronage and the Visual encomium during the pontificate of the Urban VIII: the ideal Palazzo Barberini in a dedicatory print* in *Memories of American Academy in Rome*, (1995), 40, p. 217).

Frontespizi incisi per le tesi di laurea durante il XVII secolo

che questa seconda tipologia di stampe venisse fatta realizzare in memoria dell'avvenimento ed essere donata a pochi, forse ad un solo personaggio e non distribuita ad un pubblico più ampio.

In questo modo si spiegherebbe il perché dell'esistenza in alcuni casi di entrambe le tipologie, come ad esempio nel caso già citato del Labia di cui esistono la copia integrale della tesi correlata dal

frontespizio (fig. n. 1)⁹ e il foglio contenente un'immagine allegorica e le conclusioni (fig. n. 2)¹⁰. La L. Rice analizzando questo foglio lo ritiene il frontespizio della tesi del Labia senza fare alcun riferimento a quello della B. A. V. Numerose sono le stampe aventi molteplici affinità con quelle della seconda tipologia e che vanno dunque ad avvalorare la mia ipotesi, sono incisioni che spesso

vengono catalogate come semplici allegorie ma che invece sono da considerarsi stampe aventi una funzione ben precisa. Tra esse ce n'è qualcuna che vale la pena ricordare: la stampa dell'incisore Frederick Greuter realizzata su disegno di Simon Vouet che a detta di chi scrive potrebbe essere considerata una scena allegorica riferibile a una dissertazione di tesi (fig. n. 3)¹¹; la stampa dedicata ad

⁹ Questo frontespizio di tesi è conservato all'Albertina di Vienna (HB 24, fol.083,141), ma una copia integrale della tesi è presente anche all'interno del fondo Barberini, della B.A.V. (coll: Stamp. Barb. GGG. VIII. 60). L'Hollstein (F. W. H. HOLLSTEIN, *Dutch e flemish Cthing, Engravings and woodcuts*, Rotterdam 1997, p. 59) attribuisce l'incisione di questo frontespizio a Friedrich Greuter, anche se la stampa non presenta alcuna iscrizione relativa all'incisore o all'inventore. La tesi esaminata alla B.A.V. si presenta con il frontespizio identico a quello di Vienna seguito dal testo, che consta di 16 pagine tutte inquadrate da una cornice; a realizzare questo lavoro è un personaggio veneto, Giovan Battista Labia, venuto a Roma per frequentare il Collegio Clementino dove si laureò nel 1635. Il titolo della tesi è *Barberina Mella*, nella quale è trattato un argomento di tipo filosofico come attesta l'iscrizione all'interno del frontespizio *propugnata triplicis philosophiae* che, il Labia, dedica interamente al cardinal Antonio. Nel frontespizio compare lo stemma del cardinale, identificato dalla croce a otto punte dell'Ordine dei Cavalieri di Malta, affiancato da due figure allegoriche: la "Storia" e la "Poesia". La *Storia* tiene tra le mani un libro aperto e una penna ma, il suo volto è rivolto indietro, verso il passato mentre ai suoi piedi c'è la figura seminascosta del *Tempo*. La *Poesia*, una fanciulla incoronata d'alloro, tiene con la mano destra un canocchiale astronomico (simbolo della poesia lirica cristiana, figlia della contemplazione delle cose celesti) e ai suoi piedi c'è una lira (simbolo dell'ispirazione poetica). L'intera rappresentazione allegorica è chiaramente celebrativa delle virtù di Antonio e della sua inclinazione verso argomenti quali la poesia e la storia delle quali fu fervente protettore. Ai piedi del basamento sono disposti tre piccoli

fanciulli circondati da api. Questo tipo di associazione, cara al repertorio iconografico dell'ambiente barberiniano, ha un significato ben preciso, le api, infatti, assumono il valore di protettrici dei più deboli, aiutandoli a crescere fornendo loro il nettare vitale. In numerose altre stampe allegoriche è possibile notare questo tipo di accostamento.

¹⁰ La stampa propone, nella parte superiore, un'immagine allegorica interamente dedicata al cardinal Antonio (come del resto anche la parte sottostante) in cui sono inserite all'interno di una cornice la dedica *EMINENTISSIMO PRINCIPI ANTONIO BARBERINI S. R. E. CARDINALI AMPLISSIMO*, il nome del laureando, il luogo della discussione, la data ed infine le conclusioni della tesi. Le due parti, seppur da considerare unite, oggi si trovano separate, infatti la parte inferiore è conservata all'Albertina di Vienna, mentre la parte superiore, con l'immagine allegorica, si trova nel fondo delle stampe Barberini, presso l'I.N.G. (FC116800). Solo dopo recenti studi (L. RICE, op. cit., pp. 189 - 200) si è scoperto che le due parti erano state ideate per essere unite, il testo con le conclusioni ha infatti, notevoli affinità con l'immagine incisa. Come si evince dalle iscrizioni in basso a sinistra l'inventore della stampa fu Pietro da Cortona (1597/1666), mentre l'incisore fu Theodor Matham (1605/1676). Proprio grazie a questa scoperta è stato possibile dare una esauriente spiegazione all'illustrazione allegorica (Cfr. L. RICE, op. cit., pp. 189 - 200). Il testo e l'immagine sono interamente incentrati sulla figura di Antonio che, viene esaltata come in una sorta di panegirico, con magniloquenti elogi, esternati attraverso complicate allegorie desunte dalla mitologia classica. La scena propone un grande tempio periptero dedicato a Mercurio, come specifica il testo *ad Mercurii templum*, come è anche pos-

sibile vedere dalla statua di Mercurio, posta sull'estrema destra dell'immagine. La scena è dominata dalla statua della Sapienza, posta in scorcio sulla destra della stampa, seduta su un trono e, recante tra le braccia lo stemma leggermente coperto dalle sue gambe, del cardinal Antonio, la cui immagine è ulteriormente esaltata dall'introduzione di un medaglione raffigurante il suo ritratto, sorretto in volo da putti. E' chiara l'associazione della Sapienza con il cardinale, rientra perfettamente nella stessa tipologia celebrativa dell'affresco del Sacchi a Palazzo Barberini. Ai piedi della *Sapienza* stanno due fiumi: l'*Arno* e il *Tevere* simboleggianti il primo, l'origine toscana dei Barberini, il secondo, il loro arrivo a Roma. Ancora intorno al tempio, tra le colonne, sono inserite altre statue: la *Religione*, la *Vigilanza* e l'*Eloquenza*, virtù associate al cardinale. Sulla sinistra della scena quattro figure, di cui tre femminili (identificate con le tre branche della filosofia aristotelica, argomento della tesi del Labia): la *Metafisica* mentre porta un globo su cui sono indicate le stelle (simboleggia la scienza), la *Fisica* con la sfera armillare e la *Logica* (conoscenza empirica) che sta indicando su una tavola, raffigurante le parti del mondo, un punto: in fine c'è una figura maschile recante una tavola, su cui sono raffigurati uno studio architettonico e un ritratto, potrebbe essere un artista e dunque simboleggiare le Arti. In fondo c'è la *Fama* con una corona d'alloro e con la tromba che sta ad indicare il trionfante momento della laurea del candidato. Nel testo del Labia si comprende la complessità dell'illustrazione che, non si limita alla semplice introduzione di figure allegoriche rivolte all'esaltazione delle virtù del cardinale, infatti, la simbologia della rappresentazione si complica quando il Labia, per dimostrare la sua erudizione, introduce un'allego-

ria legata ai testi di Cicerone, ed in particolare al libro *De Natura Deorum*, in cui la divinità di *Mercurio* viene associata alla divinità di *Trophonius*, conosciuta per i suoi oracoli che dava all'interno di un antro in Boezia. La presenza di *Mercurio-Trophonius*, all'interno di questa allegoria ha un significato ben preciso, se si risale all'origine del culto della divinità: furono uno sciame d'api a guidare il popolo della Boezia al sacro oracolo, rivelando loro i misteri della religione. Questo episodio è stato introdotto all'interno della scena come decorazione del basamento della statua della *Sapienza*. Il valore che le api assumono in questo contesto, ed in particolare la loro natura religiosa, si va così ad associare al significato araldico delle imprese Barberini. La complessa macchina allegorica qui ideata, richiede dunque una particolare interpretazione dei singoli elementi e soprattutto una conoscenza dei testi classici, di cui il Labia ha fatto uso, per poter estrarre il vero significato dell'intera rappresentazione. Il Labia, come altri giovani laureandi, per farsi notare dal mondo erudito e d'élite, al quale aspiravano entrare, dovevano, a parte cercarsi un personaggio di spicco che li avrebbe sponsorizzati e sostenuti, ostentare la più colta e raffinata conoscenza. In modo analogo alle stampe celebrative, dedicate a personaggi eminenti, la dedica di frontespizi di tesi e il successivo dono di una stampa celebrativa erano i primi passi del giovane studente all'interno dell'ambiente dotto ed erudito, esclusivo e riservato a pochi. Solo il sostegno e i favori di un influente "sponsor" avrebbero permesso al nuovo adepto l'ingresso a questi cenacoli, e così, cominciare a frequentarli acquisendo una maggiore reputazione.

¹¹ Questa incisione fu realizzata da Frederick Greuter su disegno di Simon Vouet nel 1625. La scena rap-



Urbano VIII avente le stesse caratteristiche dell' incisione del Labia, si presenta infatti divisibile in due

parti (immagine incisa sopra e le conclusioni sotto) ed è quindi riconducibile con sicurezza al pro-

totipo di cui si è precedentemente discusso (fig. n. 5)¹²; la stampa dedicata al cardinal Antonio Bar-

presenta un'allegoria, come conferma anche il Thuillier nel suo catalogo interamente dedicato all'attività artistica di Simon Vouet (J. THUILLIER, *Vouet*, Paris 1991, pp. 100-102) e precisa che si tratta di una composizione allegorica in onore del cardinal Francesco, ipotizzando che possa trattarsi di un'immagine da legarsi ad una tesi di laurea, chi scrive concorda con tale ipotesi, considerando il particolare accento allegorico che la stampa propone. L'incisione è divisibile in due registri: quello terreno e quello ultraterreno. L'elemento che li separa è l'ammasso di nuvole esorbitanti e sinusoidali che crea la cesura ma anche l'unione, grazie ad Ercole che come un dio, incoronato e seduto sul trono, solleva con il braccio destro il clipeo raffigurante il cardinal Francesco, facendolo ascendere oltre le nuvole nella soglia ultraterrena, aliena da qualsiasi imperfezione. Non a caso le due parti sono nettamente contraddistinte: la pace e la quiete che pervadono la parte alta, alla frenesia e l'irrequietezza della parte bassa. Ercole è più grande delle altre figure poiché lui è nell'immaginario cristiano la personificazione della virtù eroica associata alla forza della fede (la *Fortitudo*). Lo spazio ultraterreno, appena sopra le nuvole, è occupato da tre divinità: una centrale raffigurante Apollo a cavallo di Pegaso, alla sua destra arriva in volo Diana mostrando la mezza luna, mentre dal lato opposto Mercurio. La raffigurazione è tutta chiaramente incentrata sulla figura del cardinal Francesco, l'evento trionfante porta in cielo la sua immagine, con grande maestosità e con fare solenne. Tra i disegni di Vouet firmati vi è uno studio di figura raffigurante un tritone che può essere messo in relazione con la figura del Nettuno nella stampa, anche se la Brejon (B. BREJON DE LAVERGNEE, *Les dessins de Vouet*, in J. THUILLIER, op. cit., pp. 470-471) tende a datare

questo foglio al 1645, giustificando tale ipotesi con il fatto che in quegli anni, Vouet realizzava queste immagini con frequenza (fig. n. 4).

¹² La stampa, conservata all'I.N.G. (FC 51487), riproduce il frontespizio di una tesi disputata nel 1636 da Carlo de la Vieville (Carolus de la Vieville), il quale la dedicò ad Urbano VIII, come è possibile evincere dallo stemma in alto con le chiavi e la tiara e dall'iscrizione al centro della stampa *URBANO VIII PONT. MAX.* Risulta divisa in due parti: la parte superiore con l'immagine, quella inferiore con la dedica, il titolo e le conclusioni della tesi. L'episodio narrato nella parte superiore è quello della disputa tra Nettuno e Minerva. La scena sembra tessuta su un arazzo che viene sorretto in alto da piccoli putti alati, dietro il quale si scorge un'architettura. In alto, al centro della scena, due figure allegoriche tengono sospeso in aria lo stemma papale Barberini, presumibilmente la *Pace* e l'*Abbondanza*, sotto di loro avviene la disputa tra le due divinità. A sentenziare la contesa sono Giove e Giunone, seduti al centro leggermente in secondo piano, mentre osservano con volto compiaciuto le due fazioni schierate ai loro lati. La disputa tra Nettuno e Minerva è un episodio tratto dalla storia mitologica la quale narra che le due divinità entrarono in conflitto per ottenere il ruolo di divinità protettrice della città di Atene. La contesa si risolse con la vittoria di Atena (Minerva) perché, quando Poseidone (Nettuno) cercò di influenzare a proprio favore la decisione degli dei dell'Olimpo, regalando una sorgente alla città, da questa sgorgò solo acqua salata e salmastra, rendendo la fonte praticamente inutile. Atena invece, donò un albero d'ulivo, che si rivelò molto più utile alla popolazione. A questo punto Nettuno, dichiarato sconfitto, venne preso dall'ira e inondò l'intera regione, ma si pentì

subito del folle gesto e fece tornare le acque al loro posto. (E. M. MOORMANN, W. UITTERHOEWE, *Miti e personaggi del mondo classico: dizionario di storia, letteratura, arte, musica* ed. italiana a cura di E. Tetamo Milano 1997, pp. 143, 616-619). Sulla destra troviamo Nettuno in primo piano mentre tiene imbrigliato un cavallo irrequieto, dietro di lui altre divinità con lui schierate, si riconosce Ercole, Diana e Tritone (suo figlio). Sulla sinistra campeggia Minerva, con il capo cinto dall'elmo, subito dietro di lei si scorge Mercurio con in mano il suo caduceo e la testa coperta dall'elmo provvisto di ali, alle loro spalle altre divinità come Bacco, Venere con Cupido, Vulcano, Marte e Apollo. Al centro della scena tra le due fazioni si erge un piccolo albero d'ulivo (rappresenta il dono di Minerva alla città di Atene), intorno al quale volano tante piccole api. La disputa appare già risolta, infatti un piccolo putto in volo sta porrendo a Minerva una corona d'alloro e una palma, simboli di Vittoria e di Pace, inoltre Giove si rivolge a Nettuno mostrandogli l'albero donato da Minerva probabilmente per indicare la vittoria di Minerva e sancire la sua sconfitta. La parte inferiore della stampa è dominata nella zona centrale da un riquadro contenente in alto la dedica ad Urbano VIII e più in basso le conclusioni del giovane laureando. Inoltre sono riportate informazioni sul presidente della commissione *PRESIDE R. P. ALOYSIO ROBERTO DE VITRY E SOCIETATE IESU*, sul luogo della discussione in *Aula Collegij Aquieinetini*, il nome del candidato ed infine la data *Die 20 Decembris Anno 1636*. La tesi è di argomento filosofico come è possibile evincere dal titolo *POSITIONES PHILOSOPHICAE* diviso in quattro parti *Ex Logica, Ex Fisica Acroamat, Ex Phisica Partib, Ex Metaph. et Eth.*, ognuna ripartita in 7 conclusioni. Carlo de la Vieville fece inserire appe-

na sopra dette conclusioni una dedica a Urbano VIII intitolata *COMMUNIS EUROPAE PACIS AUTHORI ET ARBITRO* nella quale spiega l'immagine allegorica rappresentata nella zona superiore. Il neo-laureato si propone, con questo prezioso omaggio, di esaltare ed elogiare le virtù del pontefice, trasferendo il significato simbolico della vittoria di Minerva (che in questo particolare avvenimento sancì il trionfo della pace e dell'abbondanza nella città di Atene), alla figura di Urbano VIII, il quale avrebbe conferito all'intera Europa pace, serenità e prosperità, grazie alla *Saggezza* e alla *Prudenza* ovvero le virtù simboleggiate da Minerva e qui incarnate dal papa. Intorno al riquadro è posta una cornice elaborata dove compaiono raffigurati sette medaglioni incorniciati da decorazioni che fingono stucchi, di cui tre raffigurano episodi che vedono come protagonisti le api, emblemi della famiglia, la loro introduzione nelle scene narrative conferma l'intento celebrativo dell'opera. Negli altri quattro sono stati rappresentate altrettante allegorie di fiumi, l'iscrizione al di sopra spiega il motivo di questa scelta: i quattro medaglioni simboleggiano le quattro importanti legazioni in Europa disposte da Urbano VIII, la prima missione in Francia del cardinal Francesco nel 1625 (*Missum in Galliam Pacis causa legatum Franc. Card. Barberinum, anno MDCXXV*), la seconda missione di Francesco in Spagna (*Legatum in Hispaniam Pacis interprete Franc. Card. Barberinum, anno MDCXXVI*), la legazione del cardinal Antonio a Bologna per tentare di ristabilire la pace nella guerra di successione del Monferrato (*Sedatum casalense bellum per legatum Antonium Card. Barberinum, anno MDCXXX*), la legazione in Germania del cardinal Marzio Ginetto avvenuta nel 1636 (*Imprese procuratam pacem legato in Germaniam Martio Card. Ginetto, an-*

Fig. 5 - Incisione di A. van Diepenbeek su invenzione di P. P. Rubens.

Fig. 6 - Incisione di G. Chateau su disegno di C. Maratti

Fig. 7 - Incisione di K. Audran su disegno di P. da Cortona

Fig. 8 - Incisione di J. F. Greuter su disegno di J. Stella

Frontespizi incisi per le tesi di laurea durante il XVII secolo



berini, segnalata dalla Meyer, nel suo catalogo, come possibile frontespizio di tesi, purtroppo risulta sprovvista del foglio con le conclusioni, ma, allo stesso modo si può supporre che si tratti della medesima tipologia (fig. n. 6)¹³. La stampa realizzata dall'incisore francese Charles Audran (1594-1674) su disegno di Pietro da Cortona, di cui un esemplare è conservato alla Biblioteca Casanatense (K II. 20CCC, fol. 5) è dedicata anche in questo caso al cardinal Antonio (e con sicurezza facente parte del nucleo di stampe in esame), rappresenta un'allegoria con tematica scientifica legata all'argomento di tesi di un giovane laureando dell'Accademia Parthenia¹⁴, Bonaventura (fig. n. 7)¹⁵.



no MDCXXXVI). Le quattro missioni furono organizzate per risolvere delicate questioni diplomatiche concernenti la politica europea, e vengono qui ricordate per sottolineare il grande interesse del pontefice nel tentare di ripristinare l'equilibrio e la pace nel vecchio continente. Sono quindi esaltati i meriti e le virtù che Urbano VIII ha dimostrato di possedere, come la tenacia, l'intelligenza diplomatica e la prudenza. Ideatore della scena allegorica è Pieter Paul Rubens (1577-1640), mentre il disegnatore, Abraham van Diepenbeek (1596-1675) e il traduttore finale Paul Pontius (1603-1658), sono due suoi stretti collaboratori (Rubens infatti aveva avviato ad Anversa, nei primi anni del '600, una scuola calcografica di bulinisti in grado di tradurre in incisione opere pittoriche). Il Pontius, in particolare, lavorò a questo scopo al fianco di Rubens dal 1623, traducendo molte sue opere dipinte, era stimato dal maestro fiammingo poiché riusciva a cogliere, con estrema maestria e con l'uso sapiente del bulino le delicate variazioni tonali, tipiche dei suoi dipinti.

¹³ La stampa dell'incisore francese Chateau Guillaume (1633-1683) realizzata su disegno di Carlo Maratta (1625-1713), si presenta in due esemplari che differiscono in alcuni particolari, uno si presenta più definito rispetto all'altro, tanto da doversi ritenere quello definitivo. Entrambi gli stati presentano, in alto al centro, lo

stemma Barberini, tenuto sospeso in aria da due piccoli putti, proprio sopra la scena principale *Archimede presenta un globo a Dionigi siracusano*; gli emblemi che circondano lo stemma si riferiscono al cardinal Antonio, a cui molto probabilmente era stata dedicata la tesi, anche la Meyer cita la stampa come possibile frontespizio di tesi (V. MEYER, op. cit., p. 110, n. 5); purtroppo manca la parte inferiore della stampa dove in genere venivano indicati la dedica, il nome del laureando, la conclusione ed il luogo della discussione. L'unico elemento che permette di risalire al personaggio che dedicò il suo lavoro di tesi, è un piccolo stemma inserito come decorazione del pavimento, in basso a sinistra, raffigurante un aquila reale posta sopra un leone seguito da bande verticali, lo stemma potrebbe appartenere ad un componente dei reali di Polonia. L'evento narrato è quello di Archimede che spiega al re Dionigi la teoria dei moti celesti, avvalendosi di una sfera armillare e di alcuni strumenti come il compasso e la squadra, necessari per dare una prova scientifica alle sue teorie. Il re con la sua corte ascoltano lo scienziato con attenzione manifestando i loro dubbi. Le teorie di Archimede, durante il secolo XVII, venivano studiate dai maggiori scienziati dell'epoca, in modo particolare da Galileo Galilei, le citazioni quindi di questo evento storico, in una stampa seicentesca, testimoniano l'interesse per la scienza

astronomica, ma soprattutto attestano che durante l'epoca barberiniana gli studi e le ricerche in questo campo erano ben accolte. È noto infatti che già dal Medioevo alcune opere del fisico siracusano vennero tradotte in latino, ma è nel periodo rinascimentale che le sue opere vennero più attivamente ricercate e diligentemente studiate e approfondite, anche se, per certi versi, la comprensione degli studi di Archimede era piuttosto difficoltosa poiché il nostro usava metodi dimostrativi rigorosi che non svelavano mai i mezzi di scoperta. Nell'immagine della stampa il fisico sta dimostrando al re di Siracusa la distanza tra i vari corpi celesti ed il loro movimento, basandosi su calcoli matematici rigorosi. Il laureando dedicò probabilmente la sua tesi ad Antonio Barberini proprio perché consapevole del suo interesse verso le nuove teorie scientifiche; anche se non disponiamo del testo di questa tesi è possibile ipotizzare che avesse per argomento proprio una delle teorie di Archimede.

¹⁴ L'Accademia Parthenia venne fondata in onore della Vergine Maria, sotto la cui protezione i membri operavano una serie di ricerche scientifiche; l'emblema di questa accademia è caratterizzato dall'iscrizione *ARCANIS NODIS*, scolpita su di una calamita (Cfr. P. Landi, *Imprese dell'Accademia Partenaria di Roma con una copiosa dichiarazione*, Roma 1594) tenuta sospesa in aria da un'aquila, che

tira a sé molti anelli di ferro senza alcun elemento che li colleghi tra loro. Questo emblema venne scelto per ribadire l'inclinazione scientifica di questa accademia, infatti, sono numerosissime le stampe di questo periodo che portano questo emblema.

¹⁵ Di questa stampa esistono ben 4 stati diversi secondo quanto riportato da Véronique Meyer nel suo *Les frontispices de thèses* (V. MEYER, op. cit., p. 110), facenti riferimento ad anni di edizione diversi e soprattutto aventi diversi stemmi. Il primo stato, ovvero quello che si sta analizzando, è stato realizzato tra il 1628 e il 1634, anni in cui l'incisore Charles Audran è a Roma, considerando l'informazione dell'iscrizione che attesta che il rame fu inciso a Roma *K. Audran Paris inc. Rom.* Ma secondo lo studio della Louise Rice, (L. RICE, op. cit., pp. 192-194), la datazione si inserirebbe tra il 1630 ed il 1632, considerando valida l'ipotesi che si tratti di un'incisione commissionata da Bonaventura Rondinini che, proprio in quegli anni si laureò, donandola all'amico e promotore culturale, il cardinal Antonio. Poco probabile è l'ipotesi che si tratti di una allegoria legata alla Spedizione di Piombino (avvenuta nel 1646) che farebbe spostare la datazione proprio in quell'anno (questa ipotesi è stata avanzata da G. MAGNANIMI, *Palazzo Barberini*, Roma 1983, pp. 57-58). L'ipotesi è poco calzante per due motivi essenziali, il primo è che l'incisore Audran in quegli



Per evidenziare la differenza che corre tra le due tipologie di stampe legate agli avvenimenti della laurea verranno menzionati alcuni esempi di frontespizi appartenenti alla prima tipologia, ovvero quelli impiegati per deco-

rare il libro della tesi, come nel caso di G.B. Labia. La prima stampa rappresenta il frontespizio per la tesi del marchese Alfonso Pallavicino, dedicata al cardinal Francesco Barberini, il cui incisore è F. Greuter (1590/3 - 1662) su dise-



gno di Jacques Stella (1596-1657) (fig. n. 8)¹⁶; la seconda è invece il frontespizio realizzato per la tesi

anni è tornato in Francia e nella stampa è specificato nell'iscrizione che l'incisione è realizzata a Roma; il secondo è che la famiglia Rondinini (di cui è possibile vedere lo stemma in basso a destra) non prese parte a tale spedizione o a qualche particolare ufficio diplomatico della questione di Piombino. Inoltre la presenza dell'emblema dell'Accademia Parthenia indica, la più probabile ipotesi, che la stampa si riferisca ad alcuni studi affrontati al suo interno. Di questa stampa è stato rintracciato il disegno di Pietro da Cortona conservato all'Albertina di Vienna, identico alla stampa ma chiaramente in controparte; c'è un unico elemento che ne differisce: lo stemma che nel disegno è perfettamente identificabile con quello di Antonio (emblema cardinalizio e croce dei Cavalieri di Malta), mentre nella stampa è stato raffigurato più generico: una moltitudine di api formano uno stemma, senza elementi che ne indichino il riferimento ad Antonio. La stampa allegorica è probabilmente riconducibile ad una tesi di laurea, ed in modo particolare alla seconda tipologia di frontespizi, ossia, quelli stampati in un unico foglio, di cui però, in questo caso, disponiamo solo della parte superiore. Il laureando è riconoscibile grazie ad un piccolo stemma posto in basso a destra della stampa (visibile anche nel disegno di Cortona), che possiamo riconoscere come appartenente alla famiglia Rondinini (è possibile ipotizzare che si tratti di Bonaventura Rondinini, amico del cardinal Antonio [L. RICE, op. cit., pp. 189-200]). Il Rondinini si laureò a circa venti anni, tra il 1630 e il 1632 presso l'Accademia Parthenia, ovvero un'accademia d'élite del Collegio Romano dedicata agli studi rivolti ai misteri della natura e della scienza, di cui faceva parte anche il cardinal Antonio. In effetti l'intera scena raffigurata nella

stampa è incentrata su esperimenti scientifici ed in modo particolare quelli legati al magnetismo. La scena allegorica propone come tema quello di calcolare con precisione e con rigore scientifico la giusta direzione che i marinai devono prendere per il loro viaggio. Alcune figure intorno ad una mappa stanno decifrando la direzione segnata dalla freccia che, è la stessa segnalata da Giove, posto appena sopra, mentre è nell'atto di indicare la giusta direzione. La divinità mitologica ha la funzione di incentivare la fondatezza dell'esperimento scientifico, confermandone l'esattezza. L'allegoria è un chiaro esempio di commistione tra la nuova ricerca scientifica e l'iconografia classica. Attraverso questa unione ciò che è dimostrato attraverso la scienza viene corroborato dall'onniscienza divinatoria fornendone un'ulteriore prova. A questo punto l'allegoria viene ulteriormente ampliata con l'introduzione dell'elemento celebrativo, che è alla base dell'intera iconografia. Ricordando infatti che la stampa è stata realizzata per essere donata al cardinal Antonio, non poteva mancare l'emblema atto alla sua celebrazione, ossia le api. Esse sono poste all'estrema destra, alludendo, nella loro accezione classica di insetti ingegnosi ma anche perfetti nella loro capacità organizzativa nel costruire il loro alveare (spesso tale capacità veniva usata per simboleggiare lo stato perfetto), all'esattezza dell'ipotesi scientifica, le api, infatti, erano considerati insetti dotati di particolari virtù che rendeva il loro operato e le loro azioni soprannaturali. Le divinità della mitologia classica in alcuni episodi erano affiancate dalle api, in grado di fornire loro il miele, nettare vitale, oltre che essere in grado di azioni premonitrici derivanti dalla loro istintività primordiale, dote di cui l'uomo era assolutamente privo.

¹⁶ La stampa rappresenta il frontespizio della tesi di laurea del marchese Alfonso Pallavicino, una copia dell'intero testo si trova alla B.A.V. (collocazione: Barberini L. V. 57). L'argomento della tesi è sicuramente filosofico, come attestano le parole fatte stampare dal candidato nell'introduzione all'opera, ovvero nelle prime sei pagine: *Peripatetica Cortinae Oracula, feu doctrinae Aristotelicae.....*. L'intero testo consta di 286 pagine, è ripartito in 1157 capoversi e risulta diviso in tre capitoli: *TRIPARTITE PHILOSOPHIAE / PARS PRIMA: Peripati Christiani effata Logica; / PARS SECUNDA: Peripati Christiani effata Physice; / PARS TERTIA: Peripatetica Christiani effata Metaphysice*. Il frontespizio è semplice ma raffinato, la zona centrale è occupata da tre figure femminili che si possono identificare con le *Tre Grazie* (C. RIPA, *Iconologia, ovvero descrittione dell'imagini universali cavatedall'antichità et da altri luoghi*, ed. critica di A. Belardinelli, Roma 2000, p. 168), le quali sorreggono lo stemma del cardinal Francesco Barberini (è infatti circondato dal cappello cardinalizio con le nappe). Due piccoli putti alati volano ai lati dello stemma, tenendo con una mano le nappe molto lunghe del cappello cardinalizio, mentre con l'altra sorreggono un tendaggio che fa da cornice alla scena, i cui bordi sono decorati con le api barberiniane. La scena si conclude nello sfondo con altre figure allegoriche poste ai lati delle *Tre Grazie*: le tre sul lato sinistro si possono identificare con le *tre Parche* per via della presenza ai loro piedi degli strumenti (forbice, filo e rocchetto) tipici del processo alchemico al quale sono associate (albedo, rubedo, nigredo) simboleggianti il ciclo: nascita - vita - morte. Nella tradizione iconografica sono considerate le dee del *Destino*, *Cloto* che tesse il filo della vita, *Lachesi* che assegna la sorte, *Atropo*

che determina la lunghezza del filo della vita. Sono divinità equiparate agli dei dell'Olimpo ma, a volte, anche superiori perché questi ultimi, non possono modificare il destino da loro determinato (E. M. Moormann W. Uitterhoeve, *Miti e personaggi del mondo classico*, ed. it. Milano 1997, pp. 494-495). Sul lato destro altre tre figure di cui due sono allegoriche: la *Fama* (C. RIPA, op. cit., p. 124) che poggia un piede su una sfera e sta cingendo, con una ghirlanda d'alloro, lo stemma di Alfonso Pallavicino, contraddistinto da un'aquila a due teste; la seconda figura allegorica che tiene in mano una sfera armillare, potrebbe essere la *Scienza* (C. RIPA, op. cit., p. 397), mentre la terza figura ha la sola funzione di tenere sollevato lo stemma. Le tre grazie sono poste sopra un basamento, sulla cui facciata è riportata l'iscrizione *EFFATA PERIPATI CHRISTIANI AVSTICE AMINENTISSIMO PRINCIPE FRAN. CARD. BARBERINO PROPVGNATA AB ALPHONSO MARCH. PALLAVICINO.....*. Ai lati del basamento sono inseriti due cartigli con gli emblemi della famiglia Barberini: quello di sinistra raffigura un aratro trainato da due api e riporta la seguente scritta *TRIA POTIORA*; quello di destra riporta l'immagine di un albero su cui sono posate altre tre api e l'iscrizione *HIC DOMUS*. Le stesse imprese araldiche sono presenti nella decorazione pittorica della *Divina Provvidenza* del Cortona (palazzo Barberini), all'interno di piccoli monocromi e sono chiaramente allusive alle virtù e agli emblemi della famiglia; inoltre la raffigurazione delle api che spingono l'aratro si trova anche in un'incisione tratta dal libro *Poemata* edito nel 1631 (di cui una copia si trova alla B.A.V.). L'immagine del frontespizio è indubbiamente intesa a celebrare la figura del cardinal Francesco, il quale incarnerebbe le virtù simboleggiate dalle *Tre*

Fig. 9 - Incisione di M. Natalis su disegno di G. Grassi.

Frontespizi incisi per le tesi di laurea durante il XVII secolo



di Giuseppe Carafa, inizialmente avevo considerato la stampa un allegoria dedicata a Francesco ma, analizzando con più attenzione l'immagine e soprattutto leggendo quanto inciso sulla finta lastra marmorea, ho potuto capire che si tratta, in effetti, di un frontespizio di tesi di laurea (fig. n. 9)¹⁷.

Grazie, ossia la *Grazia*, l'*Amicizia*, la *Veridicità* e il *Diletto*; virtù che aveva dimostrato di possedere durante la sua vita, divenendo grande protettore delle Arti e sostenitore di letterati ed eruditi, dilettandosi nel frequentare colte riunioni tra dotti ed artisti e, dando prova di essere lui stesso, studioso della storia e della letteratura e infine un collezionista di oggetti antichi, di libri e di opere d'arte in genere (Cfr. P. PECCHIAI, *I Barberini*, Roma 1959, pp. 158; A. MEROLA, op. cit., pp. 172-176; P. TOMASSI, *I Barberini a Palestrina*, Palestrina 1992, pp. 21-22).

¹⁷ La stampa in esame è esplicitamente dedicata al Cardinale Francesco Barberini, come è possibile notare da molti particolari: l'elemento più evidente è la finta lastra marmorea su cui un putto sta scrivendo: *PERIPATET. PHILOSOPHIAE PRONUNCIATA AUSPICIS EMINENTIS PRINCIPIS FRANC. CARDIN. BARBERINI...*, ovvero "enunciazione sulla filosofia peripatetica, sotto gli auspici dell'eminentissimo Cardinal Francesco Barberini...". Probabilmente il Cardinale stesso era un assertore della filosofia peripatetica, ossia la dottrina della scuola di Aristotele che esponeva le sue teorie passeggiando. A commissionare la stampa è il laureando Giuseppe Carafa, studente del Collegio Romano, sempre dall'iscri-

zione marmorea è possibile risalire all'anno in cui il Carafa discusse la sua tesi: *MDCXXX*. L'argomento della tesi è chiaramente filosofico ed in particolare della teoria filosofica di Aristotele, purtroppo non sono riuscita a trovare nel fondo Barberini conservato alla B.A.V., l'intero testo della tesi del Carafa che avrebbe dato la possibilità di chiarire meglio l'argomento trattato. Gli elementi allegorici dell'incisione sono diversi: la figura che predomina è la *Filosofia* (secondo l'ipotesi dell'Hollstein [J. B. HOLLSTEIN, op. cit., p. 95, n. 41), ma potrebbe essere anche la *Prudenza* che nell'iconografia tradizionale è sempre raffigurata con uno specchio. È posta in primo piano a sinistra, tiene nelle mani due specchi, riflettenti entrambi il volto del cardinale; è seduta su una sfera celeste mentre ai suoi piedi ci sono due elementi che non le appartengono: un libro e un compasso che, probabilmente si riferiscono al cardinal Francesco e ai suoi numerosi interessi nel campo della cultura e delle Arti Liberali ma, potrebbero essere anche strumenti simbolici derivanti dalla tesi del Carafa. C'è un terzo specchio, questa volta tenuto in mano da un putto, posto in primo piano a destra, vicino a quello che scrive sulla lastra, anch'esso riflettente il volto del cardinale. La presenza degli specchi che riflettono il volto di

Francesco si potrebbero associare alla teoria filosofica intesa come scienza speculativa, secondo la quale, lo specchio assumerebbe il valore di riflesso dell'anima; i valori interiori di un individuo emergerebbero solo attraverso l'immagine proiettata sullo specchio, così, facendo riflettere l'immagine da uno specchio all'altro (proprio come avviene nella stampa), l'interiorità dell'individuo diviene sempre più nitida. Nella tradizione iconografica lo specchio è sempre stato assunto come attributo delle virtù che presiedono alla conoscenza di se stessi, vale a dire della *Veritas* e della *Prudentia*. La *Prudentia* attraverso il suo specchio riesce a vedere le cose passate e future e così percepirne le eventuali virtù. Nella zona centrale, in alto, giganteggia la figura allegorica della *Fama* (C. RIPA, op. cit., p. 124), sospesa in volo, il cui busto è stato sostituito da quello del Cardinale, ma vicino al suo, sulla sinistra, c'è anche quello della *Fama*, con il capo leggermente inclinato in avanti. L'ambigua figura bicefala tiene con la mano destra uno strano animale aggrovigliato, con il corpo da serpente e la testa da uccello, forse un aquila, su cui c'è una scritta *ALIUSQUE ET IDEM*, ossia "Un altro e lo stesso", come a significare che lui e la *Fama* si identificano nella stessa persona. L'incisore di questa stampa è

Michiel Natalis (1610-1668), bulinista fiammingo, attivo a Roma intorno agli anni '30 del '600; collabora con altri incisori fiamminghi e francesi, come ad esempio Cornelis Bloemart e Claude Mellain, nella realizzazione dell'opera voluta dal marchese Vincenzo Giustiniani, che prevedeva la traduzione in incisione della sua collezione di antichità e di quadri; opera che venne pubblicata nel 1631. Il Natalis sarà apprezzato a Roma come incisore di traduzione di opere sia coeve che dell'antico. Nella stampa in questione è chiamato a riprodurre un disegno fornitogli da Gregorio Grassi o "del Grasso", come veniva chiamata dai contemporanei, nasce ad Aquila in una data imprecisata ma sicuramente nella prima metà del XVII secolo; secondo la storiografia antica (G. K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, etc.*, München 1837) lavorò in alcuni cicli pittorici nelle chiese della sua città natale per poi trasferirsi a Roma e collaborare alla realizzazione di opere dipinte all'interno di alcuni cantieri, rivestendo una posizione marginale, dato che viene appena menzionato dai maggiori biografi del tempo, senza specificare i luoghi in cui lavorò.