UNIVERSITAT DE BARCELONA

La representación del cuerpo en la iconografía numismática mediterránea occidental. El caso de las monedas del reino de Italia en el siglo XX (1900-1943)

Fabrizio Finetti

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (**www.tdx.cat**) i a través del Dipòsit Digital de la UB (**diposit.ub.edu**) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (**www.tdx.cat**) y a través del Repositorio Digital de la UB (**diposit.ub.edu**) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (**www.tdx.cat**) service and by the UB Digital Repository (**diposit.ub.edu**) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

UNIVERSITÀ DI BARCELLONA

ISTITUTO NAZIONALE DI EDUCAZIONE FISICA DI CATALOGNA

TESI DOTTORALE

LA RAPPRESENTAZIONE DEL CORPO NELL' ICONOGRAFIA NUMISMATICA MEDITERRANEA OCCIDENTALE. IL CASO DELLE MONETE DEL REGNO D' ITALIA NEL XX SECOLO (1900 – 1943)

FABRIZIO FINETTI

2014

Copertina: Vittorio Emanuele III, 100 lire (AU) "Vetta d'Italia, 1925. Foto: Ugo Cei

Humana per nummos perquiro

(Attraverso la moneta studio ciò che è umano)

ISTITUTO NAZIONALE DI EDUCAZIONE FISICA DI CATALOGNA

Centro di Barcellona

UNIVERSITÀ DI BARCELLONA

Facoltà di Formazione del Professorato

Programma di Dottorato nell'ambito dello Spazio Europeo di Educazione Superiore (E.E.E.S).

Attività Fisica, Educazione Fisica e Sport

LA RAPPRESENTAZIONE DEL CORPO NELL' ICONOGRAFIA NUMISMATICA MEDITERRANEA OCCIDENTALE. IL CASO DELLE MONETE DEL REGNO D' ITALIA NEL XX SECOLO (1900-1943)

Tesi dottorale presentata da:

Fabrizio Finetti

Diretta da:

Dr. Javier Olivera Betrán

Per optare al titolo di Dottore dell'Università di Barcellona

Barcellona 2014

INDICE **5**

ABBREVIAZIONI 10

I – Segni e abbreviazioni 10

II – Cataloghi di monete antiche 11

III – Cataloghi di monete moderne 17

IV - Cataloghi d'asta 19

GLOSSARIO NUMISMATICO 21

RINGRAZIAMENTI 28

PREFAZIONE 29

INTRODUZIONE 30

Giustificazione 30

Oggetto di studio 31

Lo stato della questione 32

I quesiti della ricerca 33

Obiettivi 33

Metodo e modello di analisi 34

Fonti e criteri di ricerca 37

Struttura della tesi 38

1. IL QUADRO TEORICO: NUMISMATICA, CORPO E OCCIDENTE 40

1.1. La numismatica: un esaustivo ritratto dell'Umanità 41

1.1.1. Origini della moneta 42

1.1.2. L’introduzione della moneta nella penisola italica 45

1.2. La produzione di moneta: metalli, luoghi e metodi 47

1.3. Funzioni della moneta nel mondo antico 49

1.4. La moneta e gli Stati 53

1.4.1. Politica monetaria e imperialismo: in Atene e nel mondo romano 54

1.4.2. Considerazioni finali 58

1.5. Numismatica, iconografia e politica 59

1.5.1. Modelli di rappresentazione politica in Grecia 60

1.5.2. Modelli di rappresentazione politica in Roma 64

1.5.2.1. Scelta dei tipi e circolazione delle idee tra Repubblica e Impero 66

1.6. Il linguaggio numismatico nel mondo romano 69

1.6.1. La divinizzazione del corpo 72

1.6.2. Legittimazione e successione 74

1.6.3. La costruzione e la rappresentazione dell'Impero 76

1.6.4. Il trionfo e la benevolenza 79

1.7. I luoghi del corpo nelle monete antiche: l'idea agonale del mondo greco 81

1.7.1. Le monete di Olimpia, evento universale del corpo 84

1.7.1.1. Considerazioni finali 90

1.7.2. Il concetto di «sport» nella Roma antica: la civiltà dei Ludi 91

1.7.3. I luoghi del corpo nelle monete dell'antica Roma 93

1.8. Il concetto di Occidente nel mondo antico attraverso la moneta 95

1.8.1. Bisanzio, l'Islam e il mondo cristiano 98

1.8.2. Sulla «moneta araba» e la «moneta islamica» 102

1.8.3. Considerazioni finali 105

1.9. Coscienza e concetto del corpo in Occidente 107

1.9.1. Il corpo nel mondo antico e nel Medioevo 109

1.9.2. Dal Rinascimento all'Illuminismo 116

1.9.3. Il corpo nell'epoca moderna (il secolo XIX) 119

2. LA RAPPRESENTAZIONE DEL CORPO NELLA NUMISMATICA MEDITERRANEA OCCIDENTALE 124

2.1. Riflessioni sull'iconografia monetale: l'incontro tra l'arte e il denaro 125

2.2. Iconografia numismatica e criteri di classificazione 129

2.3. La rappresentazione del corpo nella numismatica: campioni rappresentativi e criteri di scelta 132

2.3.1. Il corpo nelle monete greche: campione rappresentativo 134

2.3.1.1. Il corpo nelle monete greche: considerazioni finali 157

2.3.2. Il corpo nelle monete romane: campione rappresentativo 158

2.3.2.1. Le monete della Repubblica 159

2.3.2.2. Le monete dell'epoca imperiale 167

2.3.2.2.1. La legittimazione del potere 168

2.3.2.2.2. L'esercito e le conquiste militari 174

2.3.2.2.3. La rappresentazione della Vittoria 179

2.3.2.2.4. Le cerimonie pubbliche e il culto religioso 185

2.3.2.3. Il corpo nelle monete romane: considerazioni finali 191

2.3.3. Il corpo nelle monete bizantine: campione rappresentativo 194

2.3.4. Il corpo nelle monete dal medioevo all'epoca moderna: il caso di San Giovanni nelle emissioni della zecca di Firenze 200

2.3.4.1. Le monete auree (1252-1859) 201

2.3.4.2. Le monete d'argento e di mistura (ca. 1230 - 1737) 208

2.3.4.3. Analisi statistica sulla rappresentazione di San Giovanni 220

3. STUDIO DEL CORPO NELL'ICONOGRAFIA NUMISMATICA MODERNA: LE MONETE DEL REGNO D'ITALIA DEL XX SECOLO (1900-1943) 224

3.1. La società italiana del XX secolo 225

3.1.1. Il periodo della «Monarchia parlamentare» (1900-1922) 226

3.1.1.1. La figura del re Vittorio Emanuele III 230

3.1.1.2. Il contributo di Vittorio Emanuele III alla numismatica 234

3.1.2. La dittatura fascista: dalla marcia su Roma alla II Guerra Mondiale (1922-1943) 237

3.2. Il corpo nel nuovo ordine sociale del XX secolo 240

3.2.1. Pensiero filosofico e idea del corpo nella società italiana 243

3.2.2. L'«uomo nuovo» del fascismo 244

3.2.3. Considerazioni finali sul concetto di corpo 246

3.3. Arte e letteratura italiana nel contesto europeo alla fine del XIX secolo 248

3.3.1. Le arti figurative nelle prime decadi del XX secolo: tradizione e avanguardie 251

3.3.2. Autori e movimenti letterari: la proposta europea del secolo "breve" 256

3.3.3. Il mondo dell'arte e della cultura tra le due guerre 259

3.4. L'iconografia numismatica italiana nella seconda metà del XIX secolo 264

3.5. Le monete del Regno d'Italia del XX secolo: genesi di un rinnovamento 268

3.5.1. La scuola dell'arte della medaglia 272

3.5.2. Caratteristiche generali della produzione monetaria (1900-1943) 275

3.5.2.1. Le monete della «monarchia parlamentare» (1900-1922) 283

3.5.2.2. Le monete del fascismo (1923 – 1943) 289

3.5.3. La rappresentazione del corpo nelle monete di Vittorio Emanuele III 296

4. CATALOGO DELLE MONETE DEL REGNO D'ITALIA CHE RAPPRESENTANO LA FIGURA UMANA (1900 – 1943) 316

4.1. Analisi comparativa dell'iconografia numismatica nei Paesi mediterranei occidentali 387

4.1.1. La rappresentazione del corpo nelle monete della III Repubblica Francese (1870-1940) 388

4.1.2. La rappresentazione del corpo nelle monete della Spagna, da Alfonso XIII alla II Repubblica (1886 – 1936) 395

4.1.3. Tavole di confronto tra le monete di Spagna, Francia e Italia 400

5. CONCLUSIONI 406

BIBLIOGRAFIA 412

BIBLIOGRAFIA ELETTRONICA 429

ABBREVIAZIONI

I – SEGNI E ABBREVIAZIONI

LEGENDA		METALLI	
D/	Dritto	AC	Acmonital
R/	Rovescio	AL	Alluminio
des.	Destra	AR	Argento
sin.	Sinistra	AU	Oro
s.d.	Senza data	Æ	Bronzo
tav.	Tavola	BA	Bronzital
g	Grammi	CU	Rame
cm	Centimetri	EL	Elettro
mm	Millimetri	FE	Ferro
Ø	Diametro	FN	Ferronichel
ca	Circa	MI	Mistura
cfr.	Confrontare	NI	Nichel
fig.	Figura	PB	Piombo

II – CATALOGHI DI MONETE ANTICHE

ACNAC – Ancient coins in North American Collections. American Numismatic Society, New York.

AJN - *American Journal of Numismatics*. American Numismatic Society, New York.

AMNG – Gaebler H., III/2 *Die antiken Münzen Nord-Griechenlands: Makedonia und Paionia*, 1935.

A N S – American Numismatic Society.

Babelon – Babelon E., *Description historique et chronologique des mannaie de la République romaine*. Paris/London 1885-6.

Banti – Banti A., *Corpus Nummorum Romanorum – Monetazione Repubblicana*, *Vol. I-IX*, Firenze, 1980.

Banti – Simonetti – Banti A., Simonetti L., *Corpus Nummorum Romanorum – Monetazione Imperiale*, *Vol. I-XVIII*, Firenze, 1972.

BCD – *Catalogo della collezione BCD*, LHS auction n° 96, 8-9 may 2006.

BMC – *Catalogue of greek coins in the British Museum London,* 1873-1927.

BMCRE – Mattingly H., et al., *Coin of Roman Empire in the British Museum,* London, 1923-62.

BMCRR – Gruber H. A., *Coins of the Roman Republic in the British Museum,* London, 1910.

Boehringer – Boehringer E., *Die Muenzen von Syrakus,* Berlino e Lipsia, 1929.

BSFN – *Bulletín de la societé française de numismatique,* Paris, 2007.

Calicó - Calicó X., *Los aureos romanos (196 A. C. – 335 D.C.),* Barcelona 2002.

Caltabiano – Caccamo caltabiano M., *La monetazione di Messana con le emissioni di Rhegion dell'eta' della Tirannide*, Berlino, 1993.

Cahn: Cahn H. A., et al., *Griechischen Münzen aus Grossgriechenland und Sizilien*, Basel, 1988.

Campana – Campana A., "Corpus Nummorum Antiquae Italiae (zecche minori)" in *Panorama Numismatico* 57-168 (1992-2002).

Castelin - Castelin K., *Keltische Münzen. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich,* 2 volumenes, Zurigo 1976/1985.

CBN – Giard J. B., *Bibliothéque Nationale: Catalogue des mannaie de l'Empire Romaine*, Paris, 1976.

CH - *Coin Hoards*, Royal Numismatic Society, London. 1975.

Cohen – Cohen H., *Description historique des monnaies frappe sous l'empire romain 2° ed*. Paris, 1880-92.

Crawford – Crawford M. H., *Roman Republic Coinage,* Cambridge, 1974.

De la Tour - De la Tour H., *Atlas of the Ancient Coins of Fran*ce, 1892 (1976).

Depeyrot – Depeyrot G., *Les monnaies d'or*. 2 vols. Wetteren, 1995-1996.

Dewing – Mildenberg L., Hurter S., *The Artur S. Dewing Collection of Greek Coins,* ACNAC n. 6, New York, 1985.

DOC - Bellinger A., Grierson P., *Catalogue of Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and the Whittemore Collection*, 5 Vols. Washington, D.C. 1966-73.

Fischer-Bosser - Fischer-Bosser W., *Chronologie der Didrachmenprägung von Tarent 510-280 v.*

Chr., 1999.

Franke-Hirmer – Franke P. E., Hirmer M., *Die Griechische münze*, Munchen, 1964.

Gallatin – Gallatin A., *Syracusan Dekadrachms of the Euainetos type*, Cambridge 1930.

Gnecchi – Gnecchi F., *I medaglioni Romani*. 3 Vol., Milano, 1912.

Gulbenkian - *Collection of Greek Coins of the C. Gulbenkian collection vol. I-II*, Lisbon 1971-1989.

Gutmann & Schwabacher - "Tetradrachmen und Didrachmen von Himera (472-409 v Chr)" in *MBNG* 47, 1929.

Haeberlin – Haeberlin E. J., *Aes Grave das Schwergeld Roms und Mittelitaliens einschiesslich der ihm vorausgehenden Rohbronzewährung,* Frankfurt a. M., 1910.

Herrmann - Herrmann F., "Die Silbermünzen von Larissa in Thessalien", in *ZfN* 35 (1925).

HNI – Rutter N.K., *Historia Nummorum Italy,* London, 2001.

HPM – Svoronos J., *L'Hellenisme primitif de la Macédoine, prouvé par la numismatique et l'or du Pangée*, Paris and Athens, 1919.

Jameson – *Robert Jameson collection, Greek and Roman Imperial coins, 3 vol*., Paris, 1913 – 1924.

Jenkins Gela - Jenkins G. K., The *Coinage of Gela*, Antike Münzen und Geschnittene Steine II, Berlin, 1970.

Kent-Hirmer - Kent J. P. C., Hirmer M., Hermer M., *Roman Coins*. Munich. 1973.

King - King C. E., *Roman Quinarii from the Republic to Diocletian and the Tetrarchy*, Oxford, 2007.

Kraay-Hirmer - Kraay C. M., Hirmer M., *Greek Coins*, London 1966.

Le Rider – Le Rider G., *Le Monnayage d'argentet d'or de Filippo II frappé en Macédonie de 359 à 294*, Parigi, 1977.

Lorber Thessalian – Lorber C., "Thessalian Hoards and the Coinage of Larissa" in *AJN 20* (2008).

MBNG - *Mitteilungen der Bayerischen Numismatischen Gesellschaft*. Bayerischen Numismatischen Gesellschaft. Munich. 1882-1937.

Mc Clean – Grose S. W., *Catalogue of the Mc Clean collection of Greek Coins*, 3 vol., Cambridge 1923-1929.

MFA Boston – Baldwin Brett A., *Museum of Fine Arts, Catalogue of Greek Coins,* Boston, 1955.

MIB - Hahn W. *Moneta Imperii Byzantini*, 3 Vol., Vienna, 1973-81.

MIBE - Hahn W., Metlich M. A., *Money of the Incipient Byzantine Empire* Vienna, 2000.

Moustaka – Moustaka A., *Kulte und Mythen auf thessalischen Münzen*. Würzburg. 1983.

NC – *Numismatic Chronicle*, London, from 1838.

Noe – Noe S., *The Coinage of Metapontum,* New York, 1927-31.

Pozzi - *Catalogue des monnaies grecques antiques de l'ancienne collection Pozzi*, Serge Boutin, 1921.

Regling – Regling K., *Terina, Sechsundsechzigstes Programm zum Winckelmannsfeste der Archaeologischen Gessellschaft zu Berlin*, (Berlin, 1906).

RIC – Mattingly H. A., Sydenham E. A., Carson R. A. G., ed., *Roman Imperial Coinage*, London 1923-2007.

RSC – Sear D., *Roman silver coins*, 5 vol., London, 1978-87.

Rizzo – Rizzo G. E., *Monete Greche della Sicilia,* Bologna, 1968.

Sear – Sear D., *Byzantine coins and their values*, 2 nd edition, London, 1987.

Seltmann – Seltmann C. T., *Greek coins,* Oxford, 1933.

SNG Alpha Bank - *Sylloge Nummorum Graecorum, Greece II. The Alpha Bank collection, Macedonia I: Alexander I – Perseus,* Atene, 2000.

SNG ANS – *Sylloge Nummorum Graecorum*. The collection of the American Numismatic Society, 7 vol., New York, 1969-1988.

SNG Ashmolean - *Sylloge Nummorum Graecorum of the Ashmolean Museum*, Oxford, 1969.

SNG Aulock – *Sylloge Nummorum Graecorum, sammlung Hans Von Aulock,* Berlin 1957-1968.

SNG Berry - *Sylloge Nummorum Graecorum, The Burton Y. Berry Collection*, New York, 1961-1962.

SNG BM – *Sylloge Nummorum Graecorum, British Museum. Vol. I-X,* London, 1931-1995.

SNG Copenhagen – *Sylloge Nummorum Graecorum, Danish National Museum Copenhagen,* 43 volumi, Copenhagen, 1942-1977.

SNG Delepierre – *Sylloge Nummorum Graecorum, Collection Jean et Marie Delepierre*, Paris, 1983.

SNG France - *Sylloge Nummorum Graecorum, Cabinet des Médailles, Bibliothéque Nationale*. Paris. 1993-2001.

SNG Lloyd – *Sylloge Nummorum Graecorum, Vol. II: The Lloyd Collection*, London, 1933-1937.

SNG Lockett – *Sylloge Nummorum Graecorum, Great Britain, Volume III, Lockett Collection*. London. 1938-1949.

SNC München – *Sylloge Nummorum Graecorum, Deutschland Staatliche Münzsammlung München,* Berlino 1968-80.

Spencer – Churchill – La colleción del Cap. E. G. Spencer-Churchill in *SNG BM, Vol. I Part I*, London, 1931.

Sydenham – Sydenham E. A., *The Coinage of the Roman Republic,* Londra, 1952.

Svoronos – J. Svoronos, *Ta Nomismata tou Kratos ton Ptolemaion,* Athens, 1904-8.

Topalov - Topalov S., *Contributions to the study of the early Thracian tribal coinage and it's relations to the coinage of the Odrysians and the Odrysian kingdom during 6th-4th. c. B.C.*, Sofia, 2003.

TV – Thurlow B. K., Vecchi I., *Italian Cast Coinage, Italian Aes Grave,* Dorchester, 1979.

Vlasto – Vlasto M. P., *Catalogue of Tarentine coins,* London, 1947.

Wallker – Walker J., *Catalogue of the Arab Byzantine and post reform Umaiyad coins in the British Museum,* London, 1956.

WCN - MacDowell D. W., "The Western Coinages of Nero" in *ANSNNM* 161, New York, 1979.

Westermark & Jenkins - Westermark U., Jenkins K., *The Coinage of Kamarina*, London, 1980.

ZfN - *Zeitschrift für Numismatik*. Berlin, 1874-1935.

III – CATALOGHI DI MONETE MODERNE

Bellesia – Bellesia L., *Guastalla. Ricerche su zecche emiliane 1,* Mantova, 1995.

Bernocchi – Bernocchi M., *Le monete della Repubblica Fiorentina*, vol. II, Firenze, 1974-1978.

Calicó 2001 – Catálogo de todas las monedas emitidas desde los reyes católicos hasta J. Carlos I 1474 a 2001, Aureo & Calicò, Barcelona, 2008.

CNF – Bernocchi M., *Corpus Nummorum Florentinorum*, Vol. III, Firenze, 1975.

CNI – AAVV, *Corpus Nummorum Italicorum*, vol. I-XX, Roma, 1910-1943.

Davenport – Davenport J. S., *European Crowns and Talers since 1800,* London, 1964.

Fontecha - Fontecha (de) R., *La moneda española contemporanea,* Catálogo de monedas, Madrid, 1967.

Di Giulio – Di Giulio G., *Dalla Monetazione Medicea. Le Monete d'Argento di Grande Modulo Battute nelle Zecche del Granducato di Toscana sotto la Signoria dei Medici,* Milano 1984.

Friedberg – Friedberg R., *Gold Coins of the World*, 7ª ed. Clifton, 2003.

Gadoury – *Monnaies Françaises 1789 – 2001*, Editions Victor Gadoury.

Galeotti – Galeotti A., *Le monete del Granducato di Toscana,* Livorno, 1930.

Gigante (2008) - Gigante F., *Monete italiane dal 700 all'avvento dell'Euro*, Ed. Numismatiche Gigante, Varese, 2008.

Mazard II – Mazard J., *Histoire Monétaire et Numismatique contemporaine 1790-1967 – Tome II 1848-1967*, Ed. Emile Bourgey, Paris. 1969.

MEC – Grierson P., Blackburn M., *Medieval european Coinage with a catalogue of the coins in the Fitzwilliam Museum, Cambridge. 1. The early middle ages,* Cambridge, 1986.

MIR Firenze, - Montagano A., *Monete Italiane Regionali – Firenze*, ed. Numismatica Varesi, Milano, 2011.

MNF – Museo Nazionale Fiorentino.

Montenegro - Montenegro E., *Regno d'Italia 1800 – 1946,* Ed. E. Montenegro, Torino, 1995.

Pagani – Pagani A., *Monete italiane dall'invasione napoleonica ai giorni nostri (1796-1980)*, Milano, 1982.

Pagani prove - Pagani A., *Prove e progetti di monete italiane o battute in Italia*, Ed. Ratto, Milano, 1957.

RN – *Rassegna Numismatica* (revista), Orbetello - Roma, 1904-1935.

Ravegnani Morosini – Ravegnani Morosini M., *Signorie e principati, monete italiane con ritratto 1450 – 1796, 3 vol.*, Dogana, Repubblica di S. marino, 1984.

Simonetti - Simonetti L., *Monete italiane medioevali e moderne, vol. I: Casa Savoia,* 3 vol., Firenze, 1967.

Spahr – Spahr R., *Le monete siciliane dai bizantini a Carlo I d'Angiò (582-1282)*, Graz, 1976.

IV - CATALOGHI D'ASTA

ACR – Ancient Coins Roma.

Art Coins – Art Coins Roma srl.

Artemide – Artemide aste srl.

Aureo & Calicó – Subastas numismáticas, Barcelona.

Bolaffi – Aste Bolaffi, Torino.

Cayón – Subastas numismáticas, Madrid.

CNG – Classical Numismatic Group.

Helios – Helios Numismatik. Münzen & antike kunst.

Heritage – Heritage numismatic auctions.

Hess-Divo – Hess-Divo AG Münzen und Medaillen, Zurich.

Hirsch – Gerhard Hirsch (Nachfolger), Münzen & Medaillen.

iNumis – numismatique en ligne, Paris.

Künker – Künker Numismatik AG.

Lanz – Lanz Numismatik München.

Leu – Leu Numismatik AG, Zürich.

NAC – Numismatica Ars Classica.

Negrini- Numismatica Negrini Milano.

Nomos – Nomos AG, Zurich.

Rauch – Auktionshaus H. D. Rauch GmbH

Ranieri – Numismatica Ranieri, Bologna.

Sincona – Sincona International coins auction AG, Zürich.

Stack's – Stack's Bowers Galleries Coin and Currency auction.

Stemberg – Frank Stemberg AG auktion.

Tkalec – Auktionshaus A. Tkalec A. G., Zurich.

UBS – Gold & Numismatics, Zurich.

GLOSSARIO NUMISMATICO

AES: termine latino che indica frammenti o lingotti di bronzo (*aes rude*, *aes signatum*), utilizzati come moneta o riserva di valore.

ANONIMA: moneta priva di iscrizioni o di qualsiasi altro segno esplicito che permetta di classificarla con certezza.

ANTONINIANO: moneta d'argento che sostiutì il denario nel tardo Impero Romano.

ARALDICA: scienza che studia gli stemmi e le insegne araldiche (anche ramo ausiliare della numismatica).

AREA: nelle monete islamiche corrisponde al "campo" delle monete occidentali.

ASSE DEL CONIO: stabilisce la relazione fra le posizioni dei tipi sulle due facce della moneta. Si misura in gradi o facendo riferimento alle lancette dell'orologio.

AUREO: la moneta d'oro romana caratteristica del periodo imperiale.

BIMETALLISMO: sistema monetario basato su due metalli.

BORDO: margine estremo del modulo di una moneta. Serve anche come elemento di sicurezza per evitare la tosatura e la falsificazione.

BRATTEATA: moneta d'argento molto sottile coniata su di una sola faccia.

BRONZO: lega composta dal 95% (circa) di rame e 5% di zinco.

BUSTO: rappresentazione, dipinta o scolpita, della testa e del collo.

CADUCEO: uno degli attributi di Mercurio, formato da una verga alata con due serpenti attorcigliati che stanno per baciarsi..

CAMPO: spazio libero da inscrizioni nella faccia di una moneta. Talvolta anche tutta la superficie piana del dritto e del rovescio.

CARATO: misura ponderale antica corrispondente a circa 0,19 g. Oggi esprime principalmente la frazione del titolo aureo (1/24).

CONIAZIONE: termine che si riferisce al processo di fabbricazione della moneta attraverso l'uso del conio sul quale è impresso il tipo o immagine.

CONIO: o matrice. Lo stampo adoperato per la coniazione.

CONO MONETARIO: insieme di monete che appartengono a una stessa emissione, formato da pezzi di diverso valore.

CONTORNO: la parte esterna circolare, compresa tra le due facce, che costituisce lo spessore di una moneta. Può essere liscio, rigato o contenere una leggenda.

CONTRAFFATTA: moneta che per la sua forma o titolo non possiede i requisiti legali per la circolazione.

CONTROMARCA: segno o marchio inciso sulla superficie di una moneta posteriormente alla sua coniazione, normalmente con l'intenzione di attualizzarne la validità o il valore.

CORNUCOPIA: corno dell'abbondanza. Attributo molto frequente nelle monete romane, rappresentato nelle mani di divinità come Cerere o Cibele, o di allegorie, quali l'abbondanza stessa e la fortuna.

CORONA MURALE: nella numismatica, la corona murale o torrita che si osserva sulla testa della divinità protettrice della città.

CORSO LEGALE: periodo di validità di una moneta stabilito per legge.

CRONOGRAMMA: dicesi della moneta datata con una lettera.

DENARIO: la moneta romana (d'argento) per eccellenza, coniata a partire dal III secolo a. C.

DENTELLATI: o "serrati". *Denari* che avevano il contorno costituito da una serie di piccoli denti, realizzati per proteggerli dalla falsificazione.

DIVISIONALE: moneta che equivale a una frazione dell'unità monetaria (sottomultiplo).

DRACMA: la moneta greca (d'argento) per eccellenza, divisa in 6 oboli.

DRITTO o DIRITTO: lato della moneta o della medaglia che presenta la figurazione o la leggenda più importante, che identifica l'autorità che l'ha emessa.

EFFIGIE: rappresentazione della testa e del collo di una figura umana.

ELETTRO: dal latino «*electrum*», lega naturale di oro e argento con la quale in Asia Minore si coniarono le prime monete nel VII secolo a. C.

EMISSIONE: l'insieme delle monete coniate secondo i termini di un contratto con una zecca. Più genericamente: ogni gruppo di monete affini.

EPIGRAFE: Inscrizione di una moneta o medaglia ubicata nell' esergo. Vedi anche leggenda.

ESAGRAMMA*:* moneta bizantina d'argento di 6,81 g coniata da Eraclio I nel 615 d. C., chiamata anche doppio miliarense.

ESERGO: parte inferiore della superficie di monete e medaglie, delimitata da una linea orizzontale, destinata a ospitare una leggenda indicativa della zecca, il valore, etc.

FACCIA: dicesi della superficie che costituisce sia il dritto che il rovescio della moneta o della medaglia.

FACCIALE: valore della moneta nel commercio.

FIGURA: o tipo. Ciò che appare nel campo di una moneta e identifica una coniazione.

FIOR DI CONIO: sono i primi esemplari di un'emissione ottenuti da coni nuovi e perfetti, della massima bellezza e qualità.

FONDO A SPECCHIO: coniazione effettuata con uno speciale trattamento per ottenere i fondi della moneta speculari.

FRAZIONATA: moneta di modulo maggiore che è stata tagliata in vari pezzi.

FUSA: moneta prodotta dalla colatura del metallo fuso in uno stampo generalmente di terracotta.

GETTONE: oggetto metallico simile a una moneta, di solito di ottone che veniva adoperato come ausilio per i calcoli aritmetici.

GIRO: parte della moneta immediatamente precedente il bordo, entro cui, generalmente, è trascritta la leggenda.

IMPRONTA: è l'insieme del tipo e della leggenda.

INCUSO: dicesi del rovescio di una moneta che presenti una profonda punzonatura senza figurazioni, dovuta generalmente a un errore di battitura. Era tuttavia una peculiarità di alcune monete della Magna Grecia.

LEGA: dicesi dell'unione di vari metalli per fusione, allo scopo di fabbricare monete.

LEGGENDA: qualsiasi inscrizione incisa al dritto, al rovescio o nel bordo di una moneta. Si dice retrograda quando si legge da destra a sinistra.

LIBBRA: misura ponderale di origine greca, adottata dai romani, che servì di base al loro sistema monetario.

LITTORE: pubblico ufficiale al servizio di magistrati e consoli romani che precedevano in corteo portando i fasci.

MEDAGLIA: nome generico dato nell'antichità alla moneta. Oppure, pezzo coniato senza

indicazione del valore e destinato alla commemorazione.

METROLOGIA: scienza che studia i sistemi di pesi e misure e, per estensione, lo studio dei valori e dei pesi delle monete.

MODULO: il diametro di un oggetto numismatico misurato in millimetri.

MONETA FIDUCIARIA: che possiede un valore inferiore a quello intrinseco.

MONETA OSSIDIONALE: moneta di necessità, coniata durante un assedio.

MONETARIO: collezione ordinata di monete e medaglie.

MONETIERE: mobile a cassetti destinato a ospitare una collezione numismatica.

MONOGRAMA: conjunto de letras principales de un solo nombre formando un dibujo o figura. Su empleo en las monedas se remonta a la antigüedad.

NIMBO: cerchio di luce, talvolta con raggi, posto sulla testa in immagini di divinità o esseri divinizzati.

NOMINALE: in senso stretto il nome di una moneta; in senso lato il suo valore legale.

NUMERARIO: moneta coniata, denaro effettivo.

NUMISMATICA: dal latino *nummus,* moneta o denaro monetato. Scienza che studia le monete come oggetti artistici, storici e archeologici.

ORICALCO: lega di bronzo adoperata per i sesterzi e il dupondio nell'Impero Romano.

PANTOGRAFO: strumento inventato nel XIX secolo che serve a tracciare una figura in scala diversa seguendone il contorno.

PATINA: pellicola o incrostazione che si produce nel tempo sulla faccia di una moneta per effetto

dell'ossidazione.

PESETA: unità monetaria introdotta in Spagna con il Decreto-legge firmato dal Ministro Laureano Figuerola, datato 19 ottobre 1868.

PESO: valore ponderale di una moneta. Anche unità monetaria di diversi Paesi.

PIASTRA: nome generico che indicava una moneta, spesso d'argento, di grande modulo, battuta in vari Stati italiani ed europei a partire dal XVI secolo.

PRESSA MONETARIA: macchina inventata dal tedesco Dietrich Uhlhorn intorno al 1830 per sostituire la coniazione a martello.

PUNZONE: strumento d'acciaio usato nell'antichità per incidere il conio.

RATIO: relazione di valore tra due o più metalli dentro un sistema monetale.

ROVESCIO: in una moneta è la faccia opposta a quella ritenuta del dritto, dove, generalmente, si trova l'indicazione del valore.

SCUDO: in araldica è l'emblema del sovrano o della nazione, che viene generalmente riprodotto al rovescio delle monete. Anche nome generico dato a molte monete, sia d'oro che d'argento, in epoca medievale e moderna.

SESTERZIO: antica moneta romana di bronzo, di grandi dimensioni, equivalente a 6 assi.

SEGNO DI ZECCA: lettera o lettere iniziali di una o più parole che indicano la zecca in cui una moneta è stata battuta.

SOLDO: unità di conta che in epoca medievale equivaleva a 12 denari. Derivazione del «*solidus*» bizantino.

SOLIDO: il solido romano (e poi bizantino) era una moneta d'oro creata dall'imperatore Costantino I (324-337 d. C.), che sostituì l'aureo. Valeva 1/72 di libbra e pesava circa 4,5 g.

SUBERATA: dicesi delle monete che hanno un'anima di metallo vile ed una superficie di altro più nobile.

TESSERA: piccolo oggetto fabbricato con materiali diversi e di varia forma, marcata con lettere o simboli e utilizzata con funzioni monetali.

TIPO: o figura. Tutto ciò che si riproduce al dritto e al rovescio di una moneta o di una medaglia.

TITOLO: grado di purezza di un metallo nobile. Si misura in carati, in percentuale o in millesimi.

TONDELLO: il disco di metallo liscio, normalmente ottenuto per fusione o laminazione, di peso e titolo determinati, utilizzato per fabbricare moneta.

TOSATA: è la moneta d'oro o d'argento tagliata nel giro esterno nell'intento di appropriarsi di parte del metallo prezioso.

ZECCA: termine arabo che indica il luogo dove si conia moneta e, per estensione, la città che batte moneta. Nell'antica Roma si chiamava «*officina monetalis*».

RINGRAZIAMENTI

Il merito di questa tesi dottorale è del Prof. Javier Olivera Betrán, che ho conosciuto durante una lezione di storia in un Master, nella quale con poche ma chiarissime parole, "orientò" il mio desiderio di ricerca, per poi condurmi con infinita pazienza ed esperienza nel lavoro.

Un grazie di cuore lo devo a tutte le persone che ho conosciuto all'I.N.E.F.C. di Barcellona, dove sono stato accolto con grande affetto e dove mi sento veramente a casa, nella "mia" Università.

Sotto il profilo della ricerca desidero ricordare l'appoggio insostituibile ricevuto dall'A.N.E. (Asociación Numismática Española) di Barcellona, nella persona del suo presidente, D. Josep Pellicer y Bru, che oltre ad aprirmi le porte dell'Associazione, mi ha offerto la sua eccezionale simpatia e la sua grande cultura numismatica.

Ugualmente, in Italia, devo ringraziare la Società Numismatica Italiana di Milano, che mi ha condotto nei primi passi del lavoro, aiutandomi a costruire l'indispensabile base bibliografica sulla quale ho elaborato questa tesi dottorale.

Con Alessio Montagano non ho conosciuto semplicemente il giovane esperto numismatico più promettente d'Italia (membro a soli 35 anni dell'Accademia Italiana di Studi Numismatici), ma ho trovato un amico con il quale condivido interessi e stile di vita.

E poi, se questo lungo sforzo si è "concretizzato", è merito anche della preziosa collaborazione di Julia Berardozzi e di Fausto Sestini, che hanno avuto la pazienza di leggere e correggere tutti i miei errori e le mie lacune grammaticali.

Senza mia moglie Angela, però, non avrei mai potuto portare a termine il lavoro. Se possiedo ancora una famiglia, dopo aver dedicato buona parte di questi anni allo studio della numismatica, lo devo solo a lei.

PREFAZIONE

I sorprendenti progressi compiuti dalla ricerca scientifica e dalle scienze umane nel corso degli ultimi decenni, con il loro impatto sulle dinamiche economiche e sociali, sulla qualità della vita e sulla cultura, hanno notevolmente trasformato la nostra tradizionale visione del mondo e dell'uomo. Da tempo ne constatiamo le conseguenze, riassumibili in una destrutturazione dei valori portanti e nell'induzione a esplorazione nuove possibilità espressive e operative. In ragione dei profondi mutamenti in atto, le categorie classiche che hanno costituito il quadro concettuale in cui si è formato l'umanesimo occidentale (*Soma e Psiche* su tutte), esigono una riconsiderazione e una ridefinizione dei loro significati. Ripensare l'umano, guardando al passato e alla sua evoluzione nel problematico contesto contemporaneo, costituisce un obiettivo affascinante e ambizioso, che vogliamo affrontare in una disciplina ancora poco utilizzata nella ricerca scientifica, ma d'interesse universale.

Corpo e denaro rappresentano due elementi tradizionalmente considerati lontani e disgiunti, che nella storia occidentale hanno avuto spesso una connotazione negativa e talvolta addirittura demoniaca, dettata dal pensiero filosofico e religioso. Al contrario, la nascita della moneta con il suo universo di rappresentazioni simboliche è un fenomeno che testimonia e giustifica in modo significativo la trasformazione delle istituzioni politiche e sociali proprie del mondo arcaico in quelle attuali e si relaziona strettamente con la diffusione del pensiero astratto e razionale. Queste sono le ragioni di fondo per intraprendere uno studio che ha come protagonista il corpo umano nell'iconografia numismatica. L'obiettivo è ricostruire e ridefinire l'essenza del corpo stesso, come condizione di partenza di ogni futura indagine scientifica.

INTRODUZIONE

GIUSTIFICAZIONE

Il corpo umano come oggetto di storia non può che essere un infinito oggetto di studio, che il pensiero occidentale ha investigato a fondo con tutti gli strumenti delle sue discipline. Come sede del pensiero e ricettacolo della propria esistenza, ogni individuo ha una percezione diversa della sua struttura, vita ed esperienza. Vivendo in società gli uomini hanno elaborato un immaginario mentale che si riflette nel corpo inteso come soggetto e oggetto della costruzione umana. Il corpo fisico, materiale, può essere toccato, sentito e ammirato: è oggetto di scienza e di arte. Il corpo umano è stato rappresentato in infinite maniere e intorno alla sua idea non è facile esprimersi con parole originali, o sviluppare concezioni innovative.

Le radici della coscienza del corpo che si è imposta durante il XX secolo, risalgono alla rivoluzione francese, come ai complessi cambiamenti prodotti durante le rivoluzioni industriali dell'epoca vittoriana. Quest'orizzonte culturale si è configurato poco a poco, guadagnando spazio agli ideali ereditati dalla nobiltà europea a partire dal Rinascimento. Visto da questa nuova prospettiva, il corpo appare come il risultato di una complessa costruzione, condizionata da un instabile equilibrio con il mondo esterno, tra la carne e il mondo. Un insieme di regole, un travaglio quotidiano di apparenze e di complessi rituali di interazione. Il corpo si fa definitivamente oggetto di storia. E tra le innumerevoli testimonianze che costruiscono il mosaico della storia, la numismatica è certamente una delle più eloquenti, anche se al tempo stesso è una delle meno utilizzate.

La moneta, dunque, non è semplicemente uno strumento economico, mezzo di cambio o riserva di valore. E' uno specchio importante della società, della sua cultura e del potere politico che la governa; una forma d'arte e propaganda, termometro dell'economia e cartello di valori al tempo stesso. Tutto questo la converte in un indispensabile mezzo quotidiano che il mondo occidentale utilizza da almeno 2600 anni e quindi, in un complesso e dinamico documento storico. In tutto il suo percorso la moneta ha dimostrato di essere fonte di conoscenze storiche, geografiche e artistiche, per citare le più evidenti, anche se è capace di contribuire alla ricerca sotto molti altri aspetti.

Da queste premesse nasce il desiderio di indagare in parallelo come si è evoluto il concetto di corpo in una determinata società e come questo concetto è stato rappresentato nelle sue monete. Nella

nostra epoca il corpo ha acquisito un immenso valore, divenendo oggetto di continue e maniacali attenzioni, ma contemporaneamente e, forse proprio per questi motivi, ha finito per essere una finzione, un insieme di rappresentazioni mentali, un'immagine incosciente che si elabora, si dissolve e si ricostruisce. Al tempo stesso la moneta s'incammina a essere pura informazione, un dato registrato in maniera esclusivamente digitale, un flusso di elettroni. E anche se tutto questo non diminuisce l'importanza economica del metallo nelle transazioni quotidiane, pregiudica il valore simbolico dell'iconografia numismatica e dei messaggi che da sempre trasmette all'umanità.

OGGETTO DI STUDIO

Oggetto di questa ricerca è l'iconografia numismatica relativa alla figura umana (rappresentata nella sua integrità) delle monete antiche e moderne di tradizione greco-romana (che identifichiamo con il termine «Occidentale») emesse nell'area mediterranea. La prima parte della tesi si occupa dei tipi contenuti nelle monete classiche e l'evoluzione di questi durante il Medioevo, il Rinascimento e l'epoca moderna. La seconda parte del lavoro è dedicata allo studio delle monete italiane emesse dalla zecca di Roma dal 1900 fino alla caduta del Regno d'Italia (1943), che appartengono alla tematica suddetta, non limitandosi a riprodurre il ritratto del re o la simbologia della casa reale. Con queste premesse, e per delimitare ulteriormente il campo della ricerca, sono state considerate solo le monete di corso legale emesse con decreto ufficiale, escludendo tutte le medaglie e le emissioni riservate al collezionismo.

LO STATO DELLA QUESTIONE

Negli studi numismatici, la linea di ricerca dedicata all'iconografia delle monete si presenta come un campo di vaste proporzioni assai poco esplorato. In generale si può affermare che la comprensione delle immagini monetali ha avuto un certo impulso solo recentemente, dopo che sono state considerate come una forma di linguaggio, anche se, fino ad ora, i lavori pubblicati si sono concentrati quasi esclusivamente sulle monete antiche di epoca classica. Per questi motivi, l'approfondimento di una tematica importante come la rappresentazione del corpo, merita di essere estesa ad altri periodi storici, attraverso l'adozione di un metodo di ricerca chiaro e di una sua applicazione in lavori ben definiti da un punto di vista spazio temporale.

Negli ultimi anni alcuni autori hanno affrontato studi di carattere iconografico esaminando aspetti particolari di monetazioni locali, oppure forme di riproduzione parziale della figura umana.[1] Così, ad esempio, è stato trattato il tema del ritratto nelle monete medievali e moderne,[2] oppure si è affrontata la stessa tematica nel periodo romano.[3] Altri hanno esaminato rappresentazioni simboliche della figura umana, ed in particolare la Vittoria,[4] o si sono dedicati a studi monografici su monete di grande prestigio.[5] Nel caso delle tesi dottorali di carattere numismatico, citiamo un lavoro sulla personificazione del concetto di *Salus* nel mondo romano.[6] Nessuno studio in particolare ha posto l'accento sulla rappresentazione della figura umana nelle monete italiane moderne e contemporanee.

Note:

1) Da considerare anche le proposte di classificazione numismatica elaborate in base a criteri iconografici, più che storici, avanzate negli ultimi anni da diversi autori. Per un quadro completo sulla ricerca numismatica in Italia, focalizzata sugli aspetti iconografici, non si può disconoscere l'esaustiva relazione della dottoressa Lucia Travaini presentata al congresso internazionale dell'Associazione dei Numismatici Professionisti, tenuto a Glasgow nel 2009.
2) Travaini L., *Sovrani e santi sulle monete italiane medievali e moderne; Esiste il ritratto nella moneta medievale?*; Moneta V. G., *Santi e monete- Repertorio dei santi raffigurati sulle monete italiane dal VII al XIX secolo*. A proposito, si ricorda che la ricerca iconografica sulle monete medievali iniziò a Parigi nel 1835 con la pubblicazione del lavoro di Johakim Lelewel, intitolato *Numismatique du moyen age*.
3) Toymbee J. M. C., *Roman historical portraits*.
4) Parise R., Saccocci A., *La vittoria coniata*; Gianazza L., "*La vittoria sulle monete romane*."
5) Jongkees J., *The kimonian dekadrachms*.
6) Benages Pámies J., *Salus in nummis romanorun*.

I QUESITI DELLA RICERCA

Nell'ambito della ricerca storica, la numismatica è una disciplina di primaria importanza, anche se il suo contributo non sempre viene adeguatamente riconosciuto. Comunque, nel dibattito scientifico rimangono ancora aperte alcune questioni fondamentali, che si possono sintetizzare in due grandi quesiti perfettamente reversibili:

- come interpretare le monete di fronte alla storia?
- e al tempo stesso, come interpretare la storia attraverso le monete?

Le monete rappresentano una ricca fonte d'informazioni, anche se in molte occasioni non siamo in grado di utilizzarle a causa dei problemi d'interpretazione che presentano. E non c'è dubbio che i risultati migliori per la loro comprensione si ottengono solo dal confronto di tutte le fonti documentali di cui si dispone. Relativamente alla tematica del corpo, che rappresenta l'asse portante di questa ricerca, le domande iniziali che si sono manifestate, sono:

- che tipo di corpo è stato rappresentato nelle monete?
- come, con quale stile è stato rappresentato questo corpo?

In secondo luogo si è presentato il problema di leggere l'iconografia numismatica in relazione alla forma di potere politico che ha generato le varie monete, e per tanto sono nate altre domande:

- quali valori si riflettono nell'immagine e quali altri guidano l'autore, o chi emette moneta?
- in quale direzione si vuole orientare la tendenza politica e l'ideologia del recettore?

OBIETTIVI

In conseguenza dei quesiti che ci siamo posti, abbiamo individuato i seguenti obiettivi:

• Selezionare e descrivere le monete dei diversi periodi storici che in ambito mediterraneo occidentale possiedono i requisiti iconografici stabiliti.

• Analizzare e interpretare il messaggio del corpo contenuto nelle monete (immagini ed epigrafi) in relazione all'idea di corpo contemporanea e all'ideologia politica dell'autorità emittente.

• Elaborare un catalogo delle monete del Regno d'Italia del XX secolo (1900-1943) che riproducono la figura umana, per poi eseguire un'analisi comparativa con l'iconografia numismatica dei paesi mediterranei occidentali della stessa epoca.

METODO E MODELLO DI ANALISI

L'elaborazione di questa tesi dottorale è avvenuta tenendo conto dei criteri stabiliti dal progetto LIN (*Numismaticae Lexicon Iconographicum*),[1] il cui principale obiettivo è creare un metodo di lettura univoco dell'iconografia numismatica, nella convinzione che ogni immagine faccia parte di un codice comunicativo visuale che risponde a norme e criteri non molto diversi da quelli del linguaggio verbale. Di fatto, la corretta interpretazione delle immagini con un significato complesso si può ottenere solo mediante la definizione di un lessico universalmente valido e di un metodo obiettivo di lettura.

In principio abbiamo seguito il metodo tradizionale degli studi numismatici, utilizzando la tecnica dell'analisi del contenuto e in seguito l'abbiamo sviluppato in funzione dei criteri del LIN, ricercando un'interpretazione ermeneutica. Con questo metodo proponiamo anzitutto l'analisi delle informazioni comunicate obiettivamente nel messaggio, ovvero quelle proprie della numismatica, unite al contenuto artistico e stilistico delle monete. Inoltre, grazie a questo procedimento possiamo decodificare la comunicazione tra colui che emette la moneta e il ricettore, anche quando nel testo o nell'immagine sono presenti contenuti espressi sotto forma di messaggi non direttamente identificabili e misurabili.

Per applicare questo metodo è stato necessario strutturare un modello di analisi che permettesse di coniugare il rigore scientifico e la necessaria profondità interpretativa, al fine di raggiungere gli obiettivi pianificati. Questo procedimento lo abbiamo diviso in quattro fasi o blocchi di analisi:

1) Analisi critica. Comprova l'autenticità di una moneta e se questa ha avuto corso legale.
2) Analisi iconico/iconografica. Descrive in maniera analitica il contenuto esplicito della moneta.
3) Analisi iconologica. Ricerca le relazioni e i valori simbolici dei soggetti rappresentati.
4) Analisi storica. Permette relazionare l'oggetto di studio con il contesto storico (politico, sociale e artistico) nel quale è stato prodotto.

ANALISI CRITICA. Consiste nella costruzione di una scheda numismatica contenente gli elementi identificativi della moneta (autorità emittente, anno di emissione, peso, diametro, metallo, leggenda, etc.), la principale bibliografia esistente e i suoi autori. Queste informazioni costituiscono la base della catalogazione numismatica specializzata e ci permettono di confrontare la mostra selezionata con il resto delle monete esistenti nel periodo. Questa fase è funzionale al raggiungimento del primo obiettivo.

ANALISI ICONICO / ICONOGRAFICA. L'analisi iconica descrive gli elementi di base della composizione plastica (forma e caratteristiche generali dell'immagine) e le relazioni tra la figura o le figure umane e gli altri elementi eventualmente presenti nella scena. In particolare viene riportato il numero di figure presenti, la loro posizione (rispetto al piano frontale e prospettico) e il ruolo o l'atteggiamento che mostrano. L'analisi iconografica, invece, descrive dettagliatamente le rappresentazioni del corpo umano. La descrizione indica l'identità di genere, l'aspetto e la postura del corpo e delle sue parti (testa e busto) rispetto al punto di vista dell'osservatore. Questi due momenti dell'analisi si realizzano attraverso la compilazione di una serie di variabili descrittive.

- Variabili iconiche: numero delle persone rappresentate (1, 2, etc.); posizione della figura umana nella scena (centrale / decentrata); presenza / assenza di prospettiva (figura in primo piano, piano intermedio o piano secondario); descrizione sintetica dell'atto che compie il soggetto.

- Variabili iconografiche: identità (reale / simbolica); genere (maschile / femminile); aspetto relativo all'età (infantile, giovanile, adulto) e all'abbigliamento (vestito, nudo, con / senza elmo, corona, etc.); postura (posizione eretta, seduta, genuflessa) e orientamento del corpo e della testa (a destra / sinistra, di fronte, di spalle)

I risultati di questa analisi, vengono espressi sia in forma testuale che in tavole riassuntive. Questa fase è funzionale alla realizzazione della prima parte del secondo obiettivo: analizzare il contenuto obiettivo del messaggio presente nelle monete.

ANALISI ICONOLOGICA. Consiste nell'interpretazione del messaggio formale che molte volte presenta aspetti retorici e simbolici. La simbologia, in particolare, si può distinguere in una simbologia formale (che utilizza simboli per la costruzione espressiva delle immagini), e concettuale (per esempio, nel caso di simboli identificativi del genere sessuale). L'analisi

iconologica relaziona le immagini con l'ambiente socioculturale e ci permette di scoprire i referenti concettuali nella rappresentazione della figura umana. Per formulare un'analisi iconologica che abbia valore scientifico, è necessario il ricorso a fonti documentali diverse dalle monete (documenti scritti, evidenze archeologiche, etc.) e/o all'analisi di più tipologie di monete emesse in contesti relazionabili tra di loro. Questa fase ci introduce all'ultimo livello della ricerca.

ANALISI STORICA.

L'analisi storica vuole rivelare gli aspetti meno evidenti della comunicazione e al tempo stesso collocare l'oggetto di studio nella sua epoca, verificando le relazioni iconiche tra le monete e le altre immagini appartenenti al contesto sociale e artistico nel quale sono state prodotte. L'ermeneusi delle rappresentazioni del corpo umano nelle monete si può realizzare solo in presenza di altri documenti storici diretti, o di fonti secondarie. Nel *corpus* della ricerca, dedicato alle monete del Regno d'Italia del XX secolo, abbiamo utilizzato testi e documenti originali di varia tipologia, operando un'attenta comparazione tra i modelli corporali adottati nella numismatica e le immagini proposte dai principali artisti appartenenti ai movimenti italiani ed europei della prima metà del Novecento.

Queste due ultime fasi del modello di analisi promuovono il raggiungimento del secondo obiettivo: interpretare il messaggio del corpo contenuto nelle monete, in relazione all'idea di corpo contemporanea e all'ideologia politica dell'emissore.

Note:

1) Il progetto LIN, nato per la realizzazione del *Lexicon Iconographicum Numismaticae,* è stato promosso nell'anno 2000 dalle cattedre di Numismatica delle Università di Messina, Bologna, Genova e Milano, e si dirige essenzialmente allo studio e all'analisi dell' iconografia monetale antica e medievale.

FONTI E CRITERI DI RICERCA

In questa tesi dottorale abbiamo ottenuto informazioni utilizzando due tipi di fonti:

- osservazione e analisi diretta delle monete
- ricerca bibliografica tradizionale ed elettronica

• Fonte primaria dello studio sono tutte le monete in possesso dei requisiti richiesti, che appartengono alle monetazioni esaminate.

• Le fonti secondarie utilizzate sono state numerose. Particolarmente importante se è rivelata la ricerca bibliografica attraverso Internet, che si è diretta in varie direzioni e a differenti categorie di pubblicazioni: tesi dottorali di numismatica e tesi relazionate con la storia del corpo nel XIX e XX secolo, manuali e opere di numismatica classica e moderna, cataloghi di biblioteche numismatiche (Società Italiana di Numismatica di Milano, Istituto Italiano di Numismatica di Roma, e *Asociación Numismática Española, Barcelona*), indici di riviste numismatiche (Cronaca numismatica, Panorama numismatico e Rivista italiana di numismatica), archivi commerciali, cataloghi di monete europee e cataloghi d'asta, testi e antologie di storia dell'arte e di letteratura italiana europea e moderna, testi di storia italiana ed europea del XIX e XX secolo, e testi sulla storia del concetto di corpo.

I motori di ricerca più utilizzati per la bibliografia generale sono stati *Google scholar* e la base dati de *l'Année Philologique* (*Aph*), pubblicata dalla *Societé Internationale de Bibliographie Classique*, specializzata in testi sull'antichità greco latina, della quale sono disponibili in rete 80 volumi (settembre 2011). Per la bibliografia numismatica abbiamo utilizzato il portale dell'*American Numismatic Society*, editrice di *Numismatic Literature* e la base dati del *CNG (Classical Numismatic Group),* che raccoglie più di 2500 titoli (la maggior parte dei quali relativi a opere di catalogazione). Fondamentale, soprattutto per la ricerca iconografica, si è rivelato l'acceso a banche dati commerciali, come *Sixbid* y *Coinarchives*, che raccolgono l'attività di oltre 300 case d'asta di tutto il mondo, oltre alla consultazione sistematica di portali come *Lamoneta.it*, e *Numismaticodigital.com*. La ricerca dei testi, per ragioni economiche e di comprensione linguistica è stata limitata principalmente alle pubblicazioni in lingua italiana, catalana, spagnola e inglese.

STRUTTURA DELLA TESI

La tesi si compone di quattro parti alle quali fa seguito un capitolo di conclusioni elaborate in funzione dei quesiti fondamentali della ricerca e un'appendice al testo.

- La prima parte affronta la definizione del quadro teorico, ovvero dei tre concetti fondamentali sui quali è impostata la tesi: corpo, numismatica e occidente. Per quanto riguarda la numismatica, abbiamo deciso di presentare la disciplina attraverso una sintesi aggiornata delle problematiche e delle prospettive esistenti nel rapporto con gli studi storici, esaminando solo alcuni dei possibili temi di ricerca. I risultati, come vedremo, spesso non forniscono risposte definitive, ma sono comunque utili al dibattito scientifico. Sui concetti di corpo e occidente, invece, ci siamo limitati alla citazione di brevi riassunti ed *excursus* ricavati dalle principali teorie del passato, per poter collocare con più precisione il nostro oggetto di studio nel suo contesto di appartenenza.

- La seconda parte prende in esame l'oggetto di studio della tesi visto in prospettiva diacronica. Partendo da una riflessione sui rapporti tra iconografia numismatica e arte figurativa, abbiamo verificato la relazione storica esistente tra le monete e il potere politico e religioso. Ricordati i criteri generali di classificazione numismatica e stabiliti quelli specifici per selezionare le monete contenenti una rappresentazione del corpo, abbiamo creato e analizzato dei campioni appartenenti ai principali sistemi monetari del mondo antico (greco, romano e bizantino), applicando ad essi, in modo differenziato, il nostro modello di analisi.[1]

- La terza parte è dedicata allo studio della rappresentazione del corpo nella numismatica moderna, e in particolare al caso delle monete del Regno d'Italia emesse da Vittorio Emanuele III nel XX secolo. In una prima sezione abbiamo descritto la situazione politica, sociale, culturale e artistica, italiana ed europea, della prima metà del Novecento, con particolare attenzione alla figura e al ruolo esercitato dallo stesso Re Vittorio Emanuele III. Nella seconda sezione, invece, abbiamo ripercorso il processo di rinnovamento generale dell'iconografia numismatica italiana, per poi analizzare statisticamente in modo approfondito le caratteristiche tecniche, iconiche e iconografiche delle monete di Vittorio Emanuele III contenenti una rappresentazione del corpo.

- La quarta parte, di conseguenza, ha visto la formazione di un catalogo numismatico nel quale abbiamo eseguito un'analisi storico ermeneutica, oltre che iconologica, di tutte le monete del Regno d'Italia del XX secolo contenenti una rappresentazione del corpo umano, applicando così in modo integrale il modello di analisi precedentemente messo a punto. Al catalogo fa seguito un'analisi comparativa dell'iconografia numismatica dei paesi mediterranei occidentali, identificati nella Francia della III Repubblica (1870-1940) e nella Spagna di Alfonso XIII e della II Repubblica (1886-1936).

- Relativamente al contributo scientifico di questo lavoro e alle sue possibili applicazioni, riteniamo che con un adeguato sviluppo del metodo di analisi che abbiamo utilizzato, si potrebbe dar vita ad una nuova specializzazione nella ricerca iconografica, che potremmo definire di carattere antropometrico - numismatica, da realizzare attraverso misurazioni sistematiche dei rapporti di rappresentazione della figura umana nei diversi tipi monetali.

- Fa parte della tesi un'appendice dedicata al lessico numismatico, in quanto strumento indispensabile per decodificare i termini specifici più ricorrenti in questa complessa disciplina, a cominciare da quelli tecnico anagrafici, necessari per identificare e classificare sotto ogni aspetto le monete.

Note:

1) Per quanto riguarda l'epoca medievale, rinascimentale e moderna (fino al XIX secolo incluso), ci siamo soffermati sul caso della rappresentazione di San Giovanni nelle monete della zecca di Firenze, ritenendolo emblematico non solo per la sua durata e la quantità di tipi emessi, ma soprattutto per la continuità e la qualità delle emissioni stesse.

1. IL QUADRO TEORICO: NUMISMATICA, CORPO E OCCIDENTE

In questa prima parte della tesi dottorale intendiamo proporre una chiave di lettura per poter indagare in parallelo sulla concezione del corpo, così come si è sviluppata nella società «occidentale» dall'antichità ad oggi (in ambito mediterraneo) e come questa concezione ha avuto risonanza o riscontro nell'iconografia numismatica delle varie epoche. Il primo sforzo, pertanto, anche se può sembrare banale affermarlo, consiste proprio nel definire il campo d'indagine, ovvero il terreno sul quale si è formato il nostro oggetto di studio, tentando di circoscrivere un concetto di grande spessore e di portata universale, come quello di «corpo». Non potendo indagare, nel senso più stretto del termine, sulle cause storiche e sul processo di formazione di queste teorie, ci limiteremo a prenderne atto per concentrarci sui loro effetti e sulle ripercussioni che hanno avuto nel linguaggio monetale.

La modernità ha rilanciato il corpo come struttura e sovrastruttura dell'esistenza, come mezzo principale e privilegiato per definire la nostra identità e il nostro stare al mondo. Il corporeo, pertanto, si delinea come luogo d'incontro affettivo, sentimentale e sociale, ma anche economico, etico e politico. In questo senso e in questo ambito, corpo e denaro si incontrano da sempre nella storia (e non solo in quella occidentale), attirando spesso connotazioni negative, oblio e repressione. Il loro dualismo, apparentemente inconciliabile, nasconde invece una relazione assai più intima e complessa. Per quanto riguarda la presentazione o la definizione della «disciplina» numismatica, invece, ci siamo orientati soprattutto in una dimensione moderna di dialogo con le altre tecniche che compongono l'indagine storica, sottolineando i numerosi contributi

1.1. LA NUMISMATICA: UN ESAUSTIVO RITRATTO DELL'UMANITÁ

Nel suo percorso millenario, in cui si è trasformata da lingotto metallico a dato elettronico, la moneta si è meritatamente guadagnata una posizione di rilievo nel complesso mosaico che compone la storia. Nel tempo, questo piccolo ma straordinario strumento, ha assolto egregiamente ad alcune delle necessità socio economiche più pressanti che si sono manifestante all'interno della comunità umana ed ha saputo adattarsi con grande duttilità all'evoluzione della nostra civiltà. La moneta può essere definita in riferimento alle sue funzioni come riserva di ricchezza, misura di valore, o come mezzo di pagamento e scambio.[1] Funzioni che nella storia sono state ricoperte da altri beni, in alterne vicende e con varia fortuna: in particolare il grano, il bestiame e, soprattutto, i metalli. In ogni epoca la moneta ha apportato testimonianze valide alla conoscenza sotto tutti gli aspetti.

Oltre all'interesse storico e artistico, per citare quelli più appariscenti, contribuisce alla ricerca sotto l'aspetto archeologico (località di ritrovamento), etnologico (popoli che la usarono), iconografico, araldico, metrologico, chimico, tecnologico, economico e giuridico.[2] In definitiva, si tratta di uno strumento per scrivere ed intendere la storia.[3] *Semata e signa* sono i nomi che indicano le immagini monetali fin dal loro primo apparire in Grecia e a Roma, termini consolidati dal valore polisemico, che insistono sulla funzione comunicativa della moneta, garantito da valori sociali e giuridici inerenti all'immagine / tipo che la caratterizza. Le immagini monetali, dunque, esprimono ideologie e credenze attinte dal patrimonio culturale dei popoli, e veicolano messaggi che l'emittente / proprietario della moneta rivolge all'utente / destinatario, nel tentativo di stabilire una relazione che si spinge ben oltre la semplice relazione economica.

Note:

1) Cfr., Polanyi K., " The semantics of money- uses."
2) Cfr., Orlandoni M., "Le notizie e i messaggi trasmessi dalla moneta", p.17.
3) *Humana per nummos perquiro* (investigo ciò che è umano attraverso la moneta), è il motto dell'Accademia Italiana di Studi Numismatici.

1.1.1. ORIGINI DELLA MONETA

Con certezza possiamo affermare che la moneta rappresenta il punto di arrivo di un sistema economico basato sul valore dei metalli; più difficile è ricostruire con precisione gli autori, le tappe e le ragioni di questo processo, che si è presentato con modalità diverse e in tempi diversi, tra le civiltà del bacino mediterraneo e quelle dell'estremo oriente.[1] "La tradizione greca sull'origine della moneta non scarta l'ipotesi che questa sia nata fuori dal mondo ellenico, enumerando una varietà di tesi francamente curiose, almeno quanto la varietà dei tipi monetali."[2] Ricostruendo le tappe dello sviluppo dell'economia monetaria greca, Kurt Regling affermò che "tra i materiali del denaro più duraturi e maneggiabili dei capi di bestiame e di altri prodotti usati prima del metallo pesato, si doveva includere una serie di oggetti di bronzo e ferro conosciuti soprattutto attraverso i poemi omerici."[3]

L'epica offre numerosi esempi di queste espressioni di valore, che rivelano tutto il prestigio che avevano i metalli, soprattutto se erano lavorati. Però, sia nell'Iliade che nell'Odissea non esiste nessun riferimento cronologico, e gli elementi tesorizzati vengono presentati come contemporanei in virtù di una specie di compressione temporale: per questo non troviamo nessun indizio valido per ricostruire il passato storico. "In realtà non ci sono testimonianze che avessero una qualsiasi funzione nella sfera della vera circolazione economica, e quando apparvero si imposero più che altro per la loro ambivalenza, che li portava a essere oggetti di valore, doni votivi ed elementi del corredo funebre al tempo stesso. Predominava una nozione concreta del valore, non riconducibile al concetto di quantità misurata."[4]

La conferma del valore monetario di questi oggetti in metallo lavorato si ha nel periodo che intercorre tra l'VIII e il IV secolo a. C, durante il quale si trovano associati a materiale fittile sia nelle tombe della Grecia continentale, che in quelle insulari. "La funzione premonetale di questi «spiedi» appare evidente, in quanto tentativo di oggettivare la ricchezza attraverso il riferimento a un modello, a una misura che va affermandosi poco a poco. Avremmo così precisata l'etimologia dei termini *obelos* e *dracma,* due frazioni del sistema monetario greco. L'Obolo, come afferma Laura Breglia, sarebbe in moneta concreta il corrispettivo dell'unità «spiedo» nella fase della moneta-utensile. E dracma, la traduzione di fascio o pugno di spiedi, secondo l'espressione *obelisken draxmai*."[5]

In questo passaggio verso nuovi mezzi di oggettivazione e verso la costituzione del nuovo regime della *polis*, iniziarono a distinguersi ambiti privilegiati nei quali si apriva il cammino una nozione astratta del valore e, con essa, l'uso di un «numerario», di una unità di misura che permetteva relazionare i valori delle cose esibite o scambiate come semplici numeri. Sugli aspetti relativi al commercio «internazionale» come fattore di rapida diffusione del metallo monetato, è stato osservato che all'intrepido genio greco, penetrato ben più lontano dei luoghi dove fondò le sue colonie o le sue stazioni commerciali, furono necessari metodi di scambio assai più complessi del semplice baratto dei tempi omerici.[6]

In questa evoluzione i valori circolanti ebbero una nuova immagine e i talenti di metallo prezioso dell'epica acquistarono forma e peso determinati. "Queste piccole masse di metallo, al passare da oggetti precisi (…) a simboli di un valore puramente economico e quantitativo con l'impronta della comunità politica, presero le sembianze di moneta."[7] L'impronta, che era il nome della comunità, segno della sua identità e autonomia, convertiva la moneta in una misura ufficiale del valore e un mezzo d'acquisto garantito. La garanzia, da parte sua, faceva si che la moneta fosse comparabile al numero.

Le incertezze su chi furono i primi a coniare moneta, furono chiarite (in parte) dai ritrovamenti dell'*Artemision* di Efeso, che permisero situare i primi centri di emissione in Asia Minore.[8] Durante le campagne di scavo del 1904/5, si incontrarono nei livelli anteriori all'età di Creso (ca. 561-547 a. C.) 93 esemplari di elettro, che con le loro modificazioni tecniche e tipologiche rivelano il passaggio (piuttosto rapido) dalla circolazione metallica a quella monetaria: dall'uso di «gocce» di metallo di peso e forma determinati, all'uso di pezzi con impronte che garantivano la loro accettazione. La concentrazione dei materiali intorno alla base centrale del tempio e le coincidenze di conio osservate, suggerirono di includere nello stesso orizzonte temporale tutti i materiali dell'*Artemision*.

Allo stato attuale, però, dopo diverse revisioni del contesto archeologico, possiamo solo affermare che il rinvenimento più antico di monete in elettro si trova al di sotto del tempio datato intorno al 560 a. C., alla cui realizzazione contribuì il Re della Lidia Creso. "Per anticipare al VII secolo l'inizio della monetazione sono state usate motivazioni storico-artistiche, nonché la data del vaso in cui furono trovate alcune di queste monete (650-625 a. C.), ma questi argomenti non possono essere ritenuti decisivi."[9] Al di fuori dell'Asia Minore, la cronologia della diffusione della moneta è ancora più incerta. Per il VI secolo il solo contesto archeologico databile è costituito dai depositi di

fondazione rinvenuti a Persepoli (nell'attuale Iran), ma vi si può aggiungere l'ipotesi ragionevole che la maggior parte dell'abbondante monetazione di Sibari in Italia meridionale sia stata prodotta prima della distruzione della città nel 510 a. C.[10]

Per concludere sulla questione «dell'invenzione della moneta», è opportuno ricordare come il primato della Lidia non può essere dato per scontato, in quanto si basa solo sul già citato ritrovamento dell'*Artemision*, e sulla considerazione che tale regione possedeva fonti naturali di elettro. Rimane più valida, a nostro giudizio, l'interpretazione della monetazione come fenomeno greco, per la ragione che l'uso della moneta si diffuse rapidamente in tutto il mondo greco, mentre altrove prese piede assai più lentamente.[11] Come sintesi estrema, si può affermare che la moneta è il risultato della «tensione» creatasi tra le città greche e il regno di Lidia alla fine del VII secolo.

Note:

1) L'invenzione della moneta è collegata a due tradizioni, una nata in estremo oriente e l'altra nel mondo greco. La prima risale al VI-V secolo a. C. nel regno di Zhou, nel nord della Cina, dove si fabbricarono piccole zappe di bronzo per essere utilizzate come denaro, che avevano come garanzia del loro valore delle iscrizioni, come ad esempio, il numero di serie o il nome dell'operaio che le aveva prodotte. Cfr., AAVV, *La imatge del poder a la moneda*, p. 88.
2) Herrero Albiñana C., *Introducción a la numismática Antigua*, p. 32.
3) Regling K., pp. 216-225, cit. da Parise N., *La nascita della moneta,* p. 45.
4) Cfr. Parise N., *op. cit.,* cap. I.
5) Herrero Albiñana C., *op. cit.*, p. 30.
6) Cfr., Toutain J., *The economic life of the ancient world*, pp. 70-71.
7) Lepore E., "Città stato e movimenti coloniali: struttura economica e dinamica sociale, en Bianchi Bandinelli R., *Storia e civiltà dei Greci I.*, pp. 220-221.
8) "Per coloro che credevano che la coniazione della moneta fosse relazionata con una regolamentazione generale delle misure, come quella che si attribuisce a Fidone, la conclusione logica e naturale era che il nuovo – intermediario degli scambi – fosse stato inventato in Grecia. Al contrario, per quelli che credevano che fosse indispensabile la presenza di un potere centrale forte in un paese ricco di metalli preziosi e con un'economia sviluppata, l'origine doveva essere in Lidia." Parise N., *op. cit.*, pp. 54-55.
9) Howgego C. J., *La storia antica attraverso le monete*, p. 2.
10) Cfr., *Ibidem*, p. 5.
11) Cfr. Boardman J., *The greeks Overseas: their early colonies and trade,* II, p. 97.

1.1.2. L'INTRODUZIONE DELLA MONETA NELLA PENISOLA ITALICA

Nella penisola italiana lo studio del processo evolutivo da un'economia del metallo all'apparizione della moneta vera e propria, si presenta più complesso del quadro greco. Il mosaico di civiltà locali che popolava l'Italia nella prima metà del I millennio a. C., non possedendo fonti letterarie coeve, ha lasciato in eredità solo una cospicua serie di testimonianze mute, i cosiddetti «ripostigli metallici», che non si presentano affatto uniformi quanto a tipologia dei materiali contenuti. Generalmente questi ripostigli sono composti da prodotti finiti (asce, rasoi, fibule, etc.) associati con frammenti di oggetti anche logori, e con pani di rame, frammentati e integri, preferibilmente a forma circolare , ricavati dalla fusione diretta del materiale.

L'interpretazione più accreditata sul significato di questi depositi, è quella che li vede come accumulo di riserva di artigiani-fonditori, o commercianti, comprovata in alcuni casi dalla presenza maggioritaria di oggetti finiti. Un'ipotesi alternativa predilige l'aspetto di vere e proprie tesaurizzazioni da parte di comunità intere, senza escludere, in altri casi ancora, che rappresentino dei depositi votivi. E proprio l'offerta alla divinità potrebbe, a detta di alcuni, giustificare la frammentazione degli oggetti stessi.[1] Tuttavia sembra evidente che questa frammentazione non nasconda alcuna intenzione di una loro voluta riduzione a valori uniformi dal punto di vista ponderale. In ogni caso il metallo in pani o verghe, definito sulla base di un passo di Plinio, *aes rude*, continua a mostrare unicamente il carattere di riserva di valore, e mai quello di mezzo di scambio con valore premonetale.[2]

Il tipo più comune, diffuso in tutta la penisola, pare essere quello del pane circolare fuso entro buche sul terreno, per il quale esiste un riferimento cronologico assoluto dallo scavo del santuario di *Demetra Thesmophoros* a Bitalemi, in Sicilia, dove sono stati rinvenuti oggetti di bronzo spezzati di varia natura. In particolare, lo strato contenente un frammento di pane del cosiddetto tipo a «ramo secco», è cronologicamente inquadrabile, grazie alla presenza di ceramica greca, nei decenni compresi tra il 570 e il 540 a. C.[3] Gli studiosi non hanno mancato di mettere in stretta relazione questo dato con la fonte storica di Plinio, che in un passo pluricitato, riferisce: *Servius rex primus signavit aes* (N. H., XXXIII, 13, 43).[4]

Da questa affermazione è stata ricavata la definizione moderna di *aes signatum*, oggi utilizzata per indicare, forse in senso troppo lato, tutti i pani di bronzo contrassegnati o i lingotti di forma rettangolare muniti di raffigurazioni appena più curate (delfino, aquila, pegaso, etc.). Nella realtà,

per quanto riguarda l'aspetto dell'introduzione della moneta, le cose sono spiegabili solamente alla luce di un complesso processo di «contaminazione» delle civiltà italiche avvenuto con le colonie di Magna Grecia e Sicilia. Tuttavia, in questo quadro economico in rapida evoluzione, si rivelò determinante il progressivo superamento del pagamento in natura a vantaggio del bronzo pesato secondo il sistema della Libbra italica.

Detto questo, gli studiosi sono concordi nell'affermare che le prime vere esperienze monetali sul suolo italico, avvennero nell'ambito di un ristretto gruppo di colonie greche di fondazione achea.[5] Sibari Metaponto e Crotone in un periodo i cui termini vengono fissati tra il 550 e il 510 a. C. hanno prodotto monete in argento, soprattutto stateri del valore di tre dracme, ma anche un certo numero di frazioni, tra cui dracme e trioboli. La data del 510 a.C. resta un termine cronologico sicuro per definire queste prime esperienze monetali, perché proprio in quell'anno Sibari venne distrutta ad opera di Crotone. Il termine cronologico più alto è ricavato, per ipotesi, dalla constatazione che di un'altra grande città prossima a Metaponto, cioè Siri, distrutta dagli stessi metapontini in un conflitto riferito al decennio 570-560 a. C., non disponiamo di serie monetali.

Note:

1) Cfr. Catalli F., *La monetazione romana repubblicana,* p. 13.
2) Per i frammenti, rinvenuti costantemente anche in contesti funerari, si è ipotizzata la funzione di «obolo di Caronte». *Ibidem,* p. 15.
3) Questa datazione offre certezze sul momento di esistenza di questo tipo di pani (contemporaneo alle prime monete delle colonie della Magna Grecia), non sull'inizio della loro produzione. Cfr., Orladini P., "Depositi votivi in bronzo premonetale nel santuario di *Demetra Thesmophoros* a Bitalemi", pp. 1-10.
4) Il tutto a prescindere dall'esatta collocazione cronologica della figura di Servio Tullio, che secondo la tradizione regnò tra il 578 e il 539 a. C.
5) Si veda in proposito Gorini G., *La monetazione incusa di Magna Grecia*, Parise N., "Le emissioni monetarie di Magna Grecia", e Stazio A., "Moneta e scambi in Magna Grecia".

1.2. LA PRODUZIONE DI MONETA: METALLI, LUOGHI E METODI

La produzione di moneta era determinata dalla disponibilità di metallo prezioso, che possiamo considerare come una delle molle che da sempre hanno azionato la storia. Il legame tra i metalli, la moneta coniata e il potere, è evidente: lo splendore e l'impero di Atene si fondarono sulle miniere del Laurion[1] e sui tributi in argento degli alleati, mentre le miniere d'oro nel territorio di Krenides[2] alimentarono le ambizioni macedoni sotto Filippo. La cattura dei tesori persiani da parte di Alessandro a partire dal 333 a. C., e la loro successiva trasformazione in monete, sono da considerare come alcuni dei grandi momenti di svolta della storia, e non solo monetaria.

Roma si nutrì della ricchezza accumulata dal mondo ellenistico e del sistematico sfruttamento delle risorse minerarie dell'Impero, tanto che la progressiva riduzione di disponibilità di metalli preziosi nel mondo romano fu uno degli aspetti della crisi del III secolo d. C.[3] E' dunque un problema storico notevole individuare in quale modo le città che non avevano accesso diretto alle miniere ottenessero il metallo per la monetazione, attraverso una combinazione variabile di guerra, commercio, diplomazia o altro ancora. I metalli erano convertiti in moneta con tecniche diverse, in un'officina comunemente denominata zecca. Le rappresentazioni di scene di coniazione, i conii sopravvissuti e diversi esami scientifici, ci danno un'idea abbastanza precisa delle tecnologie utilizzate nel mondo antico per la fabbricazione di monete.

La coniazione con il martello rappresentava un procedimento superiore rispetto alla tecnica di fusione delle monete, e fu utilizzato fin dall'inizio per le monetazioni in metalli preziosi. Il sistema di coniazione presentava molti vantaggi: un'impronta di qualità, una miglior conservazione della moneta in quanto la superficie del metallo era meno alterabile, il fatto di poter aggiustare con maggior precisione il peso e, soprattutto, rendeva più difficili le imitazioni.[4] Ed inoltre il metodo della coniazione è certamente più efficiente della fusione per grandi produzioni. Queste note tecniche introducono una serie di problematiche riconducibili alla paternità delle monete, e di conseguenza alla scelta dei tipi rappresentati su di esse.

Il termine zecca è normalmente usato dai numismatici per designare il luogo di produzione delle monete di una data città, ritenendo che si trovasse nella stessa città di cui la moneta portava il nome o il simbolo. Nella gran parte dei casi è probabile che questa ipotesi sia corretta, ma non può essere provata. Diversi studi hanno dimostrato l'uso di uno stesso conio per produrre monete di città diverse, e questo dato fa sorgere la possibilità che una zecca battesse moneta anche per altri. Questa

condivisione di conii si presenta in contesti ben definiti, il che significa che il fenomeno non era generalizzato, ma è fondamentale se si ammette l'esistenza di zecche «centralizzate» nel mondo antico.[5]

Volutamente eviteremo di trattare gli aspetti legati alla quantità di monete prodotte (durata e consistenza di un'emissione), che hanno beneficiato in larga misura degli studi legati alle sequenze dei conii. Non esistendo archivi di zecche del mondo antico, tutti i tentativi di quantificazione devono partire dalle monete esistenti e per calcolare il volume complessivo di un'emissione è necessario conoscere il numero originario delle matrici usate e stabilire al tempo stesso la durata media di ciascuna di esse. Tenendo conto di queste considerazioni, appare ovvio il rischio di un eccessivo ottimismo sulla possibilità di accurate valutazioni quantitative, pur se basate su complesse estrapolazioni statistiche.[6]

Volendo riassumere i temi di questa breve introduzione dedicata all'attività delle zecche, osserviamo come la ricerca numismatica degli ultimi decenni ha migliorato molto la comprensione delle complesse attività legate alla produzione monetale, anche se certi dubbi, con buona probabilità, non potranno mai essere chiariti. Di certo sappiamo che una zecca è il luogo in cui si produce la moneta, ma è anche, e ancora prima, l'istituzione che prende decisioni sull'intero processo di fabbricazione, il che significa dove, quando, quanto e come produrre.

Note:

1) Nel bacino del Mediterraneo, durante l'antichità, l'argento era meno comune dell'oro, perché era più difficile da trovare puro in natura. Più spesso era rinvenuto associato a minerali di piombo o altri elementi, da cui veniva estratto attraverso un processo detto Coppellazione. Le miniere di piombo del Laurion (in Attica) costituirono per Atene la principale fonte di approvvigionamento di argento a partire dal V secolo a. C.
2) La grande produzione di moneta aurea prende avvio in Grecia nella seconda metà del IV secolo, ad opera di Filippo II di Macedonia (359-336 a. C.). Questo sovrano, infatti, durante l'espansione del suo regno, conquistò la città di Krenides (357/6 a. C.), poi ribattezzata Filippi, nel territorio della quale i Tasi avevano già iniziato a sfruttare le miniere del Monte Pangeo.
3) Cfr., Howgego C. J., *La storia antica attraverso le monete*, p. 20.
4) Herreo Albiñana C., *Introducción a la numismática antigua,* pp. 61-65.
5) L'utilizzo comune di conii da parte di zecche diverse probabilmente nasceva dal loro trasferimento da una zecca all'altra, come nel caso della coniazione di monete regie sulla scia delle conquiste di Alessandro Magno.
6) Per una conoscenza dei metodi utilizzati negli studi quantitativi, si veda Villaronga L., *Estadística aplicada a la numismática,* Barcelona 1985.

1.3. FUNZIONI DELLA MONETA NEL MONDO ANTICO

Ancora oggi non possiamo affermare con certezza assoluta quale fosse la funzione delle monete più antiche, anche se le teorie secondo le quali furono usate, almeno nelle fasi iniziali, per pagare mercenari, o comunque per una gamma di pagamenti fissi da parte dello stato, sembrano coerenti con il carattere e il comportamento della monetazione.[1] Un dato certo è che le testimonianze letterarie e documentarie sono troppo scarse per permetterci di decidere fra ipotesi contrastanti, e veramente poco sappiamo anche delle autorità responsabili delle prime coniazioni in elettro.[2]

Secondo alcuni le monete più antiche sarebbero state prodotte da privati piuttosto che da Stati (regni o città) a causa, in particolare, della grande varietà di tipi rappresentati. Tale opinione non è da scartare, ma al tempo stesso non esiste in tutta l'antichità un solo caso certo di monete prodotto da privati.[3] Nel caso delle prime emissioni in elettro il grande numero di tipi monetali dà l'impressione erronea che provengano da zecche diverse, ma l'osservazione che spesso diversi tipi utilizzano lo stesso punzone di rovescio, dimostra che probabilmente queste monete furono prodotte nella stessa sede.[4]

Altre importanti considerazioni sull'uso della moneta arcaica si possono fare in base alla gamma di valori nominali disponibili (che ci sono pervenuti). Sappiamo, anzitutto, che il più piccolo nominale in elettro equivale ad un novantaseiesimo di statere (0,15 g), e che il ritrovamento di alcuni ripostigli del VI secolo a. C. in Asia Minore occidentale, dimostrano una produzione di moneta frazionaria assai più abbondante di quanto si pensasse fino ad alcuni decenni fa. Diverso è dare un significato certo a questa produzione e stabilire l'uso esatto che veniva fatto di queste monete. Ancora una volta ricordiamo che non è del tutto chiara l'esatta funzione delle monetazioni arcaiche in oro ed elettro, anche se ebbero ampia circolazione ed alcune furono usate per pagamenti fra Stati.

Se prendiamo in considerazione le caratteristiche generali della monetazione greca, l'impressione predominante è quella di omogeneità, poiché ovunque, con poche eccezioni, il metallo preferito fu l'argento puro, i nominali maggiori rientravano per lo più in uno standard ponderale tra i dodici e i diciassette grammi, le monete erano emesse dalle *polis*, e le autorità emittenti erano identificate da tipi che tendevano a restare invariati.[5] Sappiamo che i principali motivi per spiegare la rapida diffusione di questo nuovo strumento, sono da riconoscere nella diaspora dei greci d'Oriente di fronte all'invasione persiana e nel mantenimento dei legami tra città madre e colonia, oltre che

nelle attività di interscambio nel Mediterraneo: vincoli che possono essere stati una valida precondizione alla diffusione della moneta, ma che da soli non bastano a spiegarla.

La vera base culturale per la diffusione della monetazione era piuttosto un mondo greco in cui i governi paritari interagivano, sia inconsciamente, sia in aperta competizione, per favorire l'adozione di un proprio modello politico culturale, che poteva riguardare le tecniche militari, come particolari forme e canoni artistici.[6] La *polis,* perciò, fu l'istituzione chiave in questo processo, e la sua influenza come costruzione culturale stabilì certe norme. L'attività di mercato acquisì una nuova centralità simbolizzata dallo sviluppo dell'*agorà*, e l'incremento degli scambi liberò la ricchezza dalla sfera della tesaurizzazione aristocratica. La città fu radicalmente riorganizzata e le nuove relazioni di potere prepararono il terreno alla democrazia. E proprio a questo proposito possiamo comprendere meglio la connessione semantica tra *nomisma* (moneta) e *nomos* (legge).

Per capire, però, in che modo sia stata usata la moneta, ci dobbiamo basare sulle fonti scritte, e proprio la loro mancanza spiega perché vi siano opinioni molto divergenti in materia. Qualunque fosse la situazione precedente, è probabile che l'introduzione delle paghe di stato ad Atene abbia esteso significativamente l'uso della moneta nell'economia. Le lunghe campagne militari sotto la lega di Delo, ebbero come conseguenza il pagamento del soldo a un grande esercito di terra e di mare. A questa ingente voce di spesa si devono aggiungere i costi dei programmi edilizi, dei quali si conoscono alcune somme globali e alcuni pagamenti individuali.[7] Dati che suggeriscono un rapporto evidente tra paghe di stato e produzione di nominali piccoli da usare per retribuzioni giornaliere, ma che non ci danno informazioni per quanto riguarda la produzione dei nominali maggiori.

L'attività creditizia può essere una buona ragione per attribuire alla moneta circolante funzioni di maggiore importanza, ma è difficile stimare il valore totale del credito acceso in una realtà complessa come quella ateniese, anche se sembra che i prestiti fossero molto diffusi. Le banche erano così importanti, che già prima del 411 a. C. avevano parte dell'*agorà* riservata per loro, e il credito bancario era probabilmente meno importante dei prestiti marittimi che erano contratti da mercanti o armatori e garantiti con il carico o con la nave.[8] L'attestazione del credito in moneta, perciò, è un capitolo importante sull'estensione dell'uso della moneta stessa, a cui si deve aggiungere la questione degli affitti.

La notizia di concessioni in affitto (pagate in moneta) da parte di singoli individui, risale alla fine del VI secolo a. C., e il reddito proveniente dall'affitto di case e terreni agricoli costituiva di norma una parte delle entrate di un uomo facoltoso già dai primi tempi per cui siano disponibili testimonianze scritte.[9] La necessità per i ricchi di avere denaro liquido per le loro spese, aveva come conseguenza che le proprietà di campagna dovevano produrre contanti, sia attraverso gli affitti, sia attraverso la vendita dei prodotti. Questo implica un mercato monetario per i prodotti dell'agricoltura, che quindi non era esclusa dall'economia monetaria, anche se è presumibile che il ruolo maggiore spettasse al baratto, il quale per Aristotele era caratteristica del passato e delle tribù non civilizzate, ma (implicitamente) non della propria società (Arist., *Pol*. 1257a).

Anche per l'Impero Romano è possibile riesaminare in dettaglio i temi già accennati per la Grecia, fatta salva l'inevitabile disomogeneità dei dati a nostra disposizione. I livelli di monetizzazione furono certamente diversi nelle varie parti dell'impero e nelle diverse epoche, tuttavia la documentazione complessiva mostra che i contrasti non furono così grandi come si potrebbe pensare, e il quadro che emerge è piuttosto unitario. Come ad Atene, anche a Roma l'assenza di monetazione era vista come attributo di una comunità primitiva o come caratteristica significativa di aree remote e arretrate. L'ampia testimonianza documentaria ha permesso di condurre numerosi studi, dei quali, per ovvie ragioni, non possiamo che riportare le conclusioni.

L'uso normale della moneta come mezzo di scambio era onnipresente nel mondo romano. Questo vuol dire che la moneta era usata sia nelle città, sia nelle aree di agricoltura stabile; nelle provincie «meno sviluppate» come in quelle «più evolute». L'immagine generale è che la moneta fosse il mezzo di scambio dominante per i beni, almeno nelle città, ma i prodotti dell'agricoltura, e in particolare il grano, mantennero un ruolo importante insieme a essa per ogni tipo di pagamento. "L'uso della moneta in tutti questi ambiti mostra come fosse fondamentale nella struttura dell'economia, e non c'è bisogno di spiegare l'uso di pagamenti in natura proprio a causa della mancanza di monete."[10] In altre parole Roma, come Atene, non sviluppò mai un sistema per trasferire il denaro se non attraverso il movimento fisico delle monete.

Era evidente, dunque, che la moneta confrontata con il lingotto possedeva la capacità latente di convertirsi in puro segno di valore. La teoria economica ha ricostruito logicamente tutto il processo. La garanzia dell'impronta conferisce alla moneta corso legale e potere liberatorio illimitato. I debitori possono usarla per saldare i loro debiti e i creditori devono accettarla come pagamento dei loro crediti per qualsiasi importo. Poco a poco s'impone l'obbligo di saldare le

relazioni di debito/credito attraverso la moneta, anche se nella realtà storica non ci sono prove di questa progressione.[11] Certamente il processo non si realizzò in forma lineare e ascendente, ma piuttosto sperimentando alti e bassi legati alla complessa articolazione delle società antiche e ai loro modi di produzione.

Note:

1) Cfr., Cook R.M., "Speculation on origins of coinage", en Kraay C.M., *Archaic and classical greek coins,* pp. 317-328.
2) Tra le monete rinvenute nell'Artemisio di Efeso, la raffigurazione più comune è una testa di leone, elemento che le fa ritenere di produzione locale. Altre hanno attirato l'attenzione per le loro iscrizioni, che si possono traslitterare in VALVEL e RKALIL, interpretate come nomi propri di persona, ma che potrebbero anche essere riferimenti di altra natura, come per esempio una zecca. Altri tipi, al contrario, sono stati associati con città greche, e l'esempio più convincente è quello delle monete che rappresentano una foca, attribuite a Focea, dove questo animale (*phoke* in greco) divenne un simbolo fisso del tipo monetale. Cfr., Carruba O., " Valvel e Rkalil: monetazione arcaica della Lidia: problemi e considerazioni linguistiche".
3) Cfr., Howgego C. J., *La storia antica attraverso le monete*, p. 4.
4) Cfr., Weidauer L., *Probleme der fruhen Elektronpragung,* Fribourg, 1975, cit. por Howgego C. J., *ibidem*, p.4.
5) Cfr., Kraay C.M., *Archaic and classical greek coins*, p. 317.
6) Cfr., Snodgrass A.M., "Interaction by design: the greek city state", en Renfrew C., *Peer Polity Interaction and socio- political change,* pp. 47-58.
7) Ad esempio 16.392 dracme furono spese complessivamente per gli scultori al lavoro sul frontone del Partenone in un anno, e una dracma al giorno era il compenso per i falegnami che partecipavano alla costruzione dell'Eretteo. Fornara C. W., *Translated documents of Greece and Rome 1: Archaic Times to the end of peloponnesian war*, xxiv, 137.
8) Cfr., Millet P., *Lending and Borrowing in Ancient Athens*, p. 188.
9) Cfr., Davies J.K., *Wealth and the power of Wealth*, Salem, Ayer, 1984.
10) Howgego C. J., "The supply and use of money in the roman world 200 BC to AD 300", p. 30.
11) Cfr. Parise N., *La nascita della moneta,* p. 115.

1.4. LA MONETA E GLI STATI

Come abbiamo visto in precedenza, è abbastanza naturale che si sia cercato un rapporto tra l'emissione di moneta e la spesa statale, generando la convinzione che le monete venissero battute nel mondo antico al solo scopo di consentire i pagamenti statali, senza tener conto di come potessero essere spese successivamente. Questa opinione veniva rafforzata dall'impressione che i pagamenti dello Stato fossero il solo modo in cui la moneta poteva entrare in circolazione, ma in realtà esistevano anche altre vie. Per esempio privati cittadini potevano portare il loro metallo a una zecca per farlo coniare, oppure le monete potevano essere «vendute» ai cambiavalute che avrebbero provveduto a farle circolare in ambiti diversi.[1] Quindi, anche se gran parte della documentazione suggerisce che i pagamenti di Stato fossero la via principale, esistevano anche altre possibilità per far entrare in circolazione la moneta.

La situazione medievale, invece, presenta un quadro diverso e ancora più complesso. Sia privati, sia istituzioni non statali battevano moneta, e queste erano prodotte anche nell'interesse dei privati. Un ulteriore problema è che gli stati potevano effettuare pagamenti non solo con moneta nuova, ma anche con moneta vecchia, che ritornava all'erario attraverso un misto di tributi, affitti, bottini di guerra e simili, senza dimenticare il ruolo che anche le valute straniere, e perfino il credito potevano avere in contesti particolari. Non conoscendo poi l'ammontare di questi elementi nei pagamenti dello Stato, l'equazione tra coniazione di nuova moneta e spese statali rimane ancora oggi incerta. A questo proposito lo studio dettagliato della monetazione romana nel regno di Domiziano ha dimostrato che probabilmente la moneta nuova non costituiva più di un decimo delle spese statali di un qualsiasi anno,[2] mentre altre stime approssimative di produzione di moneta (da Nerone a Marco Aurelio) suggeriscono che normalmente la quantità di moneta nuova era ben al di sotto del livello delle spese statali.[3]

Note:

1) Cfr., Howgego C. J., *La storia antica attraverso le monete*, pp. 37-38.
2) Cfr., Carradice I., *Coinage and finances in the reign of Domitian AD 81-96,* p. 95.
3) Cfr., Duncan – Jones R., *Money and governement in the roman empire,* pp. 45-46, 111-112, 167.

1.4.1. POLITICA MONETARIA E IMPERIALISMO: IN ATENE E NEL MONDO ROMANO

Per approfondire il rapporto tra monetazione e potere statale nel mondo antico, è indispensabile accennare ai concetti di impero ed imperialismo. Gli imperi preindustriali erano sistemi politici basati sulla minaccia o sull'uso reale della forza per estorcere il surplus ai loro sudditi. Non essendo in grado di sostenere grandi strutture governative, assicuravano il loro potere promuovendo una comunità d'interessi tra le classi superiori all'interno dell'impero e un senso di appartenenza all'impero stesso, basato sulla partecipazione al culto del sovrano e sull'attaccamento ad alcuni simboli. Dal punto di vista economico gli imperi erano prima di tutto, e soprattutto, strutture basate sui tributi, e la maggior parte delle energie a loro disposizione era rivolta ad assicurare al potere centrale adeguati rifornimenti di denaro, di lavoro e di prodotti agricoli provenienti dalle aree sotto il loro controllo.[1]

Date queste premesse si comprende l'importanza della diffusione di una monetazione imperiale o dei simboli relativi al controllo imperiale sulle coniazioni locali (per esempio i ritratti dell'imperatore), che possono rispecchiare l'espansione di un impero. La numismatica perciò può fare luce anche sull'esercizio del potere, com'è normale, stabilendo una relazione tra monetazione e autonomia locale (a tale proposito uno studio ha fatto osservare che nel mondo antico mancava una definizione teorica di sovranità che includesse il diritto di coniare).[2] C'è poi da interpretare il significato di alcune monetazioni locali (ad esempio quelle della metà orientale dell'Impero Romano fino al III secolo d. C.). Il fatto che una comunità producesse monete con il proprio nome, implicava certamente che si distinguesse dalle comunità limitrofe, ma non per questo che godesse di libertà o autonomia nel senso tecnico e moderno della parola.

Per quanto riguarda la «volontà» imperiale ateniese, c'è da osservare che si manifestò repentinamente nel decreto che imponeva l'uso alle altre città greche delle sue monete, dei suoi pesi e delle sue misure. " Se qualcuno conia monete in argento nelle città e non usa pesi o misure ateniesi ma (monete) pesi e misure stranieri, (sarà punito e multato secondo il precedente) decreto che Clearco (ha proposto)."[3] Il riferimento a un decreto precedente ci obbliga a pensare che provvedimenti simili fossero già stati presi in passato, anche se non ne siamo a conoscenza, ed inoltre rimane il problema di una datazione certa di queste imposizioni (anche se il periodo può essere ristretto agli anni tra il 450 ed il 414 a. C.). Ma il vero problema è quello di stabilire se fu mai possibile far osservare questo decreto.

"La testimonianza fornita dai ripostigli monetali per la cronologia di diverse zecche nella Grecia settentrionale, rende difficile postulare interruzioni significative nell'emissione di monete civiche nel nord dell'Egeo tra il 450 ed il 425 a. C. I dati a nostra disposizione sulla cronologia di queste monete (sequenze dei coni) non permettono di individuare interruzioni nella produzione per periodi di breve durata (ad esempio di 10 o 20 anni)."[4] E' vero che il decreto potrebbe essere posteriore al 425 a. C., ma anche in questo caso dai ripostigli monetali non risulta che la valuta ateniese abbia mai avuto un ruolo importante nell'Egeo settentrionale in tutta la seconda metà del V secolo a. C., mentre avremmo dovuto aspettarci esattamente il contrario.

L'unico dato certo, dunque, è che gli ateniesi pensassero davvero di poter legiferare in tal senso nell'area di loro influenza, manifestando una volontà deliberatamente imperialista, o come è stato detto, praticando "un esercizio di politica di forza."[5] Infine non è da sottovalutare neppure l'aspetto simbolico della vicenda. Se si accomunano queste misure di politica monetaria (ovvero l'imposizione della moneta ateniese) agli obblighi comuni imposti durante le grandi celebrazioni Panatenee, "ci si può chiedere se gli ateniesi cercassero di dimostrare il proprio potere ai loro alleati o a se stessi."[6]

Di ben altre dimensioni, rispetto a quello greco, sono le caratteristiche e le conseguenze dell'imperialismo romano sulle monetazioni locali degli innumerevoli popoli assoggettati durante secoli di dominio. "Nessuna città dovrebbe avere il permesso di avere una propria monetazione né un sistema di pesi e misure indipendente; a tutte dovrebbero essere imposti i nostri" (Dione, LII, 30, 9).[7] Queste parole, messe in bocca a Mecenate da Dione Cassio, possono essere facilmente interpretate come una sintesi chiara della politica monetaria romana, ma in realtà sono la dimostrazione del dibattito in corso sulla questione nel momento in cui lo stesso Dione stava scrivendo (agli inizi del III secolo d. C.).

Considerato che non è possibile esaminare in dettaglio le complesse vicende delle monetazioni locali in rapporto all'espansione di Roma e al consolidarsi del suo dominio imperiale,[8] osserviamo che questo processo di romanizzazione maschera un percorso di decisioni *ad hoc* talvolta contrastanti tra loro. Roma fece continuare una grande varietà di monetazioni, incluse quelle seleucide, tolemaica e attalide. La continuità di forma rende però difficile decidere quando, o fino a quale punto, queste monetazioni debbano essere considerate romane, vale a dire battute per ordine romano, o per gli scopi dello stato romano.

Certamente "le monetazioni civiche o regionali persistettero più a lungo in oriente che in occidente, e le monetazioni in metallo vile durarono più a lungo di quelle in argento. Quando le monetazioni locali continuavano, tendevano ad adottare sistemi di nominali assimilabili o facilmente convertibili in quello romano."[9] Questo processo era ovviamente frutto di una molteplicità di decisioni prese in circostanze particolari, delle quali ci sono pervenuti alcuni esempi ben documentati.[10] Sulla stessa linea ci si può chiedere anche come la moneta ateniese di «nuovo stile», probabilmente introdotta dopo che Roma mise fine al Regno di Macedonia nel 167 a. C., fosse divenuta una monetazione regionale importante nella parte meridionale della Grecia.

Certo è che il processo graduale di romanizzazione della monetazione è difficile da illustrare direttamente attraverso le monete stesse, perché in larga misura portò alla fine della produzione di serie locali. "L'assimilazione al sistema dei nominali romani può essere illustrata dal bronzo civico di *Chios*: (dove) una monetazione di oboli e *calcoi* fu gradualmente sostituita da una di multipli e frazioni di *assiaria* (assi romani) nel I e II secolo d. C."[11] Abbiamo accennato in precedenza a decisioni *ad hoc*, talvolta contrastanti in materia: un esempio lampante è quello del diverso trattamento riservato alla monetazione cartaginese dopo la distruzione della città (146 a. C.), rispetto a quanto avvenne nella penisola iberica dopo che fu occupata stabilmente. Mentre l'oro e l'argento di Cartagine uscirono di circolazione, in Spagna, al contrario, furono introdotte monetazioni di stile locale in argento e bronzo, proprio dai romani, nel II secolo a. C..[12]

In definitiva, fu solo sotto Diocleziano (dopo la fine del sistema monetario tolemaico, in Egitto), che l'Impero ebbe finalmente una monetazione unificata basata su monete standard in tutti i metalli prodotte da zecche in tutte le province: la stessa uniformità che era stata tentata da Atene, ma in un'area assai più ristretta. Non c'è dubbio, pertanto, che l'imposizione di uniformità (anche se non tutti i passi vanno nella stessa direzione), derivasse da una precisa intenzione ed avesse un obiettivo finale cosciente. La monetazione si rivela in strettissimo rapporto con l'imperialismo e conferma che le vere forze motrici dello sviluppo imperialistico romano, in generale, furono i suoi sistemi politico, militare e culturale.

Note:

1) Cfr., Woolf G., "Imperialism, empire and the integration of the roman economy", p. 283.
2) Cfr., Martin T. R., *Sovereignty and Coinage in Classical Greece,* Princeton University Press, 1985.
3) Howgego C.J., *La storia antica attraverso le monete*, p. 49.
4) Price M. J., *Coinage and administration in the athenian and persian empires,* Oxford, BAR International Series 343, pp. 43-52, cit. por Howgego C. J., *op. cit.,* p. 49.

5) M. I. Finley, "The fifth-centuryAthenian empire: a balance sheet", in Garnsey P. D. A., Whittaker C. R., *Imperialism in the ancient world,* p. 120.
6) Meiggs R., *The ahtenian empire*, p. 173.
7) Dione Cassio (155-229 d. C.), pubblicò una storia romana in ottanta libri, scritti in greco, che abbracciava un periodo di circa 1000 anni, dalla data del leggendario arrivo in Italia di Enea, fino al 229 d. C.
8) Sul tema si veda, Crawford M., *Coinage and money under the Roman Republic: Italy and the Mediterranean Economy*.
9) Howgego C. J., *Greek Imperial Countermarks. Studies in the Provincial Coinage of the Roman Empire,* pp. 52-60.
10) In proposito si veda, Amandry M., Burnett A., Ripolles P.P., *Roman Provincial Coinage 1: from the death of Caesar to the death of Vitellius (44 BC – AD 69),* British Museum Press, London 1992, pp. 28-31.
11) Howgego C. J., *La storia antica attraverso le monete*, p. 63.
12) Queste monetazioni iberiche furono modellate sui modelli romani, ma avevano tipi monetali diversi (sebbene abbastanza standardizzati) e iscrizioni in iberico e celtico.

1.4.2. CONSIDERAZIONI FINALI

La monetazione riflette in modi complessi la relazione tra il potere dominante e i suoi sudditi. La sua arte figurativa è sia un mezzo di auto definizione sia un modo di mantenere il dominio. Un'analisi selettiva dell'impatto degli antichi imperi sui sistemi monetari, dà un'impressione di varietà e complessità. L'atteggiamento variava dal totale non intervento all'imposizione di una moneta unica, e inoltre i singoli imperi cambiarono il loro atteggiamento nel corso del tempo, o adottarono strategie diverse in regioni differenti. Alcune monetazioni imperiali non furono mai quantitativamente dominanti, o comunque non imposero integralmente il sistema vigente, ma d'altra parte le monetazioni civiche furono spesso oggetto d'interferenze da parte del potere centrale.

Il perché siano state adottate soluzioni diverse in circostanze simili, rimane in qualche modo una congettura, ma i sistemi monetari sembrano davvero riflettere il carattere di particolari imperi, o più esattamente, il loro modo di rappresentare il potere. Il tentativo straordinario di Atene di imporre la propria monetazione civica ai suoi alleati mostra chiaramente come gli ateniesi fossero arrivati a concepire il loro impero come una *polis* con ampio mandato in cui essi avevano il monopolio culturale, oltre che il potere politico e giudiziario. Riguardo all'Imperialismo, *ad hoc,* dei romani, non possiamo che sottolineare la sua inevitabilità, date le dimensioni e la durata di questo sistema di potere.

E come osservazione finale, potremmo riflettere sul fatto che la monetazione ha, in una certa misura, addirittura influenzato la nostra visione e la nostra definizione storica di impero. E' possibile, ad esempio, "che la mancanza di un sistema monetario coerente abbia contribuito alla nostra confusione sulla natura dell'impero cartaginese?"[1] O che la proibizione per gli spartiati di possedere e produrre moneta fino al III secolo a. C., abbia influenzato la nostra valutazione sulle reali dimensioni del loro dominio?

Note:

1) Whittaker C. R., "Carthaginian imperialism in the fifth and fourth centuries" in Garnsey P.D.A., Whittaker C.R., *Imperialism in the ancient world,* Cambridge, pp. 59-90.

1.5. NUMISMATICA, ICONOGRAFIA E POLITICA

Con questo capitolo passiamo ad analizzare più strettamente le relazioni tra il potere statale e l'iconografia numismatica, concentrandoci sui tipi monetali dal contenuto più esplicitamente politico, in rapporto con le realtà e la rappresentazione del potere, ma anche sulla «gestazione» del processo decisionale di questo contenuto politico e, per quanto possibile, sulle reazioni e gli effetti dei messaggi trasmessi attraverso l'iconografia numismatica ai naturali destinatari.

Se il significato simbolico dei soggetti raffigurati sulle prime monete in elettro è tutt'altro che evidente,[1] i tipi monetali successivi, invece, dal momento in cui sono chiaramente riferibili alla *polis*, o al regno che li ha prodotti, ne affermano l'identità, assumendosi contemporaneamente la «responsabilità» di questa coniazione. Questo aspetto permette, se pur con le dovute cautele, di inserire le monete tra le fonti capaci di apportare un contributo significativo allo studio ed alla conoscenza della storia antica. E anche se le monete non sono paragonabili alle fonti letterarie nel rilevare la complessità delle intenzioni e la mutevolezza degli aspetti che compongono la vita politica, presentano molti vantaggi per lo storico.

Anzitutto durante i periodi di autocrazia riflettono in modo chiaro la linea ufficiale, fornendo così un supplemento d'informazioni rispetto all'insieme spesso scarno di documenti e letteratura ufficiale. In secondo luogo, mentre le fonti letterarie possono illuminare brillantemente periodi brevi o episodi, le monete offrono una copertura di tipo che potremmo definire complementare, ovvero molto più estesa, sia cronologicamente che geograficamente. In terzo luogo, per molti periodi possiamo contare su una conoscenza relativamente completa della tipologia monetale, a differenza delle poche e talvolta discordanti notizie sopravvissute attraverso altri documenti. Da ultimo, ma non certo per importanza, le monete rappresentano spesso una fonte strettamente contemporanea rispetto ai fatti o alle persone che riproducono, eliminando in tal caso gli elementi di distorsione prospettica che caratterizzano gli scritti storici.

Note:

1) Sull'argomento si veda, Spier J., "Emblems in archaic Greece", in *Bullettin of the Institute of Classical Studies of the University of London 37,* Londra, 1990, pp. 107-129.

1.5.1. MODELLI DI RAPPRESENTAZIONE POLITICA IN GRECIA

Per le città greche la coniazione di monete non rappresentava semplicemente un'emissione di denaro monetato. Queste monete circolavano soprattutto nei commerci esteri e per questo avevano un evidente compito di rappresentanza nei confronti del loro stato.[1] Nonostante ciò i tipi monetali del periodo arcaico e di quello classico sono assai raramente «politici» nel senso più stretto del termine. Le rappresentazioni esaltavano l'identità civica spesso attraverso la religione o la mitologia, ma difficilmente rivelavano situazioni di guerra, di sottomissione, o lotte di potere tra oligarchi e democratici, oppure la presenza di personalità emergenti al potere.

Un esempio da portare a sostegno di queste affermazioni, si può trovare nelle celeberrime «civette» ateniesi, probabilmente le monete più famose e diffuse del mondo greco (fig. 1). A partire da Teseo, che secondo la leggenda riunì le dodici comunità attiche in un'unica federazione, nel XIII secolo a. C., passando per la *lidership* acquisita sui campi di battaglia contro gli Achei, fino alle eclatanti vittorie che sbarrarono il passo all'invasione persiana (490-480 a. C.), Atene mostrò sempre di possedere le qualità politiche, militari ed economiche per esercitare il ruolo di *polis* guida della civiltà greca. Ruolo che consolidò proprio nei decenni successivi alle suddette vittorie, e che viene celebrato come foriero di un'età dell'oro: l'età di Pericle.

Foto: ACR I, lotto n° 42

Fig. 1) Attica, Atene. Tetradracma, circa 415-407 a. C., AR, 17,03 g. D/ Busto di Atena, a destra, con orecchino ed elmetto attico decorato con spirale a palmette e tre foglie sopra la visiera. R/ AΘE; civetta stante a destra con le ali chiuse e la testa di fronte; nel campo, in alto a sinistra, crescente lunare e ramoscello d'olivo con frutto e due foglie, il tutto in un quadrato incuso. Svoronos pl. XIV 3-6, SNG Berry 648, Dewing 1595.

In questo contesto di espansione politico economica, si consolidò anche il ruolo di Atena come protettrice dell'Attica, al quale contribuì certamente la sua immagine riprodotta «in grande stile» sulle copiose emissioni d'argento con cui la città finanziava le sue imprese. Il messaggio trasmesso si avvaleva di immagini che possedevano un rilievo scultoreo ed un significato certamente familiare ai contemporanei. Nel complesso, l'interpretazione iconologica appare piuttosto chiara: Atene si trovava sotto la protezione di una Dea generosa (suo il dono dell'olivo all'intera regione) che veniva festeggiata con una di quelle grandi manifestazioni quadriennali che prendevano il nome di Panatenee. E proprio la corona d'olivo era il premio destinato ai vincitori di queste gare, come a quelli dei Giochi Olimpici.[2] Ma Atena al tempo stesso era una Dea guerriera che utilizzava la saggezza come principale mezzo di offesa, e da qui la civetta, animale notturno per eccellenza, rappresentato nel suo ambiente naturale proprio dal piccolo crescente lunare.

Se motivi economici e religiosi sembrano dettare legge, e sono facilmente riconoscibili nei soggetti rappresentati sulle monete ateniesi, altri casi, rifacendosi direttamente all'inestricabile mondo della mitologia, rivelano una complessità di intenzioni che non esclude la politica (o un più generico senso civico di appartenenza), dai motivi che determinavano la scelta dei soggetti da riprodurre sulla monetazione. Un caso emblematico è quello degli splendidi ritratti dedicati alla ninfa Aretusa dagli incisori siracusani del V e IV secolo a. C.[3] "Il mito del fiume innamorato era molto importante dal punto di vista politico. Il viaggio di Alfeo e le sue acque che sgorgavano nel mare di Siracusa erano la metafora del legame che univa Siracusa, colonia dorica, alla madre patria. L'immagine di Aretusa, sulla moneta, evocava questo legame per molte ragioni: Olimpia, come sappiamo, era la sede originaria di Alfeo e Siracusa era stata fondata da una spedizione di cittadini di Corinto accompagnati da abitanti di Olimpia."[4]

Le uniche eccezioni a questa che possiamo definire quasi una regola generale, che consisteva nella mancata ostentazione del potere politico reale sulle monete, sono rappresentate dall'occupazione tipicamente aristocratica di alcune prestigiose competizioni panelleniche da parte di qualche tiranno, o di qualche re. Il caso più facilmente identificabile è quello di *Anaxilas* che celebrò la sua vittoria olimpica su carri trainati da muli nel 480 a. C.,[5] sulle monete coniate a *Rhegium* (Reggio Calabria) e *Zancle* (Messina), tipi che si guadagnarono anche un commento di Aristotele.[6]

Un caso più chiaro di simbolismo politico, anche se non facilmente decifrabile, ebbe origine dalla necessità di scegliere un tipo monetale adatto ad una coalizione di sette città dell'Asia Minore nel contesto di un'alleanza a favore di Sparta, dopo il 405 a. C. Queste monete mostravano su un lato i

tipi civici appartenenti a ciascuna delle sette città, "ma sull'altro condividevano l'immagine di Ercole bambino che strangola un serpente, forse un riferimento a Lisandro, il comandante navale spartano, che era un Eraclide, e che fu lodato da Ione di Samo per aver spezzato la forza di Cecrope in forma di serpente, cioè Atene.[7] Questo uso eccezionale di simbolismo politico, si spiega esclusivamente nel preciso contesto politico di quell'alleanza, non essendosi ripetuto in nessun altro momento storico di quelle città.

Un uso politico ovvio dei tipi monetali, riguarda i casi d'introduzione di simboli stranieri, come conseguenza di un'invasione o di un controllo esterno. Così i Samii che occuparono Zancle in Sicilia tra il 493 ed il 488 a. C., batterono monete con i tipi caratteristici della loro monetazione. Quando Terone di Agrigento prese Himera nel 483 circa a. C., il granchio di Agrigento apparve sul rovescio delle monete della città occupata e, allo stesso modo, la quadriga siracusana sulle monete di Gela e Leontini nel decennio fra il 480 ed il 470 a. C., era un simbolo del controllo da parte dei tiranni siracusani.[8] Può sorprendere l'assenza pressoché assoluta in questa epoca della civiltà greca, di raffigurazioni individuali sulle monete (nel senso di individui reali). Ma a pensarci bene, le condizioni indispensabili perché si verificasse ciò, richiedevano che il potere fosse rivendicato o si trovasse nelle mani di una persona sola, che diveniva in tal modo il simbolo stesso dello stato.

La storia della ritrattistica monetale da l'impressione di essere un fenomeno tipicamente «orientale», poiché è facile osservare che la preponderanza dei primi ritratti si manifesta prevalentemente in ambito persiano. Al di fuori di questa sfera, perciò, si deve arrivare alle prime monete d'argento macedoni di Filippo II (382-336 a. C.), per vedere una figura barbuta a cavallo generalmente interpretata come il re stesso. Il soggetto in questione fu quasi certamente ereditato dalla tradizione persiana, all'interno della quale si ricordano monete più antiche con la figura di *Tissaferne* a cavallo. E proprio nel contesto persiano dell'espansione macedone, il grande Alessandro ci ha regalato gli esempi più singolari di questo genere di ritrattistica.[9]

Sulle monete di questi re macedoni, comunque, non si trovano teste – ritratto vere e proprie, salvo la possibile eccezione di una testa di Alessandro su alcune piccole monete in bronzo di provenienza egiziana.[10] L'origine dei ritratti ellenistici sulle monete inizia con Tolomeo, in Egitto, intorno al 305 a. C., e in Europa con Demetrio Poliorcete un decennio più tardi. I re erano raffigurati con un diadema, la fascia Bianca, che divenne un simbolo regale proprio a partire dal tempo di Alessandro. In una prima fase questi ritratti abbondavano di simboli divini, e quindi Tolomeo I era raffigurato sotto la somma protezione di Zeus, mentre Demetrio Poliorcete portava le corna del toro di Dionisio

(corna che emulavano quelle di Zeus Ammone in alcune monete di Alessandro).

I ritratti vennero così a rappresentare un elemento di continuità nella successione dinastica, al punto che la legittimità del potere poteva essere affermata anche facendo mostra dei sovrani antecedenti. Il richiamo ad Alessandro rimase una forza potente e la sua immagine, corredata di attributi divini, comparve sulle prime monete di Tolomeo I, su alcune emissioni di Seleuco I e regolarmente sulla monetazione di Lisimaco.[11] Allo stesso modo le monete dei Tolomei e dei primi Attalidi continuarono a rappresentare i ritratti dei fondatori delle loro dinastie, rispettivamente Tolomeo I e Filetero. In conclusione si può affermare che la nascita e la diffusione dei ritratti, furono l'aspetto decisamente più importante dell'iconografia politica sulle monete del periodo tardo classico ed ellenistico, mentre l'indicazione di aspirazioni politiche più generali ed i riferimenti ad imprese specifiche furono rari.

Note:

1) Sull'argomento si veda, tra gli altri, Davis N., *Greek coins and cities,* p. 15.
2) Cfr. Otero Moran P., "Premios y vencedores en los juegos de Olimpia", in AAVV, *Reflejos de Apolo – deporte y arqueología en el Mediterráneo antiguo*, p. 216.
3) Cap. 2.3.1., fig. 20.
4) Cantarella E., "Il mito, gli eroi, gli Dei nella monetazione greca", in Balbi de Caro S., Cretara R., Villani R. M. (a cura di), *Ars metallica monete e medaglie – Arte tecnica e storia,* pp. 20-21.
5) La corsa delle bighe trainate da muli era detta *apene*. Introdotta nella 70ª edizione del 500 a. C., ebbe vita piuttosto breve, in quanto fu celebrata soltanto fino allla 83ª edizione, nel 448 a. C. Sull'argomento si veda Swaddling J., *The ancient Olympic Games,* p. 37-38 e 66-71.
6) Rientrato in patria per celebrare il suo trionfo, *Anaxilas* ordinò al poeta Simonide di Ceo di comporre un epinicio per la sua vittoria, del quale ci resta solo il primo verso tramandatoci da Aristotele (578 R): "*Salve o figlie delle cavalle dai piedi di procella*."
7) Cfr., Karwiese S., "Lysander as Herakliskos Drakonopnigon", *Numismatic Chronicle 140,* pp. 1-27.
8) Per un approfondimento sulla conflittualità fra città greche dell'estrema penisola e della Sicilia, scatenata dalla presa del potere a Reggio di *Anaxilas*, si veda De Jullis E. M., *Magna Grecia – L'Italia meridionale dalle origini leggendarie alla conquista romana ,* p. 197, e Kraay C.M., *Archaic and classical greek coins,* pp. 209-211.
9) Cfr., Howgego C. J., *op. cit*. p. 70.
10) Cfr., Price M. J., "A portrait of Alexander the great from Egypt", *NNF-NYTT, Meddelelser fra Norsk Numismatisk Forening*, 1981, pp. 24-37, cit. da Howgego C. J., *La storia antica attraverso le monete,* p. 71.
11) Cfr. Stewart A., *Faces of power: Alexander's image and Hellenistic politics*.

1.5.2. MODELLI DI RAPPRESENTAZIONE POLITICA IN ROMA

Abbiamo detto come le monete greche non si spinsero molto oltre un tipo generico di iconografia politica, salvo alcune eccezioni. Ma per trovare nelle rappresentazioni numismatiche riferimenti costanti all'attualità del potere e a fatti storici documentati, occorre immergersi nel mondo romano, che dopo aver ereditato a piene mani i temi e il lessico di quello greco, sviluppò un proprio inimitabile linguaggio. L'iconografia delle prime monete romane è certamente di estrazione greca e con questa aveva in comune la tendenza a conservare gli stessi tipi per lunghi periodi, con assai pochi riferimenti specifici alla vita politica. I tipi monetali rappresentavano lo Stato nella sua totalità ed erano in linea con altre forme di arte figurativa pubblica, nelle quali peraltro, al contrario delle monete, erano rappresentati anche singoli individui.[1] L'iconografia numismatica romana, però, divenne ben presto una forma espressiva autonoma e assai più articolata.

In questo quadro, più che il tradizionalismo dei tipi monetali greci, si sente il bisogno di spiegare il carattere sempre più specifico di quelli romani, e tale spiegazione si trova nella crescente diffusione dell'ostentazione pubblica quale strumento di un'intensificata competizione all'interno dell'aristocrazia romana. La nascita e l'evoluzione di un'iconografia esplicitamente politica nella Roma repubblicana, è un fatto che si consuma in tempi relativamente brevi, e "il contesto migliore per spiegarla è quello delle leggi *suntuarie* del II secolo a. C., che vanno interpretate come tentativi (vani) di contenere l'eccessiva competizione all'interno dell'oligarchia.[2] La seconda metà del II secolo a. C., vide svanire per sempre la concezione oligarchica di moderazione nel perseguimento del potere e nel raggiungimento della gloria individuali.

La scelta di tipi monetali personali da parte dei magistrati incaricati di condurre la zecca, diede l'avvio all'uso di tipologie variabili e a volte altamente specifiche, secondo un modello che continuò ad essere valido fino al tardo impero. Questi tipi potrebbero essere considerati politici fin dall'inizio, poiché gli onnipresenti riferimenti alla *gens* e ai successi degli antenati facevano normalmente parte del linguaggio politico romano.[3] Inevitabilmente la scelta individuale dei tipi monetali portò presto a riflettere anche eventi contemporanei e persone di potere. Così il trofeo gallico raffigurato sulle monete del 119 a. C. commemorava la sconfitta degli Allobrogi e degli Arverni, mentre la vittoria e il trofeo gallico riprodotti nelle emissioni del 101 a. C. ca., celebrava il trionfo sui Cimbri e sui Teutoni.[4]

L'introduzione dei ritratti segnò un'ulteriore e importante svolta, com'era avvenuto nei regni ellenistici. L'identificazione implicita tra la persona ritratta e lo Stato costituiva ovviamente un problema per i Romani, anche se era stato parzialmente mitigato considerando la tradizione dei tipi monetali privati. Ritratti di antenati recenti non apparvero sulle monete di Roma prima del 54 circa a. C., e quando Giulio Cesare divenne il primo personaggio vivente ad essere ritratto, l'evento fu di tale importanza da essere sancito con un decreto senatoriale (Dione, XLIV, 4,4). Il ritratto, una volta adottato, divenne in breve tempo una caratteristica stabile della monetazione, e tale tendenza viene essenzialmente giustificata nel contesto della irreversibile svolta verso l'autocrazia.

Per un breve periodo i tipi delle monete in metallo prezioso riflettono sia le rivendicazioni dei funzionari monetali che quelle dell'imperatore, ma i riferimenti alle famiglie dei funzionari monetali durarono non più di qualche anno, e i nomi dei funzionari stessi sparirono dalle monete in metallo prezioso nell'11 a. C. Questo fenomeno può facilmente essere inteso sullo sfondo di una monopolizzazione crescente delle forme di ostentazione pubblica del potere da parte dell'imperatore e della sua famiglia.[5] A partire dal regno di Augusto i temi imperiali dominarono la monetazione e con il progredire del principato si accentuarono i riferimenti agli aspetti militari piuttosto che a quelli civili. Ma la varietà dei tipi monetali continuò fino al IV secolo inoltrato, determinando di conseguenza l'enorme crescita del repertorio iconografico di tutta la monetazione romana.

Note:

1) Cfr., Howgego C. J., *La storia antica attraverso le monete,* p. 73.
2) Cfr., Harris W. V., *War and Imperialism in Republican Rome*, *327 – 70 BC,* p. 27.
3) Il periodo repubblicano è caratterizzato da una grande varietà di soggetti, soprattutto nei denari del I secolo a. C., dove i monetari ricordavano i fasti delle loro famiglie, attribuendosi i meriti di episodi storici o leggendari riferibili alla grandezza di Roma. Cfr., Orlandoni M., "Le notizie e i messaggi trasmessi dalla moneta", p. 13.
4) Cfr., Crawford M., *Roman Repubblican Coinage* 326/2.
5) Cfr. Wallace-Hadrill, A., "Image and authority in the coinage of Augustus, *Journal of roman studies 76,* pp. 66-87.

1.5.2.1. SCELTA DEI TIPI E CIRCOLAZIONE DELLE IDEE TRA REPUBBLICA E IMPERO

E' ipotesi abbastanza sicura, anche se di conseguenze limitate, che i *triumviri monetales* fossero largamente responsabili della scelta dei tipi per la zecca romana durante la Repubblica, almeno a partire dal 130 a. C. Non si spiegherebbe altrimenti l'importanza e la frequenza dei riferimenti alle imprese e alle origini delle famiglie dei monetieri, sulle monete da loro stessi siglate (fig. 2). Assai meno chiara è la situazione della monetazione imperiale durante il principato. Pur esistendo qualche raro riferimento letterario a imperatori che decisero tipi monetali di particolare importanza, l'ipotesi che gli imperatori stessi scegliessero o esaminassero regolarmente tutti i tipi di monete, non può essere provata.[1]

Foto: NAC n° 63, lotto n° 213

Fig. 2) Roma, Repubblica, L. Plaetorius L. F. Q. Denario, 74 a. C., AR 4,40 g. D/ MONETA; Testa diademata e drappeggiata di *Juno Moneta* a destra; in basso, sotto il mento, S·[C]. R/ L·PLAETORI – L·F·Q·S·C; pugile vittorioso, nudo, in corsa verso destra, con il *caestus* nella mano sinistra e un ramo di palma appoggiato alla spalla destra. Babelon Plaetoria 2, Sydenham 792, Crawford 396/1b.

Su questo interrogativo, ovvero su chi scegliesse i tipi monetali romani, si è sviluppata in passato la tendenza ad interpretare gli stessi tipi come parte di una sistematica e deliberata propaganda ufficiale. L'argomento è di grande interesse, ma la scarsità di testimonianze dell'epoca sulle intenzioni che ispirarono queste scelte, rende il dibattito piuttosto sterile. La questione si può aggirare facendo riferimento a inequivocabili «temi politici» sulla monetazione, anziché al termine «propaganda», che implica un tentativo deliberato di persuadere, piuttosto che di affermare.

L'uso del termine propaganda, quindi, può essere inappropriato, ma non si può certo negare una intenzionalità, oltre a quella celebrativa e onorifica, nell'emissione e nella destinazione di alcuni tipi monetali a determinate popolazioni. Il caso più famoso di monete dirette in particolare ad una comunità, è quello delle monete battute sotto Adriano con l'effige della Britannia, che, a quanto pare, furono destinate tutte alla Britannia.[2] Dione inoltre, scrisse che Bruto battè un particolare tipo monetale per «far vedere» che lui, con Cassio, aveva liberato la patria (Dione, XLVII, 25,3). Quindi Dione pensava che i tipi monetali potessero essere usati intenzionalmente per dimostrare, o convincere qualcuno di qualcosa.

Un altro aspetto interessante è quello della valutazione degli effetti avuti dalle monete in circolazione. In tal senso è significativo che alcuni tipi fossero battuti per ricordare vecchie monete, o addirittura per ripristinarle (quelle che nella leggenda riportano la parola *restituit*), il che dimostra una certa consapevolezza della loro importanza e risonanza storica. Indubbiamente in alcuni periodi le monete ebbero una marcata funzione politica e venne riservata loro una considerevole attenzione. La monetazione di Nerva, ad esempio, rientra in un programma ben preciso che presenta argomenti assai specifici, come la distribuzione di denaro al popolo, il sussidio in grano per la plebe, etc.[3] Programma politico che ebbe la più vasta documentazione illustrata nel metallo che sia mai stata prodotta, durante il lungo regno dell'imperatore Adriano (117-138 d. C.).[4]

Altrettanta cura veniva messa su ciò che non andava mostrato sulle monete. In tal senso bisogna sottolineare il contrasto significativo tra il ritegno nella presentazione dell'imperatore sulle monete ufficiali, e l'uso senza limiti della sua immagine nei cammei imperiali che circolavano nella sfera privata.[5] Oltre che la partecipazione al dibattito politico, non è da non sottovalutare neppure, in altri casi, la possibilità di un dialogo»« attraverso vari tipi monetali. A sostegno di questa affermazione viene citato l'esempio di un appello rivale alla *libertas,* fatto da Cesare su alcuni denari del 48 a. C., a cui rispose Bruto con l'emissione di un analogo tipo, successivo all'assassinio del dittatore, che inneggia proprio all'abbattimento del potere che si era costituito ed al ripristino di una nuova libertà.[6]

In sostanza, oltre a domandarsi se il termine propaganda sia corretto, a proposito dell'uso dei tipi monetali, si discute se le monete debbano essere viste come agenti attivi nell'arena politica, oppure semplicemente come il riflesso di fatti e azioni che si svolgevano in altri contesti e che venivano diffusi con altri mezzi di comunicazione. Un altro dato, purtroppo insufficiente per chiarire quest'aspetto, viene dagli effetti relativi alla ricezione dei tipi monetali da parte del pubblico. Come

per quanto riguarda le intenzioni che determinarono le scelte, i riferimenti storico letterari che riportano reazioni suscitate dall'emissione di certe monete, sono assai scarsi, e non permettono nessuna generalizzazione.

L'estesa e sofisticata simbologia presente sui rovesci, comunque, divenne un aspetto importante nella diffusione del culto imperiale, come testimoniato dal confronto con altre fonti iconografiche coeve. Vittorie e trofei, simboli di prosperità imperiale e dominio mondiale, capricorni e sfingi ed anche simboli specifici come la corona civica o il *clipeus virtutis*, appaiono in vario modo "su gioielli e utensili, sui mobili, sui tessuti, sui muri (…), e persino sui monumenti funebri e sulle urne cinerarie di marmo."[7] In altre parole, l'iconografia imperiale penetrava largamente nella sfera privata del mondo romano.

Note:

1) Cfr., Crawford M., "Roman imperial coins types and the formation of public opinion", e Price S., "The divine right of emperors", pp. 277-9.
2) Cfr., Howgego C. J., *La storia antica attraverso le monete,* p. 78.
3) Si veda in proposito, Shotter D. C. A., "The principate of Nerva: some observations on the coin evidence", in *Historia 32,* 1983, pp. 215-6.
4) Adriano trascorse la maggior parte del suo tempo a visitare e a rimettere ordine nelle regioni dell'Impero. Già con Traiano aveva seguito la spedizione in Dacia e conquistato la Samaria. Salito al trono si dedicò alla pacificazione dell'oriente, restituendo ai Parti l'Armenia ed una parte della Mesopotamia. Nel 120 visitò la Gallia e la Germania, l'anno successivo la Britannia, dove fece costruire il celebre *vallum* che porta il suo nome. Nel 123 si trovava ad Atene e l'anno dopo passò in Asia. Dal 128 al 131 si recò in Arabia, in Egitto, in Giudea, e in Siria, avvenimenti che sono tutti illustrati in oltre cento tipi monetali. Cfr., Orlandoni A., "Le notizie e i messaggi trasmessi dalla moneta", p. 14.
5) Cfr. Hannestad N., *Roman art and imperial policy*, p. 78.
6) Cfr., Howgego C. J., *op. cit*., pp. 79-80.
7) Zancker P., *The power of the image in the age of Augustus,* p. 266.

1.6. IL LINGUAGGIO NUMISMATICO NEL MONDO ROMANO

Abbiamo visto come le monete abbiano avuto certamente un ruolo nella diffusione dell'immagine e del culto imperiale, e sebbene la mancanza di fonti letterarie non consenta una valutazione esatta dell'influenza esercitata sul pubblico dai tipi monetali nell'antichità, una migliore comprensione dell'iconografia numismatica (e in particolare di quella più esplicitmente «politica»), ci viene indubbiamente dal considerarla una forma di linguaggio. E per l'analisi evolutiva di questo linguaggio, la storia romana si presenta come il terreno di coltura ideale, vista la sua lunga durata e la complessa strutturazione a cui sono andati incontro i territori e le società che ne hanno fatto parte.

Alle origini di questo processo, in epoca repubblicana, il lessico dei tipi si presenta piuttosto oscuro, al punto che anche quando vi erano allusioni precise nelle raffigurazioni, queste erano comprese soltanto da una ristretta élite della popolazione. L'impressione è che l'arte romana fosse «un'arte per iniziati», che rifletteva l'immagine personale delle grandi famiglie.[1] Ma la necessità di comunicare un numero di temi sempre maggiore ad un pubblico sempre più vasto, determinò la formazione di un linguaggio visivo più complesso e articolato. L'arte figurativa romana trasse parte del vocabolario e della sintassi di questo linguaggio dall'arte ellenistica, ma li riadattò, estendendone la portata e rendendoli più sistematici.[2]

In questo meccanismo di evoluzione linguistica, una strategia particolarmente importante consisteva nell'uso di personificazioni e di simboli astratti scelti per identificarle.[3] La moltiplicazione di questi simboli poteva consentire di comunicare l'essenza di un programma politico su di una sola, piccola moneta.[4] Ma proprio la complessità e l'oscurità di molte delle immagini portò ad incrementare l'uso delle iscrizioni monetali come non era mai avvenuto prima (tantomeno nel mondo greco) per spiegare, chiarire o estenderne i significati.

In tal modo le personificazioni, integrate da iscrizioni esplicative divengono componenti essenziali della tipologia monetale imperiale. Durante il regno di Augusto, in particolare, si osserva un più ampio ricorso all'iconografia ufficiale, ed i tipi monetali, pur conservando il loro carattere politico, mostrano una tendenza a diventare più espliciti e meno complessi, raggiungendo quindi un pubblico più vasto. Il linguaggio delle monete, come quello dei monumenti, cessa di essere per pochi eletti, ed in breve tempo diviene un linguaggio standardizzato (e per questo più facilmente comprensibile), che si manterrà sostanzialmente stabile fino al tardo periodo classico.

Un attento confronto delle iscrizioni e dei tipi monetali imperiali, con i monumenti ufficiali e la letteratura dell'epoca, ci permette di affermare che i soggetti e le forme espressive riportati sulle monete derivavano "dal linguaggio verbale e visivo altamente sviluppato dell'ideologia imperiale;"[5] Questo confronto dimostra anche che la caratteristica più evidente del supporto numismatico, in relazione alle superfici infinitamente più grandi di quelle di ogni altro monumento, è semplicemente il bisogno di abbreviare drasticamente sia l'immagine che l'iscrizione. L'arco di Traiano a Benevento, per esempio, raffigura un ricco repertorio che include la commemorazione del suo trionfo nella Dacia, il nuovo porto di Ostia e il programma di supporto agli orfani, tutti argomenti puntualmente trattati nel vasto panorama delle sue emissioni monetali (fig. 3).

Foto: NAC n° 54, lotto n° 396

Fig. 3) Impero Romano, Traino, 98 – 117 d. C. Aureo (103 – 111 d. C.), AU, 7,37 g. D/ IMP TRAIANO AVG GER DAC P M TR P COS V P P; busto dell'Imperatore corazzato e coronato, a destra. R/ S P Q R OPTIMO PRINCIPI; Traiano, in abiti militari su un cavallo al galoppo, a destra, nell'atto di trafiggere un guerriero della Dacia caduto davanti al cavallo. BMC 246, RIC 208 var. (non corazzato), CBN 193 (stessi coni), Calicó 1107 (questa moneta).

Non solo le monete potevano condividere i contenuti e il linguaggio visivo dei monumenti, ma potevano esse stesse raffigurare monumenti, archi di trionfo, statue, o anche opere pubbliche di particolare importanza. Il linguaggio verbale e visivo dell'ideologia imperiale, fu usato deliberatamente per costruire l'immagine dell'impero e dell'imperatore, e va dunque interpretato nel contesto più ampio in cui questo concetto pervase la società, dalla pianificazione urbana al cerimoniale.[6] Per la storiografia contemporanea, l'esistenza e lo studio delle monete significa poter osservare in modo continuo lo sviluppo e l'evoluzione dell'ideologia del potere, e la natura e la

forza di questa ideologia possono essere meglio comprese esaminando in dettaglio alcuni temi relativi al potere stesso.

Note:

1) Cfr., Howgego C. J., *la storia antica attraverso le monete,* p. 82.
2) Cfr., *ibidem,* pp. 271-281.
3) Si veda in proposito il cap. 2.2.
4) Un esempio eclatante è quello di un tipo monetale di Cesare con verghe, un caduceo, un globo, un'ascia e una stretta di mano, che alludeva contemporaneamente all'ufficio repubblicano, alla *Felicitas*, al dominio mondiale, alla *Pietas* e alla *Concordia*.
5) Howgego C. J., *op. cit*. p. 83.
6) Si veda in proposito, Zanker P., *The power of the image in the age of Augustus*, pp. 37-43.

1.6.1. LA DIVINIZZAZIONE DEL CORPO

Anche se gli attributi divini erano una caratteristica comune nelle raffigurazioni dei sovrani sulle monete sin dall'epoca di Alessandro Magno, a Roma il rispetto per le tradizioni repubblicane richiedeva maggior attenzione in questa sfera. La divinità esercitava comunque una forte attrazione su chi gestiva il potere, in quanto permetteva di giustificarlo in maniera conveniente, ma occorreva, appunto, cautela nell'ostentarlo e nel legare la propria immagine a quella di un'entità superiore. L'espediente più comune che venne adottato fu quello di pretendere una relazione stretta con qualche particolare divinità, sia attraverso le monete che con altri mezzi.

La pratica si diffuse ampiamente nel I secolo a. C., quando, ad esempio, "Silla, Pompeo e Giulio Cesare scelsero Venere; tutti e tre costruirono a Roma templi per la dea ma Cesare superò tutti gli altri onorando Venere addirittura come madre della sua famiglia (*genetrix*) rendendo manifesto sulle monete il legame ancestrale attraverso la raffigurazione di Enea, figlio di Venere e padre di Iulo – Ascanio".[1] (fig. 4) Come si può facilmente intuire, si trattava di un campo aperto alla competizione. Ma l'ideologia della ripristinata Repubblica necessitava di maggior cautela, così che lo stato di *divus* fu accordato solo agli imperatori deceduti, a meno che la loro memoria non fosse ripudiata, e salvo alcune eccezioni l'iconografia della divinizzazione rispettò le regole suddette.

Foto: NAC n° 51, lotto n° 756

Fig. 4) Repubblica Romana, Giulio Cesare (m. 44 a. C.). Denario (47-46 a. C.), AR, 3,81 g D/ Testa di Venere a destra con diadema. R/ CAESAR; Enea avanzante a destra con un *palladium* nella mano destra ed il padre Anchise sulle spalle. Sydenham 1013, Crawford 458/1.

Tra le conseguenze di questa scelta, però, vi fu l'implicita autorizzazione per i successori al trono di usare l'appellativo *divi filivs*, in quanto discendenti diretti di colui che era stato divinizzato. Era possibile poi sottolineare relazioni speciali con alcune divinità, dedicando loro un gran numero di tipi monetali, come fece Domiziano con Minerva (Svetonio, *Dom*. 4, 4; 15, 3). Un'altra via, percorsa in seguito fino ad una vera e propria inflazione per affermare la propria origine divina, fu quella (non troppo originale) di rappresentare l'imperatore con una serie di tipici attributi divini.

E uno di questi in particolare (la corona radiata, simbolo solare) arrivò addirittura a perdere la sua connotazione divina proprio a causa dell'uso comune che ne venne fatto su molti nominali. E' dunque possibile che il simbolismo divino si fosse in un certo senso svalutato, e non solo perché tutti gli imperatori rivendicavano per se tale natura, ma soprattutto per il fatto che l'iconografia corrispondente non poteva che ripetersi e quindi «banalizzarsi». Solo a partire dal regno di Domiziano si può riconoscere una tendenza verso una identificazione più specifica tra imperatori e divinità sulla monetazione imperiale. Dal primo vero ritratto imperiale riprodotto su una moneta (quello di Cesare), all'identificazione pressoché assoluta dell'imperatore stesso con la divinità, non passarono più di centoventicinque anni.[2]

L'assoluta necessità di rappresentare l'aspetto divino del potere, in ogni sua forma, nell'arco di tre secoli finisce per sviluppare un repertorio figurativo in cui il corpo umano ricopre un ruolo sempre più importante. Dei, divinità minori, allegorie e virtù proprie del mondo romano, arrivano a costituire un universo a se, nel quale ognuna di queste entità ricopre un ruolo ben preciso e trova una sua collocazione. L'esercizio di riconoscimento delle loro personificazioni, ha portato all'estensione di veri «dizionari» della figura umana ricavati dalle immagini monetali,[3] ed ha fornito il materiale indispensabile a studi legati non solo all'analisi della stessa figura umana, ma anche ad aspetti più ampi e generali della vita sociale di quell'epoca.

Note:

1) Weinstock S., *Divus Julius*, Oxford Clarendon press, 1971, pp. 15-18, 80-90, cit. por Howgego C. J., *La storia antica attraverso le monete*, p. 85.
2) La morte di Cesare avvenne nel 44 a. C., l'investitura di Domiziano nell' 81 d. C.
3) Alvarez Burgos F., nel suo *Prontuario de la moneda romana* (pp. 12-23), arriva a classificare ben 55 personificazioni diverse di divinità ed allegorie (61 se si considera il numero totale delle figure).

1.6.2. LEGITTIMAZIONE E SUCCESSIONE

La legittimazione al potere conferita a un imperatore dalla sua discendenza, dal carattere e dalle conquiste, fu un tema trattato frequentemente nella monetazione imperiale romana. Le personificazioni delle virtù imperiali, scarse e sporadiche fino all'epoca giulio-claudia, divennero col tempo la caratteristica più evidente ed importante della tipologia monetale. La natura carismatica del sovrano veniva raffigurata attraverso le sue numerose qualità morali e i suoi poteri, ma anche attraverso i benefici portati dall'autocrazia. Si ricordano, a proposito, tipi monetali che illustrano le relazioni con l'esercito, e altri che documentano con cura la generosità verso il popolo.

Il passo seguente, ovvero la successione al trono imperiale, come l'identificazione con la divinità, fu un argomento trattato con attenzione durante l'epoca del primo principato. Difatti le prime monete imperiali sono molto reticenti nel trattare il tema, almeno fino a quando la monopolizzazione dei tipi non indica una più aperta ostentazione dell'autocrazia. "Nel 13/12 a. C. vennero coniati denarii con il ritratto di Augusto su un lato e quello di Agrippa sull'altro; dare al ritratto di Agrippa peso uguale a quello di Augusto aveva un significato implicito, rafforzato anche da un altro tipo che mostrava i due seduti fianco a fianco sui rostri."[1] L'uso dei ritratti rimase uno strumento potente e diffuso. Le serie principali delle emissioni imperiali di Claudio, ad esempio, raffigurano Nerone, suo figlio adottivo e successore, ma non Britannico, più giovane di Nerone, ma suo figlio naturale.

Divenne così normale emettere monete in nome del futuro erede quale *Caesar*. Il bisogno di favorire la percezione di una nuova dinastia richiedeva una grande enfasi sulla famiglia,[2] fino a che comparvero dichiarazioni esplicite nelle legende (DESTINATO IMPERAT), o comunque fortemente evocative (PROPAGO IMPERI).[3] Un'iconografia di successione più sobria fu sviluppata intorno al concetto di *providentia*, e servì a sottolineare la legittimità dell'evento *a posteriori*, come nel caso di Adriano che riceve un globo da Traiano, o addirittura da Giove, sebbene le reali circostanze che permisero la sua ascesa al trono siano indicate in un altro tipo che reca la dicitura ADOPTIO.[4] Durante le guerre civili, prima, ed il periodo delle usurpazioni, poi, il problema della legittimità divenne più grave e complesso. Il fatto che battere moneta rappresentasse di per sé la pretesa di essere imperatore, è un motivo ricorrente di molta storiografia, ma non per questo esaurisce la questione.[5]

Attestata la legittimità del potere con le strategie numismatiche ricordate in precedenza (pretese origini divine, relazioni «speciali» con alcune divinità, etc.), vale la pena ricordare che questo «lavoro di persuasione» non poteva esaurirsi in un atto di consacrazione, ma doveva necessariamente continuare ed essere alimentato con fatti tangibili e concreti. La celebrazione delle vittorie riportate nelle innumerevoli campagne militari che permisero la costruzione dell'impero, rappresentava pertanto un'occasione propizia per il consolidamento della fama e dell'immagine imperiale.

Note:

1) Zanker P., *The power of the image in the age of Augustus*, p. 216.
2) Aspetto particolarmente evidente nella monetazione di Settimio Severo, nella quale compaiono tutti i suoi familiari (Giulia Domna, Caracalla e Geta).
3) L'iscrizione si trova su di una moneta che raffigura Caracalla con la sposa Plautilia nell'atto di stringersi le mani e serviva a indicare che il futuro dell'impero sarebbe nato da loro.
4) Le circostanze sospette sull'ascesa al trono di Adriano ricevono una versione ufficiale da questa moneta, che chiarisce la leggenda suddetta mostrando Traiano ed Adriano nell'atto di stringersi la mano.
5) Sul tema si veda, Crawford M., "Roman imperial coin types and the formation of the public opinion", pp. 48-51.

1.6.3. LA COSTRUZIONE E LA RAPPRESENTAZIONE DELL'IMPERO

Stabiliti i canoni di rappresentazione del potere imperiale, il linguaggio visivo delle monete romane non si esaurisce nell'illustrare i diritti o le pretese del singolo individuo a governare, ma affronta anche il tema del diritto dei Romani a governare il mondo. Diritto che viene manifestato spesso attraverso rappresentazioni simboliche, ma anche con la riproduzione di numerosi tipi espliciti, di carattere militare e di altro genere. Tra i casi più significativi, vi sono certamente tutti quei soggetti dedicati all'esercito, o alle sue conquiste, che suggeriscono un'attenzione particolare verso questa «istituzione».

Popoli e regioni sono in genere raffigurati come sconfitti, con i re che s'inginocchiano davanti ai Romani o vengono da loro riconosciuti e coronati: così Giugurta si arrende a Silla, Vespasiano si erge sulla Giudea sconfitta, Traiano domina l'Armenia appena annessa e i fiumi della Mesopotamia, e presenta un re alla figura inginocchiata della Partia.[1] Con una visione diversa, espressa pienamente sulle monete di Adriano, "le province potevano essere raffigurate non come sconfitte, ma semplicemente invitte, come parti dell'Impero Romano, oppure essere rappresentate senza alcun cenno iconografico alla sconfitta, ma solo in contesti che commemoravano vittorie romane."[2]

Il diritto dei romani al dominio universale veniva espresso attraverso una simbologia chiara, raffigurando un globo nelle mani dell'imperatore o di una vittoria alata. L'iconografia illustra quindi il concetto, espresso per primo da Polibio tra le fonti letterarie conosciute, che il mondo intero era diventato di dominio romano. Roma aveva dunque una missione e un diritto di governare. "Nel contesto della guerra contro il ribelle Sertorio, in Spagna, il Genio del popolo romano fu associato ai simboli di dominazione per terra e per mare (scettro con ghirlanda, globo e timone) e venne mostrato coronato dalla Vittoria con il piede sul globo."[3]

Al pari dei simboli che «legalizzavano» il potere romano agli occhi del mondo, e alle vittorie di cui era capace, sulla monetazione imperiale s'impone anche la rappresentazione dello strumento per eccellenza di conquista e gestione di questo potere. Tutto ciò che Roma possedeva era il frutto di una ferrea disciplina collettiva che trovava perfetta applicazione nell'organizzazione militare. L'esercito romano, o per meglio dire gli eserciti romani, costituivano non solo l'ossatura dell'impero, ma anche il suo tessuto connettivo e quello nervoso.[4] Per la grande importanza che rivestiva la gestione dei rapporti tra il potere assoluto dell'imperatore e le gerarchie militari, si

arrivò all'emissione di un cospicuo numero di tipi espressamente dedicati a questa struttura e alle sue complesse relazioni con il resto della società (fig. 5).

"Dopo la morte di Marc'Antonio, l'esercito cominciò ad avere il sopravvento sul potere costituito. Tra i legionari erano entrati disordine e corruzione. Si arrivò alla vendita del trono al miglior offerente, e al regno effimero di usurpatori nelle province."[5] L'importanza che i militari ebbero nella formazione, nel consolidamento e poi nella progressiva decadenza del mondo romano, naturalmente è testimoniata anche dalle monete. Cominciò lo stesso Marc'Antonio a coniare Denari per ogni singola legione, con le aquile e il numero di ciascuna. Le emissioni da quel momento furono sempre più abbondanti, e ogni imperatore dette il suo contributo di tipologie inneggianti all'esercito, anche quando, come nel IV e V secolo d. C., la crisi delle istituzioni e il regresso dei commerci costringevano lo Stato a pagare le truppe con generi di magazzino.

Foto: NAC n° 54, lotto n° 410

Fig. 5) Impero Romano, Traiano, 98 – 117 d. C. Sesterzio, 114-117, Æ, 24,61 g. D/ IMP CAES NER TRAIANO OPTIMO AVG GER DAC P M TR P COS VI P P; busto dell'imperatore a destra, laureato e drappeggiato. R/ Traiano seduto a destra su di una piattaforma, affiancato da due funzionari, arringa sei soldati con stendardi; in esergo, IMPERATOR VIII / S C. Cohen176 var, BMC 1017 var. (Quattro soldati.), RIC 656, CBN 843.

Ma è soprattutto da un punto di vista iconologico ed iconografico, che molte delle monete dedicate espressamente all'esercito in epoca imperiale, ci interessano, perché presentano aspetti molto peculiari, o addirittura esclusivi, in relazione alla rappresentazione del corpo umano. La prima caratteristica che si evidenzia in questi tipi, è la ricchezza e la complessità della rappresentazione

stessa, nella quale sono riprodotti molti personaggi, spesso su piani prospettici diversi e in atteggiamenti distinti. Parallelamente, la qualità delle incisioni e la quantità dei dettagli rappresentati, consentono molto spesso una lettura esaustiva dell'immagine e dei suoi significati, fornendo un contributo prezioso all'indagine storica intesa nel suo senso più ampio.

Non esiste, per questo genere di rappresentazioni, un parallelo nella numismatica greca, dove il numero massimo di figure rappresentate non superò mai le tre unità, e dove il potere, come abbiamo visto, non raggiunse mai livelli di tale esplicita e personale ingerenza. Il capitolo dedicato alla figura umana nei tipi militari romani di epoca imperiale, costituisce il repertorio più vasto mai dedicato a questo tema iconografico, e pertanto forma una base di studio insostituibile per la stessa tematica, che non troverà paragone nella numismatica occidentale, almeno fino all'epoca moderna.

Note:

1) Cfr.Weinstock S., *Divus Julius*, pp. 337-338.
2) Cfr. Hannestad N., *Roman Art and Imperial Policy,* p. 197.
3) Howgego C. J., *La storia antica attraverso le monete,* p. 91 e fig n° 98.
4) Nella Roma dei primi re, il compito di difendere il piccolo stato spettava ai patrizi, fino a quando Servio Tullio ammise anche i plebei, dividendo però i cittadini in base al censo, con i più ricchi che combattevano in prima fila. Con le riforme del IV secolo a. C., si gettarono le basi di un esercito regolare. L'unità tattica, detta Legione, non si allineò più secondo il censo, ma secondo uno schieramento più razionale basato sull'età, l'esperienza ed il tipo di armamento. Il comando supremo dell'esercito spettava al console, e a capo di ogni legione era un Tribuno militare (eletto dal popolo). Nel 107 a. C., Caio Mario creò una struttura professionale permanenete che viveva della paga, ma soprattutto della spartizione del bottino. Finita la politica espansionistica dell'impero, le legioni ebbero il compito di difendere i confini, e stanziavano a lungo in prossimità delle frontiere. Si calcola che alla morte di Augusto l'esercito fosse di 28 legioni, con circa 150.000 uomini effettivi e altrettanti ausiliari arruolati nelle province ai quali era stata promessa la *civitas* dopo una ferma di venticinque anni senza retribuzioni. Cfr. Cambi Mariani M., "L'esercito Romano", in *Panorama Numismatico n° 41*, pp. 9-11.
5) *Ibidem*.

1.6.4. IL TRIONFO E LA BENEVOLENZA

L'evento nel quale si concretizzavano le lunghe ed imponenti azioni militari di conquista, era la cerimonia del trionfo, che per un cittadino romano rappresentava la massima onorificenza possibile da conseguire in vita. Nella Roma repubblicana, questo particolare e complesso tributo spettava in via esclusiva al comandante supremo dell'esercito che riusciva a vincere e sottomettere il nemico. Il cerimoniale era un retaggio della tradizione etrusca, che Roma aveva assimilato e ingigantito nelle forme esteriori e nel suo rigido linguaggio teatrale. Nell'insieme delle manifestazioni che costituivano lo spettacolo del trionfo, il corpo veniva rappresentato in innumerevoli forme e condizioni, reali e simboliche, trionfanti e tragiche al tempo stesso. Ogni grado della condizione umana poteva mostrarsi agli altri, e recitare il proprio ruolo, non sempre volontariamente.

"Al sorgere del sole, il generale (...) prendeva posto su un carro d'avorio, tenendo nella mano destra un ramo, che rappresentava la ricompensa al suo valore. Questo veicolo, dall'aspetto splendido, era tirato da quattro cavalli bianchi in linea, eccezionalmente da elefanti. La quadriga attraversava la città, a passo lento da parata, lungo la via sacra fino al Campidoglio, per arrivare di fronte al tempio di *Giove Ottimo Massimo*."[1] L'apertura del corteo spettava alla banda musicale, a cui faceva seguito l'esposizione del bottino di guerra, e dopo il passaggio di ogni altro bene conquistato, con un'attenta regia, si pubblicizzava la campagna militare mostrando planimetrie e quadri e modelli in cera delle terre conquistate.

A questo punto il corteo offriva lo spettacolo malinconico dei prigionieri più importanti, tutti incatenati e con la testa rasata. Una serie di denari emessi nel 118 a. C., mostra Bituito, re degli Arveni, al quale fu concesso l'onore delle armi e la possibilità di partecipare al trionfo dei consoli Domizio Enobarbo e Fabio Massimo alla guida della sua biga da battaglia, per aver combattuto eroicamente.[2] Tutto ciò era il preludio all'apparizione del trionfatore, che arrivava sul carro da parata scortato dai littori. Chiudevano il corteo i soldati in assetto di guerra, con insegne e stendardi. Era questo il corpo collettivo, il simbolo di appartenenza ad un organismo superiore di cui era sommo orgoglio farne parte: in cima al Campidoglio avvenivano i sacrifici e l'incoronazione della statua di Giove. Con la fine della Repubblica il privilegio del trionfo spettò solo all'imperatore, mentre ai militari restava «l'ovazione», o trionfo minore.

La rappresentazione numismatica più comune del trionfo è indubbiamente quella della quadriga, spesso accompagnata da vittorie alate che volteggiano a incoronare i vincitori. "Su monete di Tito,

in oro e in argento, al posto di guida appaiono fiori, simbolo della Dea *Spes,* a significare la fiducia che il mondo romano riponeva nel conquistatore di Gerusalemme. Processioni trionfali sono presenti nella monetazione di Augusto e degli altri imperatori che vissero quell'esperienza esaltante. Tiberio, Caligola e Claudio coniarono aurei e bronzi per commemorare il trionfo di Germanico, che appare con lo scettro, alla guida del carro."[3] Nel momento del trionfo, dunque, il corpo arriva a perdere la sua fisionomia, fino a essere identificato e riprodotto come uno spirito, una speranza semi divina capace di guidare ed ispirare la volontà collettiva. Il trionfo, infine, concedeva l'onore di fregiarsi dell'*agnomen,* il titolo aggiunto ai nomi di famiglia, come *Africanus, Parthicus* e *Dacius,* appellativi subito riportati nella monetazione dell'epoca.

Alla conquista di un territorio seguiva, inevitabilmente, la sua omologazione nei confronti del governo romano. L'ideologia dell'impero propagata da Roma fu ripresa principalmente sulle monetazioni civiche delle province, ma le élites locali, che probabilmente erano responsabili dei tipi monetali, formularono anche visioni personali della questione. Queste élites vennero progressivamente incorporate nella classe governante romana, fino a quando i loro rappresentanti ottennero tutti la cittadinanza grazie all'editto di Caracalla del 212 d. C. Le monetazioni civiche riflettevano in modo significativo l'ideologia del governo benevolo, sviluppata dai governanti provinciali in risposta al potere centrale romano e alla loro partecipazione ad esso.

"Queste monetazioni appartenevano a una tradizione che non condivideva la tendenza di Roma a emettere tipi monetali variabili e attualizzati ed erano quindi lente a copiare i modelli romani: per questo l'annessione non lasciò segni notevoli sui tipi monetali provinciali."[4] Nella maggior parte dei casi solo l'intrusione molto rara del nome di qualche magistrato romano, può indicare in epoca repubblicana lo stato di sottomissione di una città. Anche i ritratti dei cesari erano molto inconsueti: in oriente lo stesso Giulio Cesare venne raffigurato in non più di tre città e difficilmente si trovano ritratti di Antonio (fatta eccezione per i territori controllati da Cleopatra).[5] Tutto questo cambiò a partire da Augusto, sotto il quale, improvvisamente, più di duecento città iniziarono a battere moneta con il suo ritratto.

Note:

1) Cambi Mariani M., "Il Trionfo", p. 48.
2) Cfr., *Ibidem*.
3) *Ibidem*, p. 49.
4) Burnett A. M. *The Coinage of the Roman World in the late Repubblic,* pp. 52, 80.
5) Cfr. Howgego C. J., *La storia antica attraverso le monete,* p.92.

1.7. I LUOGHI DEL CORPO NELLE MONETE ANTICHE: L'IDEA AGONALE DEL MONDO GRECO

Nella storiografia recente si è gradualmente affermata un'estensione di valori attribuiti alle forme di espressione corporale, capace di promuovere anche i luoghi del corpo a luoghi di crescita e di educazione. Un'unione convincente tra lo spazio fisico occupato dall'individuo e tutto ciò che è pubblico ed esterno a lui, ce la offre la visione di Richard Sennet, il quale sostiene che "le città furono costruite per l'esercizio, lo spostamento e le necessità del corpo. E che è il corpo, con i suoi movimenti e attitudini a creare la sensazione di spazio pubblico urbano."[1] Da questo punto di vista "la città è un corpo per i corpi, una struttura dove nasce, cresce, si muove e scompare la corporalità, però non la sua memoria, che permane nelle opere."[2] Una definizione che sembra calzare perfettamente alle città greche, nelle quali i luoghi del corpo rivestirono un ruolo fundamentale.

"Se esiste un concetto capace definire la società greca meglio di altri è quello dell'*agón,* la gara, o competizione, ideale e norma di comportamento che si estende a tutti gli ordini della vita."[3] La cultura greca ha dato forma alla nostra tradizione considerando "lo sport palestra di vita, tanto da divenire nel tempo fenomeno carico di simbologia, spiritualità, storia, cultura e filosofia. I maestri di allora parlavano di spirito agonistico, in perfetta linea con l'ideale omerico dell'essere i migliori e superare gli altri in una competizione leale, ed è lecito credere che "questo modo di interpretare l'arte ginnica si estendesse in tutti gli ambiti del quotidiano".[4] L'*agòn,* termine comunemente tradotto con il significato di lotta o gara, scandiva la vita del cittadino greco, al quale era richiesto un equilibrio armonico nelle sue azioni, fisiche, politiche o artistiche che fossero.

Il prestigio di questo modello agonistico, sarà in grado di imporre il tipo dell'atleta classico alla coscienza dell'Occidente medievale e moderno, fin dentro all'atmosfera romantica e grazie all'azione di Pierre de Coubertin, porterà all'affermarsi del *revival* delle Olimpiadi classiche.[5] Per questo, quello che noi definiamo sport, o attività fisica, in Grecia non aveva alcun carattere ludico, secondo l'accezione che si è sviluppata a partire dalla fine dell'Ottocento, ma serviva a preparare gli uomini alla guerra e aveva un carattere sacro dovuto al fatto che le gare si svolgevano nei santuari.[6] E sulla base degli onori sovrumani tributati ai vincitori olimpici, l'appellativo di atleta viene ad essere rivendicato dai rappresentanti delle istituzioni religiose, accademiche e letterarie dell'età moderna, come uno dei supremi titoli di glorificazione prodotti dall'antichità classica.[7]

Il concetto di *agón* come definizione per eccellenza della società greca, dunque, trova le sue radici nei testi omerici, dove la missione dell'eroe è quella di essere il migliore: dimostrazione che dovrà avvenire in guerra. "La società aristocratica stabilisce una relazione di reciprocità con il guerriero, al quale richiede abilità e valore, ricompensadolo con regali materiali, stima e acclamazione pubblica."[8] La gloria equivale alla memoria e si unisce ai concetti di belleza, giovinezza e perfezione fisica. "Per gli eroi omerici la vita non ha altro orizzonte che la morte in combattimento, perché solo questa permetterà loro di accedere pienamente alla gloria e all'immortalità."[9]

Se "la prima educazione che riceveva un greco era in relazione all'uso del corpo, perché li incontrava un ordine (*cosmos*) e un'estensione a tutte le sue azioni,"[10] il *gymnàsion* e la *palaístra*, erano i luoghi dove si realizava la crescita equilibrata e armonica dell'individuo. Mentre le palestre erano volte prevalentemente all'allenamento dell'atleta, il ginnasio era il luogo della prassi che concretizzava le teorie pedagogiche di quei tempi, imponendosi come «centro culturale» all'interno del quale si praticava non solo ginnastica fisica, ma anche mentale. Il *gymàsion* era un edificio pubblico che prendeva le forme di un complesso sportivo situato nelle immediate vicinanze della città, dove si trovavano almeno un'area per la corsa (lo *stàdion*) e una palestra (letteralmente, «luogo per fare la lotta»).

Così il mondo del ginnasio e della palestra, spazio riservato esclusivamente alla frequentazione maschile, si lega indissolubilmente al pensiero figurativo e ai costumi erotici della cultura greca. "La nudità sportiva giunge a convertirsi in un atto sociale che si relaziona agli uomini liberi, e il nudo maschile finirà per essere utilizzato nell'arte come elemento di autocoscienza razziale e culturale."[11] Il nudo, «invenzione» greca per eccellenza, finisce per svolgere il ruolo sociale di un abito, "un elegante e degno vestito che differenzia sessi, etnie e classi sociali, che separa gli uomini dalle donne, i greci dai barbari, e gli uomini che oziano dai lavoratori e dagli schiavi."[12]

La sintesi iconografica operata da coloro che erano incaricati della scelta dei soggetti da riprodurre sulle monete, nel mondo greco, non ha mai permesso ai luoghi del corpo di apparire direttamente sulle monete stesse, ma solo di essere ricordati attraverso la sacralità del gesto agonistico, o come accadeva quasi sempre, grazie alla rappresentazione diretta o simbolica della divinità protettrice di quel determinato luogo e di quell'evento. A testimonianza di questa affermazione, ci supporta la secolare monetazione che ha accompagnato la manifestazione sportiva più celebre dell'antichità: i Giochi Olimpici.

Note:

1) Sennett R., *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Alianza Ed. Madrid, 1997.
2) Anjel J. G., *"El cuerpo, el mundo y la historia" (un ensayo sobre el movimiento humano)*.
3) Cabrera Bonet P., "El espíritu agonal en la Grecia antigua", en *Reflejos de Apolo – Deporte y arqueología en el Mediterráneo antiguo,* p. 21.
4) Costantino D., Mazziotta V., " Pedotriba e trainer in un confronto educativo", p. 73.
5) Alla radice di questo modello culturale possiamo collocare anche le perplessità del principe sciita Anacarsi, al cui spirito bellicoso di capo barbaro è negata qualsiasi forma di comprensione del culto greco della competizione: l'abbrutimento che osserva negli atleti che lottano nel fango, sotto il sole ardente di Olimpia, gli sembra penoso e irrazionale, senza dubbio di scarsa utilità per esercizio militare. Cfr., Zerbini M., *Alle fonti del doping*, pp. 2-5.
6) Cfr., Sbetti N., *Le Olimpiadi e le relazioni internazionali*.
7) Cfr., Zerbini M., *op. cit*. pp. 11-12.
8) Cabrera Bonet P., *op. cit*. p. 22.
9) *Ibidem,* p. 23.
10) Anjel J. G., *op. cit*.
11) Sánchez C., "El mundo del gimnasio y la palestra" en *Reflejos de Apolo – Deporte y Arqueología en el Mediterráneo antiguo*, p. 37.
12) *Ibidem*, p. 42.

1.7.1. LE MONETE DI OLIMPIA, EVENTO UNIVERSALE DEL CORPO

La monetazione attribuita a Olimpia è assai vasta, ed è ragionevole pensare che la città di Elide (*Elis*), da cui dipendeva il santuario, abbia coniato monete a Olimpia, per Olimpia, a partire dalla fine del VI secolo, o dagli inizi del V secolo a. C.[1] Alcune riflessioni permettono di affermare che Elide, la quale non coniò unicamente per le Olimpiadi, abbia battuto moneta soprattutto al momento dei giochi e quasi certamente in due officine installate per l'occasione dentro i templi di Zeus e di Era.[2] Uno degli elementi che ci conduce a queste affermazioni è il fatto che i pezzi coniati da Elide per Olimpia, siano ricavati quasi esclusivamente da punzoni nuovi, cosa che li rende paragonabili a vere e proprie emissioni commemorative. La *polis* di Elide, cioè l'autorità emittente moneta, è rappresentata dalle legende FA, FAΛEI o FAΛEIO, che appaiono dalle prime emissioni, per essere sostituite o affiancate più tardi (402 – 365 a. C.) dalla dicitura OΛYMΓIKON.

La monetazione olimpica di Elide è inquadrabile nei sistemi monetari già descritti da Babelon (e in particolare in quello *eginetico*), che definendo le basi monetarie dell'epoca,[3] ricostruisce due standard principali basati su sistemi ponderali diversi: quello *eginetico,* basato sullo statere d'argento, del peso teorico di 12,30 g, e quello fondato sulla dracma (standard attico), del peso teorico di 4,36 g. In virtù di questa conversione monetaria, possiamo affermare che tre dracme olimpiche (coniate secondo il sistema eginetico) equivalevano a un tetradracma attico di 17,46 gr, e che quindi la monetazione di Olimpia possedeva un importante requisito per essere considerata una moneta «internazionale».[4]

La classificazione iconografica che segue, è stata ricavata dal catalogo pubblicato nell'opera di Victor Gadoury che ha per oggetto le monete e le medaglie olimpiche di ogni epoca.[5] Tale catalogo riporta 146 tipi, 140 dei quali proposti con una datazione compresa tra il 510 ed il 191 a. C., periodo entro il quale viene ricondotta la produzione monetaria a carattere permanente di *Elis* per Olimpia.[6] Nelle tabelle che seguono le monete sono state raggruppate in sette periodi, definiti secondo criteri storico artistici. Per ogni periodo sono stati censiti i tipi rappresentati sia al dritto che al rovescio e le loro combinazioni, senza però tenere conto di nessuna variante iconografica dei suddetti tipi.

Tavola 1 - Tipi rappresentati al dritto delle monete di Olimpia.

	Tipi				
Periodo	Aquila	Zeus	Era	Olimpia	Apollo
510-452 a. C.	16	-	-	-	-
452-421 a. C.	36	4	-	-	-
421-402 a. C.	7	-	14	-	-
402-365 a. C.	-	3	6	10	-
365-323 a. C.	-	5	8	1	-
323-271 a. C.	2	19	-	-	-
270-191 a. C.	-	5	2	-	1
Totali	61	36	30	11	1

Tavola 2 – Tipi rappresentati al rovescio delle monete di Olimpia.

Periodo	Fulmine	Vittoria	Zeus	Aquila	Olivo	Olimpia	3 lettere T	Cavallo	Serpente
510-452 a.C.	7	9							
452-421 a.C.	27	9	1	2	1				
421-402 a.C.	17			4					
402-365 a.C.	1			16		1	1		
365-323 a.C.				14					
323-271 a.C.	5			10				5	1
270-191 a.C.	1		1	5	1				
Totali	58	18	2	51	2	1	1	5	1

Tavola 3 – Combinazioni tra i tipi del dritto e del rovescio nelle monete di Olimpia.

Periodo	AQ FU	AQ NI	AQ ZE	AQ OV	ZE FU	HE FU	HE AQ	ZE OL	ZE 3T	OL FU	OL AQ	ZE CA	ZE SE	AP ZE	ZE OL
510-452 a. C.	7	(9)													
452-421 a. C.	25	(9)	(3)	1	2										
421-402 a. C.	7					10	4								
402-365 a. C.			1				6	1	1	1	9				
365-323 a. C.			5				8				1				
323-271 a. C.	2		10		3							5	1		
270-191 a. C.			3		1		2							(1)	1
Totali	41	(18)	22 (3)	1	6	10	20	1	1	1	10	5	1	(1)	1

- Abbreviazioni: AQ = Aquila, AP = Apollo, CA = Cavallo, HE = Era, NI = Nike,Vittoria, OL = Olimpia, OV = Olivo, FU = Fulmine, SE = Serpente, ZE = Zeus, 3T = 3 lettere T.
- Tra parentesi il numero di rappresentazioni che contengono la figura umana.

Foto: NAC n° 52, lotto n° 137

Fig. 6) Grecia, Elis. Statere, 440 a. C., ca., AR 12,39 g. D/ Aquila in volo, a destra, mentre afferra una lepre con gli artigli e il becco. R/ F – A; Nike avanzante a sinistra, nell'atto di porgere una corona con la mano destra mentre si solleva un lembo del *chiton* con la mano sinistra. Seltman 69, SNG Spencer-Churchill 165 (questa moneta).

Foto: NAC n° 52, lotto n° 139

Fig. 7) Grecia, Elis. Statere, 420 a. C. ca., AR 11,84 g. D / Testa di Era, a destra, con indosso una corona decorata con palmette e viticci; Sotto il mento, Λ. R/ F – A ; fulmine fiammeggiante circondato da una corona d'olivo. SNG Delepierre 2127, BCD Olimpia, 62 (stesso conio del dritto).

Foto: NAC n° 52, lotto n° 149

Fig. 8) Grecia, Elis. Statere, 340 a. C., ca., AR 12.20 g. D / Testa laureata di Zeus barbuto, a destra. R / F – A in alto e A – P in basso; aquila con le ali chiuse, a destra, appoggiata sopra una roccia. Kraay-Hirmer t. 158, 505, Gulbenkian 552, Jameson 1244, Seltmann 194, BCD Olympia 153 (questa moneta).

Note:

1) Si veda in proposito la classificazione del British Museum (BMC vol. X, 1885) e il catalogo della collezione Pozzi (*Monnaies Grecques antiques*, a cura di J. Shulman, asta Naville et Cie, Ginevra, 1920).
2) Ipotesi avanzata da Charles Seltmann nel 1921.
3) Babelon E., *Traitè des monnaies grecques et romaines*, vol. I.
4) Gadoury V., *Medailles et monnaies olympiques,* p. 2-3.
5) *Ibidem,* pp. 4 – 34.
6) Una di queste monete (la n° 74), è stata scartata per un evidente errore di catalogazione.

1.7.1.1. CONSIDERAZIONI FINALI

Da una prima analisi iconografica risulta evidente che la monetazione di *Elis* per Olimpia è dominata da un ristretto numero di soggetti, tra i quali spiccano per interesse e bellezza i ritratti di Zeus (fig.8), di Hera (fig.7) e della ninfa Olimpia, convenzionalmente considerati come raffigurazioni del dritto.[1] Tuttavia i soggetti maggiormente rappresentati nell'insieme di monete esaminate, sono l'aquila e il fulmine (simboli di Zeus), che complessivamente compaiono in ben 109 dei 139 rovesci disponibili (78,4 % dei casi), e 41 volte combinati tra di loro. Tale fatto si spiega con l'alta valenza propagandistica di tali simboli, molto frequenti nella monetazione ellenistica per giustificare l'origine divina del potere politico e militare, assunti in analogia al potere di Zeus.

Considerando che l'aquila è il soggetto che detiene anche la maggioranza relativa delle raffigurazioni del dritto (61), e che complessivamente appare su 112 delle 238 facce monetali disponibili (47,1 % del totale), è doveroso ritenerla come l'unica vera costante iconografica della monetazione olimpica.[2] Seguono a debita distanza le rappresentazioni di *Nike* (fig.6) come simbolo di vittoria, e della corona di alloro, allusione ai giochi stessi.[3]

Relativamente alla figura umana, questa è stata rappresentata per intero solo in 22 casi, dei quali ben 18 si riferiscono a *Nike*, e i rimanenti 4 a Zeus. Pertanto l'intera figura umana compare solo nel 9, 2% delle monete esaminate. Ancora più sorprendente è il dato relativo alla percentuale di rappresentazione del corpo umano in nudità, che appare come tale solo in 2 monete che ritraggono Zeus nell'atto di scagliare un fulmine.

Note:

1) Salvo tre casi in cui sono citati come raffigurazioni del rovescio.
2) L'aquila è difatti l'unico soggetto rappresentato in tutti e 7 i periodi nei quali abbiamo diviso la monetazione di *Elis*.
3) La corona di alloro non compare nelle tabelle riassuntive dei soggetti presenti sulle monete, in quanto non venne mai rappresentata isolatamente, ma sempre insieme ad altri simboli.

1.7.2. IL CONCETTO DI «SPORT» NELLA ROMA ANTICA: LA CIVILTÀ DEI LUDI

Nei primi secoli della civiltà romana, il severo regime di vita e il costante impegno bellico sottomettevano la pratica dell'esercizio fisico all'addestramento militare. L'attività fisica era pertanto ispirata da motivi di carattere funzionale e costituiva uno strumento ideologico con obiettivi essenzialmente militari che dovevano plasmare il fisico e la personalità del futuro soldato. Da varie fonti letterarie sappiamo quali fossero le attività predilette dai Romani in materia di addestramento fisico e da chi le avessero apprese, tenendo presente che furono ben pochi gli elementi di originalità che s'incontrano alla base della stessa civiltà romana.[1]

Tuttavia fin dall'età più remota della sua storia, anche a Roma si tenevano corse di cavalli in occasione di feste religiose, come gli *equirria* che si celebravano il 27 febbraio e il 14 marzo, e l'*Equus October*, che si teneva nello stesso mese. Inoltre nella *Vallis Murcia*, dove poi sorgerà il Circo Massimo, si tenevano i *Consualia*, corse di carri dedicate al dio *Conso*, da cui trassero origine i ludi circensi.[2] In questo contesto di rappresentazioni arcaiche dell'esistenza, è assai difficile, se non impossibile, rintracciare le componenti che sono alla base dello sport moderno. Per definirne l'atmosfera non si può invocare neppure il concetto di sport spettacolo (che in età imperiale diverrà prevalente), poiché quegli spettacoli erano indetti in onore delle divinità e non allestiti, in questa prima fase, per il divertimento e il piacere degli spettatori. Solo più avanti il favore del pubblico diventerà parte integrante dell'avvenimento sportivo connesso ai ludi e contribuirà a condizionarlo.

I ludi erano spettacoli pubblici di matrice religiosa che potremmo definire, un po' forzatamente, come manifestazioni a carattere culturale. Come spettacoli celebrati in onore di una divinità, non previdero mai competizioni e gare sportive allargate a molte persone,[3] bensì rappresentazioni solenni all'interno delle quali la gara si intrecciava all'omaggio sacrale. I ludi potevano essere ordinari o straordinari, e inoltre pubblici (certamente i più importanti) o privati. Fra i ludi pubblici i primi furono i *Ludi Romani* o *Magni*, istituiti in onore di Giove Capitolino, e divenuti annuali nel 336 a. C. In seguito furono istituiti i *Ludi Plebei* (220 ca. a. C.) e i *Ludi Apollinares* (212 a. C.), oltre ad un numero sempre crescente di celebrazioni che alla fine si allontanarono completamente dai significati originari a cui erano ispirate.

In periodo tardo repubblicano, dunque, i ludi oltre a divenire sempre più numerosi, accentuarono la loro fisionomia spettacolare che in età imperiale prese il sopravvento, facendoli diventare manifestazioni fini a se stesse, all'interno delle quali le reminescenze della matrice sacrale,

sfuggivano o non interessavano più alla maggior parte degli spettatori. Segno inequivocabile della loro secolarizzazione, fu il passaggio in epoca augustea sotto la diretta competenza dell'imperatore, che attraverso i *curatores ludorum* ne curava ogni aspetto.[4]

Le corse dei carri erano uno spettacolo cui accorrevano folle immense, e nelle quali l'elemento agonistico e sportivo era funzionale solo al coinvolgimento emotivo delle masse, e non certo alla pratica attiva di una attività sportiva. Lo stesso scopo, ma attraverso livelli di brutalità e violenza inconcepibili ai nostri giorni, si perseguiva anche nei combattimenti tra gladiatori e nelle *venationes*, vere e proprie ricostruzioni di caccia tra belve, oppure tra uomini e belve che venivano importate da ogni angolo dell'impero. Solo in età imperiale si disputarono gare atletiche "dopo essere state inserite per la prima volta nei ludi del 186 a. C. da Marco Fulvio Nobiliore, ed accolte favorevolmente da Augusto che le istituì stabilmente a Nicopoli."[5]

La partecipazione entusiasta del popolo romano a tutte queste manifestazioni, innescò un processo di enfatizzazione e di politicizzazione degli eventi, favorito prima dai magistrati e poi dagli imperatori stessi, che le adottarono demagogicamente come *instrumentum regni*, ovvero come sistema di controllo per evitare agitazioni popolari derivanti dalla frustrante condizione sociale. Non a caso è rimasta celebre l'espressione di Giovenale che indica il metodo migliore per esercitare questo controllo: *panem et circenses*, cibo e divertimenti. "Di conseguenza furono impiegati capitali enormi nell'allestimento degli spettacoli, usati come momento di propaganda per ottenere il consenso popolare, ma anche come verifica del grado di popolarità raggiunta e dell'adesione alla linea di condotta politica."[6]

Note:

1) Plutarco narra che Catone volle che il proprio figlio si esercitasse nella scherma, nel lancio del giavellotto, nell'equitazione, nel pugilato, nel nuoto praticato in correnti fredde e nell'esercizio di ogni tipo di arma, attività tutte che erano indirizzate alla formazione di guerrieri valorosi, e che i romani avevano mutuato dagli Etruschi. Cfr. AAVV, *I luoghi dello sport nella Roma antica e moderna*, p. 3.
2) Cfr., *Ibidem*.
3) In questo senso i ludi si differenziano dai *periodos* greci, sebbene avessero la stessa matrice religiosa.
4) Da ricordare, in proposito, un aureo dell'epoca di Augusto, sul cui rovescio è raffigurato un araldo che annuncia l'imminente apertura dei *Ludi Saeculares* (Banti – Simonetti, vol. I, n° 20).
5) AAVV, *I luoghi dello sport nella Roma antica e moderna,* op. cit., p. 7.
6) Cfr. *Ibidem*, p. 6.

1.7.3. I LUOGHI DEL CORPO NELLE MONETE DELL' ANTICA ROMA

Superata la concezione arcaica dell'addestramento militare come unica forma di cura e di attenzione verso il proprio corpo, i romani rivolsero in modo particolare la loro attenzione a una serie di pratiche legate all'uso del bagno, che avevano dedotto dai greci, alle quali associarono l'esercizio corporeo coltivato in palestra. I risultati ebbero uno sviluppo originale che si concretizzò nell'istituto delle terme, dove ci si poteva cimentare in esercizi ginnici in palestra per riscaldare la muscolatura prima di affrontare le diverse temperature della aule termali, oppure praticare il nuoto nella *natatio*, cioè la piscina che si trovava accanto alla palestra.

In realtà, l'attività fisica svolta nei centri termali non fu mai caratterizzata dal rigore e dall'impegno che contrassegnava la disciplina sportiva coltivata nei ginnasi greci. Più che luoghi educativi, le terme rappresentavano veri e propri «centri benessere», dove si poteva praticare ogni forma di svago e di giochi, come quelli con la palla, sempre di gran moda presso i romani. Le terme, dunque, rappresentavano il luogo privato per la cura del corpo (il proprio), ed erano riservate ai ceti abbienti. Di tutt'altra natura erano i luoghi pubblici del corpo, ovvero gli stadi e gli anfiteatri, dove si consumavano spettacoli che in nessun modo possiamo definire come attività sportive.

Foto: NAC n° 51/I, loto n° 234

Fig. 9) Impero Romano, Tito Augusto, 79–81 d. C. Sesterzio (80-81 d. C.), Æ, 25,43 g. D/ Veduta aerea dell'anfiteatro Flavio (il Colosseo); A destra la *Meta Sudans* e a sinistra un edificio con portici. R / IMP T CAES VESP AVG P M TR P P P COS VIII; Tito seduto sulla *curule*, a sinistra, che tiene in mano un ramo ed una pergamena; Intorno alla sedia delle armi; nel campo S – C. BMC 190, RIC 184, CBN 189.

E proprio a causa del significato politico che assunsero tutte queste manifestazioni pubbliche[1], che le rappresentazioni degli edifici più famosi in cui ebbero vita, entrarono a pieno titolo nell'ampio repertorio iconografico tramandatoci dalla monetazione imperiale romana. Il Circo Massimo, sebbene oggi sia ridotto ad uno scavo privo di qualsiasi struttura, secondo la testimonianza di Dionigi di Alicarnasso era una delle più belle costruzioni di Roma, e certamente il più grande edificio dedicato allo sport che sia mai stato costruito,[2] mentre il Colosseo, o anfiteatro Flavio (fig. 9), come sarebbe più corretto chiamarlo, è la più pregnante rappresentazione storica e simbolica del potere di Roma antica, quale coagulo di possanza, funzionalità e tecnica costruttiva.[3]

Note:

1) Alla fine della repubblica i giorni occupati dai ludi erano 77, cui però andavano aggiunti quelli destinati ai ludi straordinari e privati, oltre che ai *munera* (i giochi gladiatori), cosicchè in età costantiniana si registravano 177 giorni all'anno dedicati agli spettacoli.
2) Nel luogo in cui si trovava fin da epoca remota una pista di cavalli, in periodo repubblicano fu costruito il primo stadio della città, che attraverso continui ampliamenti arrivò ad essere una struttura imponente in grado di contenere oltre 200.000 spettatori (come affermava Plinio il vecchio). Nel tempo fu decorato con statue, archi trionfali e torri, e con *metae* dorate ad ognuna delle *spinae*, sulla sabbia dell'ippodromo. Una grande varietà di eventi fu celebrata al suo interno, a cominciare dalle parate, le competizioni equestri, gli spettacoli dei gladiatori e le cacce con animali esotici, per finire con le esecuzioni degli avversari politici, compresi gli aderenti alla nuova religione del cristianesimo.
3) L'anfiteatro Flavio, così nominato perché voluto da due imperatori della dinastia omonima, fu iniziato da Vespasiano nel 71 d. C., e rappresenta la prima struttura permanente di questo tipo mai costruita a Roma. Vespasiano era ancora sul trono quando nel 75 furono inaugurati i primi tre ordini, tuttavia il completamento dell'opera, con la costruzione del quarto e quinto ordine (ben visibili nella raffigurazione della moneta), fu portata a termine da Tito, suo figlio maggiore e successore al trono, nel giugno dell'anno 80. Con grande sforzo, l'incisore della moneta riesce a mostrarci in dettaglio le caratteristiche del monumento. Non solo si vedono le statue e gli altri ornamenti esterni, ma anche l'interno è rappresentato con dovizia di particolari, a cominciare dagli spalti pieni spettatori, e quello che si presume essere il palco riservato all'imperatore. Da un punto di vista numismatico il Colosseo fu rappresentato in tre emissioni. La prima (quella raffigurata), è dello stesso imperatore Tito che lo completò, mentre la seconda e la terza appartengono rispettivamente alle monetazioni di Severo Alessandro e di Gordiano III.

1.8. IL CONCETTO DI OCCIDENTE NEL MONDO ANTICO ATTRAVERSO LA MONETA

Strabone, nel suo *Gheographikà* (VIII, 6,16), afferma per bocca di Éforo[1] che la prima moneta d'argento fu coniata a Egina da Fidone,[2] il quale creó anche un sistema di pesi e misure. Innovazione dovuta all'incremento delle attività commerciali degli isolani, che a causa della sterilità del suolo si erano rivolti al mare. Diversa è l'opinione di Alcidamante[3], che attribuisce ai Fenici tale invenzione. Egina e le terre dei Fenici, dunque, rappresentavano Occidente e Oriente, disegnati come insiemi disgiunti nei quali s'identificava il luogo d'origine della moneta. Visti così, furono anche i poli nei quali *Pollux* tentó di collocare i dati della tradizione sull'origine del metallo monetato (*Pollux,* IX, 85). Da un lato abbiamo Fidone di Argo ed Erictonio, che significano Egina e Atene e rimandano alla lotta per il dominio sul mare; dall'altro Demodice e la Lidia, che significano l'oro della Frigia e l'elettro dei Sardi, e rimandano al conflitto per il controllo delle miniere dell'Asia Minore.[4]

Le evidenze storiche fondate sui sistemi monetari esistenti nell'antichità, però, ci danno un quadro diverso e situano questi confini lungo un'altra linea. Contrariamente al mondo asiatico e a quello ellenico, il mondo occidentale crea una sua dimensione autonoma: fonda la sua monetazione sul rame e articola valori e frazioni ponderali in maniera completamente diversa. Al posto di sicli e dracme (in Occidente), si divide la libbra in 12 once, ognuna delle quali composta da 24 scrupoli. Roma, succesivamente, adotterà due tipi di libbra: la prima, chiamata latina, di 272 grammi, e la seconda, originale romana, di 327 grammi. Per questo nell'antichità si formano tre grandi aree monetarie contraddistinte da pesi e valori differenti:

- L'area del siclo che si utilizza nei paesi di cultura orientale, come la Mesopotamia, il mondo persiano e le città fenicie della costa siriana.
- L'area della dracma che interessa la Grecia propiamente detta e le sue colonie.
- L'area della libbra che comprende i mercati indigeni della penisola italica.

In questo modo si può osservare che esistono molte interferenze e relazioni tra l'area del siclo e quella della dracma; tra l'area della dracma e quella della libbra, ma che mancano completamente tra l'area del siclo e quella della libbra, perché tra le due zone d'influenza s'interpone la civiltà ellenica. Nei centri dove confluivano diverse correnti commerciali si crearono sistemi misti, ed è probabile che l'Oriente abbia propagato i suoi valori ponderali all'Egeo. Questi furono accettati in

toto dove le condizioni di vita erano più primitive, mentre dove erano più evolute si adattarono alle situazioni locali, originando nuovi sistemi. Questo spiegherebbe la grande quantità di sistemi ponderali che si utilizzavano nel mondo greco.[5]

In precedenza abbiamo visto come la rapida diffusione della moneta verso Occidente, sia stata frutto della spinta persiana e della conseguente diaspora greca. Per questo, nel V secolo a. C. la Sicilia rappresentava l'Occidente del mondo greco, contrastato nei suoi confini meridionali dal potere cartaginese.[6] In questa fase di intensi contatti tra popolazioni italiche e coloni greci, prende avvio anche il processo di costruzione della futura «identità monetaria» romana.[7] Ma più che le guerre di conquista, saranno i flussi commerciali a rappresentare il mezzo privilegiato di diffusione della moneta nel Mediterraneo. E, paradossalmente, sarà proprio l'estremità occidentale di questo bacino, e cioè la penisola iberica, a sperimentare il più acceso confronto tra i principali sistemi monetari dell'epoca. Greci, fenici, cartaginesi e romani, attraverso i loro avamposti commerciali, importarono e tentarono d'imporre la loro cultura monetaria, che nel contatto con le popolazioni autoctone dette vita a cicli ben distinti di emissioni.[8]

Contemporaneamente alla diffusione in Occidente, la moneta si ritrova protagonista anche di una estesa migrazione a Oriente, in quanto strumento del processo di espansione intrapreso da Alessandro Magno. La necessità di riassumere in poche righe un fenomeno di tale portata, ci costringe ad individuare alcune date fondamentali per definire sviluppo, diffusione e caratteristiche, di quella che viene comunemente denominata come «monetazione ellenistica». Il regno di Filippo II di Macedonia, iniziato nel 359, e terminato nel 336 a. C. con il suo assassinio, costituisce il prologo alle imponenti campagne militari intraprese dal figlio Alessandro, che in poco più di un decennio cambiarono il volto del mondo antico. "Alessandro distrusse il potere Persiano e stabilì un Impero Greco al suo posto (…). L'epoca delle città stato si era conclusa; Al suo posto si sviluppò un'era di grandi regni, come quello Tolemaico in Egitto, e quello Seleucide in Siria,"[9] che vennero dissolti solo in seguito alla conquista romana. Il periodo ellenistico durò tre secoli, e convenzionalmente si considera concluso nel 30 a. C., al momento del suicidio della regina Cleopatra.

Sebbene la monetazione alessandrina e quella dei regni che si formarono dopo la sua morte, venga tutt'ora definita come monetazione del «mondo greco», abbiamo deciso di escluderla dalla ricerca per varie ragioni.[10] I regni che nacquero da questi eventi, infatti, si svilupparono in una vastissima area che giunse fino all'attuale India e, pertanto, oltre ad allontanarsi verso Oriente dalle sponde mediterranee, furono il prodotto di culture completamente estranee a quella greca. Paradossalmente,

la proclamazione di «indipendenza della Grecia», pronunciata dal generale romano *Flamininus*, ai giochi Istmici del 196 a. C., segnò il definitivo passaggio della civiltà greca nell'orbita romana, a cui si aggiunse dopo pochi decenni anche l'indomito regno di Macedonia.

Occidente e Oriente si fondono sotto il potere di Roma e per secoli non ha senso tracciare confini lungo queste direzioni. La centralizzazione imperiale, concretizzatasi in ambito monetario con la diffusione del sistema augusteo, giustifica piuttosto il confronto con le numerose monetazioni provinciali che rimasero in vita. Il dominio romano, pertanto, può essere considerato il fulcro intorno al quale si tramanda l'eredità monetaria greca, nella quale riconosciamo le radici più profonde della nostra attuale cultura economica.

Note:

1) Éforo (Cuma eolica, 390 - 330 a. C. circa), è stato uno storico della Grecia antica.
2) Fidone, tiranno di Argo, vissuto nel VII sec. a. C., combattè contro Sparta vincendola a Isie nel 669 a. C.
3) Alcidamante, retore e sofista di Elea, (metà del sec. IV a. C.), scrisse alcune orazioni, di cui l'unica giunta a noi è *Sugli autori di orazioni scritte* o *Sui sofisti*.
4) Cfr., Herrero Albiñana C., *Introducción a la Numismática Antigua*, p. 32.
5) Cfr., *ibidem*, pp. 109-111.
6) Sull'introduzione delle monete cartaginesi in Sicilia, si veda Manfredi L. I., "Iconografia e leggenda. Il linguaggio monetale di Cartagine.", p. 203-204.
7) Per la comparsa e la diffusione della moneta nella penisola italica, si veda Catalli F., *La monetazione romana repubblicana*, pp. 25-46, 81-93 e 95-109.
8) Per la conoscenza dei sistemi monetari diffusi nella penisola iberica nell'antichità, si veda Alvarez Burgos F., *Prontuario de la moneda hispanica*, e Chaves Tristán F., "De la imagen y la palabra. Monedas en la Hispania Antigua".
9) Sear D. R., *Greek Coin and their value, vol. I*, XIII.
10) Per uno studio approfondito sulle monetazioni di epoca ellenistica, si veda Mitchiner M., *Indo-greek and Indo-scythian coinage*.

1.8.1. BISANZIO, L'ISLAM E IL MONDO CRISTIANO

Nel IV secolo d. C., l'unità politica e la relativa stabilità monetaria dell'Impero Romano, iniziarono a sgretolarsi sotto la pressione di forti spinte esterne e di un inevitabile logoramento interno. "Nel 376 d. C. i Visigoti passarono il Danubio e furono autorizzati dall'imperatore Valente a occupare la provincia della *Moesia*."[1] Pochi anni dopo, la morte di Teodosio (395 a. C.) segnò l'inizio di una nuova tappa storica, con la divisione dell'Impero Romano tra i suoi figli. Da un lato, durante il V secolo i territori occidentali dell'antico impero furono invasi ripetutamente da popolazioni di stirpe germanica, provocando una forte frammentazione del potere e la nascita di diversi regni.[2] Dall'altro, i territori orientali dettero luogo all'Impero Bizantino, con capitale in Costantinopoli, l'antica Bisanzio. La vita di questo impero ebbe una parabola assai lunga, che durò fino al 1453, data della destituzione di Costantino XI, ad opera dei turchi ottomani.

Mentre in Occidente si consolidavano le nuove realtà nate dall'insediamento delle popolazioni germaniche, sui territori dell'Impero Romano, in Oriente, l'Impero Bizantino ne proseguiva l'eredità, anche dal punto di vista monetale. "Il VI secolo vide la separazione definitiva tra la monetazione di Bisanzio e quella dei regni cristiano latini. Nel 498 l'imperatore Anastasio I inaugurò la sua riforma monetaria sul modello di quella già intrapresa in Italia e nei territori africani soggetti al dominio dei Vandali, con la creazione di multipli da 40, 20 e 10 *nummi*"[3] (nella monetazione in rame). In seguito ad altre modifiche ne scaturì un sistema monetario basato su tre nominali aurei e quattro in rame, a cui nel 615 l'imperatore Eraclio aggiunse una moneta intermedia in argento.

"In Occidente, in completo contrasto, non ci furono nuove emissioni di multipli in rame, ed anche dove esistevano, durante il VI secolo, le piccole monete d'argento e di rame tendettero a scomparire, mentre le emissioni in oro furono limitate alla coniazione della frazione più piccola: il tremisse."[4] Perciò il quadro monetario occidentale, a causa della grande instabilità politica, era destinato ad un complesso frazionamento e ad un drastico ridimensionamento al tempo stesso. "Mentre l'Italia sotto gli Ostrogoti era tecnicamente una provincia dell'impero, e sotto Teodorico in particolare fu attenta a mantenere un certo rispetto verso Costantinopoli, le sue emissioni sono da considerare imperiali in senso lato, ma certamente più di quanto non lo fossero quelle dei Vandali."[5] Franchi Visigoti e Svevi, sebbene in maniera differente gli uni dagli altri, furono simili nel rispetto del carattere pseudo imperiale delle loro monetazioni, sia nelle iscrizioni che nei tipi.

Mentre da un lato l'evoluzione tipologica della moneta bizantina evidenzia un progressivo distacco dalla tradizione romana classica,[6] dall'altro, in Occidente, la stessa eredità sembra svanire nel nulla, nel generale impauperimento che caratterizzò tutte le monetazioni dei regni barbarici. Ma il fattore di continuità che lega la tradizione greco romana al nostro sistema monetario, è da ricercare nella nascita di nuove monetazioni nazionali, e di quella dei franchi in particolare, piuttosto che nella stereotipata perpetuazione dei tipi orientali. " L'ottavo secolo è uno dei più importanti nella storia monetaria, come lo è nella storia politica dell'Europa occidentale. Politicamente vide la ricostruzione del Regno dei Franchi, che nella seconda metà del VII secolo era stato sull'orlo della scomparsa."[7] E con il ritorno di un'autorità politica forte, iniziò anche la ricostruzione di un sistema monetario efficiente.

Ad ampliare il solco che era stato tracciato tra Oriente e Occidente, a partire dal VII secolo intervenne anche la corrente migratoria delle popolazioni che avevano aderito alla nuova fede islamica. Nella loro propagazione verso Occidente, che li porterà a occupare la penisola iberica per secoli, la cultura islamica assorbì gradualmente i territori appartenenti al vecchio Impero d'Oriente, e s'impiantò stabilmente lungo tutta la sponda meridionale del Mediterraneo. "In un primo momento i popoli che avevano adottato la religione islamica coniarono monete i cui tipi imitavano prototipi bizantini e sassanidi, anche se adattarono le leggende alle loro credenze religiose e soppressero i simboli cristiani. Più avanti adottarono iconografie totalmente epigrafiche."[8]

L'accerchiamento di quella che oggi definiamo come cultura occidentale, ora relegata alla sola sponda settentrionale del Mediterraneo, e concentrata prevalentemente nel cuore dell'Europa continentale, era completo, ma segnò al tempo stesso l'inizio di una lunga fase di ricostruzione della stessa identità occidentale. Il fatto indicato come principale catalizzatore di questo processo, si può identificare nell'incoronazione di Carlo Magno sul trono imperiale, avvenuta a Roma la notte di Natale dell'anno 800, per mano di Leone III. Carlo Magno divenne il più grande sovrano del mondo occidentale dalla caduta dell'Impero Romano, e le sole aree appartenenti alla cristianità latina che rimasero fuori dalla sua giurisdizione, furono le isole inglesi, il ducato di Benevento e una piccola porzione della Spagna.

Il nuovo imperatore estese a tutti i suoi territori il sistema monetario basato sull'argento, che era rimasto in uso nel regno dei Franchi e che utilizzava un unico nominale: il *denarius novus*. Esso si rapportava al sistema bizantino e longobardo attraverso multipli astratti che servivano come unità di conto, come il soldo (cioè il solido) pari a 12 denari, e la lira, o libbra, che rappresentava l'unità

ponderale base, pari a 240 denari.[9] Il sistema carolingio venne adottato in seguito anche dall'Impero Germanico, con lo stesso schema di rapporti e si diffuse nelle aree confinanti, come ad esempio l'Inghilterra, dove fu introdotto il *penny* d'argento (il *pfennig* tedesco), che rappresentava 1/20 dello *shilling* (il soldo) e 1/240 del *pound sterling* (la libbra). Nel IX secolo, dunque si creò un'area monetaria della lira, che si distingueva dall'area bizantina in cui aveva un ruolo predominante l'oro.[10]

L'XI secolo vide una graduale reintroduzione dell'oro attraverso l'imitazione dei *dinars* musulmani da parte di alcuni stati confinanti con il mondo arabo[11] e, parallelamente, si assistette ad un rinnovamento dei tipi monetali, che si concretizzò in un crudo ritorno al figurativismo, nel quale non mancarono i primi tentativi di rappresentazione del volto del sovrano.[12] Ma è il XIII secolo, l'epoca nella quale l'economia occidentale ritorna protagonista, e con essa la sua monetazione. "L'introduzione di monete d'argento di dimensioni maggiori del denaro, e la definitiva reintroduzione dell'oro, entrambe avvenute in Italia, furono due degli aspetti più importanti di tutta la storia monetaria del medioevo europeo."[13]

A Costantinopoli, in particolare, vi era una grande richiesta di monete d'argento italiane e anzitutto di grossi veneziani (noti per la loro qualità), che s'intensificò fino a tutto il XV secolo. D'altra parte, il differente rapporto tra oro e argento che esisteva in Occidente rispetto alla regione bizantina, induceva i mercanti europei a esportare monete d'argento e lingotti verso Oriente. Una gran parte di queste merci veniva acquistata per baratto, ma l'altra era pagata in contanti (prevalentemente con argento). Parecchi documenti risalenti al XV secolo, inoltre, contengono chiari riferimenti all'acquisto d'oro (anche sotto forma monetale), pagato ai mercanti italiani per i prodotti che importavano dal Maghreb e dal levante in generale.

Il lungo processo di separazione tra Occidente e Oriente, iniziato da Teodosio I, si era compiuto. "Il mondo occidentale si era distaccato dall'eredità dell'Impero Romano anche nell'aspetto tipologico della moneta, nella quale sin dalla riforma carolingia predominavano le iscrizioni (…). Un ritorno alla tipologia figurata si ebbe con la coniazione del grosso e del ducato Veneto, che grazie ai contatti con il mondo bizantino introdussero le immagini di Cristo, di S. Marco e del Doge.[14] Le immagini dei santi protettori delle diverse città, divennero fra XIII e XIV secolo, l'emblema più diffuso dei centri dell'Italia centro settentrionale. Nonostante la sua frammentazione politica, l'Italia torna a essere all'avanguardia nella storia monetaria europea, e a rappresentare il nuovo e «definitivo» confine tra Occidente e Oriente.[15]

Note:

1) Grierson P., *The coins of medieval Europe,* p. 1.
2) Con il trasferimento della corte, nel 403 d. C., anche la zecca imperiale fu spostata da Roma a Ravenna. Cfr., Campo M., "Las imágenes monetárias: expression histórica y artística de su tiempo" in AAVV, *Arte en el dinero – dinero en el arte*, p. 71.
3) Grierson P., *op. cit.*, p. 9.
4) *Ibidem*.
5) *Ibidem*, p. 10.
6) Ad esempio, intorno al IX secolo nella figura dell'imperatore si ha un'accentuazione degli ornamenti di derivazione orientale, quali il diadema gemmato e la corona, che gli conferiscono una posizione di assoluto distacco dai sudditi.
7) Grierson P., *op. cit.*, p. 29.
8) Campo M., *op. cit.*, p. 71.
9) Cfr., Cocchi Ercolani E., *Dal baratto all'Euro*, p. 39.
10) Il IX e X secolo furono caratterizzati da un monometallismo assoluto in occidente, in quanto non vi furono emissioni ufficiali in oro.
11) Cfr., Grierson P., *op. cit.*, p. 67-68.
12) Sulla ritrattistica medievale si veda Estrada Rius A., *La moneda a la mediterrània medieval*, pp. 87-92, e Lucia Travaini, "Esiste il ritratto nella moneta medievale?" pp. 373-383.
13) Grierson P., *op. cit.,* p. 105.
14) Sul tema si veda, Paolucci R., *Le monete dei dogi di Venezia,* p. 22.
15) Anche in tempi più recenti i concetti di Occidente e Oriente hanno avuto un ruolo importante nella definizione dei sistemi monetari. Valga per tutti, come esempio, il metodo adottato da Joseph Hilarie Eckel (1737-1798), considerato il padre della numismatica moderna, che per quanto riguarda la monetazione greca scelse una classificazione per regioni, elencandole secondo un criterio geografico, da Occidente a Oriente, nella sua *Doctrina Nummorum Veterum* (1792-1798).

1.8.2. SULLA «MONETA ARABA» E LA «MONETA ISLAMICA»

Il concetto di numismatica mediterranea occidentale, trova giustificazione, come detto in precedenza, nella razionale contrapposizione con lo sviluppo di monetazioni orientali, che si realizzano compiutamente in quella «araba», e in seguito «islamica», conseguenza della nascita e della diffusione di questa fede religiosa. Sebbene non sia nelle nostre possibilità ricostruire la storia di un processo così complesso e influente sui destini europei, è doveroso ricordare, però, alcuni fatti legati alla elaborata origine di tali monetazioni, ed al tempo stesso riportare la visione storica interna al mondo arabo, sulla nascita della propria tradizione monetaria.[1]

"Racconta Abu Bekr, bin Abi Shaiban, che in un libro, l'unico che parli della coniazione dei *Dinar* e dei *Dirhems*, si racconta che Adamo, Allah lo benedica e gli dia l'eterna pace, fu il primo a coniarli senza neanche averli rapportati al valore del cibo."[2] Con queste parole inizia il Libro di raccolta sulla storia delle monete composto dallo sceicco Taqi Al Din Abi Muhammad e Abi Al'-Abbas, comunemente Al Maqrizi[3], nell'anno 818 dell'Egira (1414 d. C.). E Sempre nel I capitolo, si specifica che "la moneta araba era d'oro e d'argento (prima di Maometto) per come gli arabi pagani la usavano; essa era già in circolazione prima ancora che la usassero i greci, ed a quel tempo coniarono *Dirhems* di argento neri (*Bagliensis*) ed antichi di Tiberiade, come pure vi erano uguali *Dirhems* e *Dinar* ma di diverso peso che nell'Islam venivano chiamati *Methiqal-Dirhem* e *Methiqal-Dinar*."[4]

Queste notizie, sebbene collocate in un tempo indefinito (vedi l'attribuzione ad Abramo dell'invenzione della moneta), lasciano intuire la complessa realtà storico economica nella quale il mondo arabo pre-islamico si era venuto a trovare nei secoli seguenti alla dissoluzione dell'Impero Romano. La poderosa opera di aggregazione intrapresa dalla nuova religione, non poteva non avere effetti sulla circolazione monetaria, e difatti la testimonianza di Al Maqrizi celebra prontamente il ruolo di riformatore del Profeta in tale materia. "Quando l'inviato di Allah (Maometto) confermò l'uso della moneta araba per favorire i commerci con i pagani, creò la legge sulle monete."[5] Ed inoltre "L'inviato di Allah sancì la facoltà di battere moneta con 5 once d'argento puro per 25 *Dirhems-al-Nuah* al cambio 20 mezzi Denari (*semissi*), come descritto (…) nel libro degli Hadit (diritto canonico)."[6]

Ma la realtà è che, durante la prima epoca califfale,[7] la Umma islamica[8] non batteva moneta, e le varie comunità arabe si accontentavano per gli scambi economici di usare i nominali provenienti dal

mondo bizantino e da quello sassanide,[9] oltre alle monete a suo tempo coniate dalle popolazioni neo-sabee che reggevano le contrade meridionali della penisola arabica. Per quanto riguarda i tributi versati dai sudditi, o l'imposta coranica della *Zakat*, dovuta dagli stessi fedeli musulmani, invece, si ricorreva in maniera pressoché esclusiva al pagamento in beni naturali quali alimenti, bestiame e tessuti.

Con la conquista del potere da parte dei Califfi Omayadi, si avvertì maggiormente l'esigenza di legiferare in materia monetaria e, sempre secondo lo storico Al Maqrizi, emersero le prime diatribe in relazione all'iconografia monetale. In questo quadro di profonda trasformazione sociale, si colloca l'azione del califfo Abd al Malek ibn Marwan,[10] vero artefice della monetazione musulmana, che ordinò tra l'altro il conio d'una prima moneta «nazionale». Come riferimento principale per l'emissione aurea fu presa la moneta bizantina del δηνάριον (lat. *Denarius*), e per quella argentea, la persiana-sassanide della *drahm* (termine che i Persiani avevano desunto dal greco *drakmé*). Una moneta di rame di minor conto, il *fals* (o *fuls*), non fu altro che l'adattamento del bizantino *follis*.

"Abd al-Malek bin Marwan (...) pose molta diligenza sia nel peso del metallo come nel peso delle monete e nell'anno LXXVII dell'H. (695) fece battere Denari e *Dirhems*; il peso dei Denari era di 22 *Quirat* in piccoli grani siriaci ed il peso dei *Dirhems* di 25 *Quirat* di uguale costituzione (…). Così fu fatto e l'esempio fu seguito nella città del Profeta e di tutto fu lodato Allah e gli islamici non li rifiutarono pur avendo dette monete da un lato l'epigrafe e dall'altro la figura."[11]

A conferma del testo classico si può affermare che, effettivamente, intorno al 690, dalla zecca califfale,[12] uscì la prima moneta «nazionale islamica», che altro non era se non un adattamento iconografico di una moneta bizantina dell'imperatore Eraclio, cui era stato eliminato il braccio corto della croce di S. Giovanni Battista, spacciando così la figura risultante di un uomo che impugnava un'apparente asta, come quella del Califfo stesso che impugnava una lancia (o una spada), aggiungendovi le dovute scritte epigrafiche in arabo. Analogo trattamento venne riservato anche alla croce piantata sul Golgota che campeggiava nel rovescio.

A questo punto, sempre la fonte di Al Maqrizi, riporta anche che, in un'ottica di facilitazione dei commerci, Abd al-Malek abbia scritto "una lettera al re dei greci la quale diceva: egli Allah è unico, e ricordava anche il Profeta e la necessità di commemorarlo nelle monete. Rispose a lui il re dei greci e disse: non intromettetevi nella nostra coniazione perché noi di certo non metteremo nei

nostri Denari il vostro Profeta, poiché riteniamo il vostro sistema ingiusto. Così Abd al-Malek, fortemente irritato, chiese consiglio a Yazid bin Khaled bin Yazid, sulla moneta da battere nella zecca e di abrogare le loro monete (dei greci)."[13]

Di fatto, alcuni anni dopo fu lo stesso Califfo a imporre che la moneta fosse totalmente epigrafica, secondo un modello che sarà reiterato nel mondo islamico nei secoli a venire, facendo comparire il solo *tawhid*,[14] il nome del Califfo al momento al potere e l'anno dell'Egira in cui il conio era avvenuto, e talora anche il nome della città in cui la moneta era stata battuta. La frattura con la tradizione greco bizantina si era consumata. In poco meno di un secolo l'Islam aveva gettato le basi di un sistema monetario nuovo sotto ogni punto di vista, che avrebbe influenzato l'economia mediterranea durante tutto il Medioevo.

Note:

1) Per una visione storica «occidentale» del sistema monetario islamico, si veda Retamero F., "El sistema monetari islámic", in Estrada-Rius A. (a cura de), *La moneda a la mediterránia medieval,* pp. 25-28.
2) Tarascio V., *"Al-Maqrizi"* storia della moneta araba, p. 6.
3) Eliopoli, Siria, 769-845 H. (1367-1441 d. C.). Storiografo erudito nella numismatica che ci ha tramandato preziose informazioni sulle monete arabe.
4) Tarascio V., *op. cit.*, p. 6-7.
5) *Ibidem,* p.11.
6) *Ibidem,* p.10.
7) Riconducibile al periodo di governo dei quattro Califfi ortodossi e a quello degli Omayadi che precedettero Abd Al Malek, fino al 684.
8) Con il nome di Umma s'indicò fin dall'inizio la prima organizzazione politica dei fedeli musulmani, fondata a Medina nell'anno 622, grazie all'azione dello stesso profeta Maometto.
9) Il cui territorio corrispondeva a quello dell'attuale Iran.
10) Quinto Califfo Umayade, governò dal 65 all'86 dell'Egira.
11) Tarascio V., *op. cit.* pp. 16-18.
12) La parola zecca deriva dall'arabo *dar al-sikka*, «sede del conio».
13) Tarascio V., *op. cit.* p. 19.
14) Attestazione di fede in Dio e nella missione profetica di Maometto.

1.8.3. CONSIDERAZIONI FINALI

Fonti letterarie ed evidenze storiche dimostrano come, anche in ambito numismatico, i concetti di Occidente e Oriente siano frutto di una elaborata quanto instabile costruzione sviluppata nel tempo dal pensiero europeo: opposti dialettici indispensabili al processo di formazione della nostra attuale identità culturale. Non a caso la moneta nasce al confine tra due mondi (quello greco e quello persiano) e ne sottolinea, fin dall'inizio, le profonde divisioni: geografiche, politiche, economiche e culturali. E proprio in base a questi criteri, o per meglio dire al possesso di questi requisiti, che si giustifica, attraverso un percorso non certo lineare, la lecita distinzione tra la nostra cultura monetaria e tutto quanto esterna ad essa.

In termini geografici che potremmo definire assoluti, appare scontata la decisione di considerare come «occidentali», tutte quelle monetazioni nate ed in seguito sviluppatesi a Occidente dell'Egeo, individuato come baricentro della civiltà greca, oltre che luogo di origine e diffusione della moneta stessa. In termini economici questa distinzione risulta confermata dall'esistenza di tre grandi aree, distinguibili in base ad altrettanti macro sistemi monetari, basati sulla dracma, sul siclo, e sulla lira o libbra. Seguendo questo criterio, consideriamo appartenenti al mondo occidentale i diversi sistemi greci basati sulla dracma, e quello romano, sviluppatosi in seguito e autonomamente, che adottava la libbra come unità ponderale.

Motivazioni di carattere politico culturale, nel processo di distinzione tra Occidente e Oriente, trovano ulteriore giustificazione in determinati episodi che hanno segnato la storia antica, e che ci riconducono a date ben precise. La prima è il 336 a. C., anno d'inizio della grande espansione alessandrina, che di fatto sancisce la fine del mondo greco basato sulla *polis*, la città stato, luogo di origine della moneta. La seconda è il 196 a. C., data del definitivo assorbimento della Grecia nell'orbita romana. Alla luce di questi fatti consideriamo occidentale tutto quanto prodotto in ambito greco fino a tale data, ma con la significativa esclusione di tutte le monetazioni appartenenti ai regni ellenistici, frutto delle conquiste di Alessandro Magno.

Per quanto riguarda il lungo e travagliato passaggio dal mondo antico a quello medievale, il fattore di continuità che lega la tradizione greco - romana ai moderni sistemi monetari europei, è da ricercare principalmente nella nascita delle nuove monetazioni nazionali, sviluppatesi nel continente a partire dall'VIII secolo. Mentre sulla sponda meridionale del Mediterraneo si consuma la frattura causata dall'espansione islamica, su quella settentrionale si consolida l'aggregazione

monetaria intorno al costituendo regno dei Franchi. Piuttosto che nella stereotipata perpetuazione dei tipi orientali, coltivata per secoli dal mondo bizantino, la nostra eredità monetaria va ricercata quindi nelle severe ed enigmatiche emissioni che hanno caratterizzato la produzione europea di tutta l'età media.

1.9. COSCIENZA E CONCETTO DEL CORPO IN OCCIDENTE

Affrontare lo studio del corpo umano da una prospettiva storica, vuol dire anzitutto occuparsi dell'uomo concreto, dell'uomo vivo e in carne e ossa, ma al tempo stesso di un sistema complesso in cui natura e cultura si compenetrano a vicenda. Storicamente le discipline del pensiero occidentale hanno operato separatamente e percepito, descritto e rappresentato il corpo in maniera diversa. Questo procedimento ha causato una costante difficoltà nel concettualizzare il corpo stesso da parte della nostra società, che su di esso ha stratificato vari saperi e ideologie in ogni epoca.[1] Ripercorrere le varie teorie sul corpo significa prendere coscienza che la cultura occidentale ha diviso da sempre l'aspetto materiale da quello spirituale, il corpo dall'anima, basandosi sulla tradizionale dicotomia platonica.[2]

Il primo aspetto che contribuisce alla costruzione di una storia del corpo è il "mondo immediato, quello dei sensi e degli ambienti, quello degli «stati» fisici, un mondo che varia con le condizioni materiali, le forme di adattamento, di realizzazione degli interscambi, di fabbricazione degli oggetti, imponendo modi diversi di sperimentare il sensibile e di utilizzarlo; Un mondo che varia con la cultura."[3] Però, ciò che rende infinitamente più complessa la nozione di corpo, ben al di la dell'esperienza materiale, è "il ruolo che rivestono in essa le rappresentazioni, le credenze, gli effetti della coscienza (…), l'influenza persistente dei riferimenti religiosi: la gerarchia tra le parti «nobili» del corpo e le parti «vergognose», il pudore orientato secondo ciò che piace a Dio."[4]

Lo studio del corpo coinvolge tutte le discipline della conoscenza umana, e ci obbliga a cambiare ipotesi, metodi e finalità, in base a ciò che vogliamo investigare. "Questa eterogeneità è costitutiva dello stesso oggetto di studio."[5] L'analisi delle rappresentazioni del corpo, come le chiavi di lettura dei concetti che si sono formati su di esso, nei secoli e nelle varie culture, sono infinite, e pertanto richiedono una certa logica, una forma di coerenza, e un'attenzione rivolta ad aspetti ben precisi. La storia del corpo non può essere separata da quella dei criteri che hanno ispirato il concetto di bellezza, e in definitiva neppure da quella delle identità e dei modelli sessuali.

Questo capitolo si presenta come "un'incursione in un oggetto storico le cui dimensioni scoraggiano qualsiasi tentativo di sintesi reale"[6] e accenna solamente alle principali logiche che hanno influenzato e marcato la concezione del corpo nella cultura occidentale, a partire da quella antica, greco romana, fino a quella del Rinascimento, per giungere alle teorie dell'epoca moderna. "Per molto tempo la visione più diffusa del corpo lo paragona a un groviglio d'influenze, e nell'antichità

come nel medioevo, la sua superficie sembra attraversata da tutte le forza del mondo."[7] La nascita del corpo moderno passa anzitutto attraverso il riconoscimento della sua singolarità e di una capacità di funzionamento autonomo, che configurano un nuovo modo di guardare la realtà, e una mutazione di pensiero diretta verso il realismo, il ritorno a una sensibilità individuale e a una bellezza concreta.

Note:

1) Cfr., Fortunati V., "*Descrizioni e concettualizzazioni del corpo"*, p. 1.
2) Cfr., Galimberti U., *Il Corpo*, p. 7.
3) Vigarello G., in Corbin A., Courtine J. J., Vigarello G., *Historia del cuerpo (I) – Del Renacimiento a la Ilustración* –, p. 17.
4) *Ibidem*, pp. 17-18
5) *Ibidem*, p. 20.
6) Corbin A., *Historia del cuerpo (II) - De la revolución francesa a la gran guerra,* p. 7.
7) Cfr., Vigarello G., in Corbin A., Courtine J. J., *op. cit.,* p. 24

1.9.1. IL CORPO NEL MONDO ANTICO E NEL MEDIOEVO

Se assumiamo il principio che vuole la storia come il risultato di un esercizio permanente tra i corpi e i rispettivi contesti nei quali essi agiscono, questa non può che essere determinata dall'idea o dal concetto che l'uomo ha di se stesso, della sua corporeità e delle sue azioni. "Nel tempo e nello spazio, il corpo costruisce. E in questa costruzione la storia appare come risultante necessaria dell'azione del corpo, di quelli che avanzarono o indietreggiarono, di coloro che s'imposero o furono sconfitti. L'evidenza è che tutto ciò che è fatto dall'uomo è fatto per il suo corpo e che il mondo degli oggetti è costruito a nostra immagine e somiglianza."[1]

Tutta la mitologia greca è affascinata dal corpo e definisce la bellezza corporale come l'elemento necessario che deve stare al fianco della conoscenza, come equilibrio al sapere e, al tempo stesso, in qualità di soggetto estetico. Nei dialoghi di Platone si da a intendere che un corpo in salute è la pietra su cui si fonda l'universo, e che sono i suoi movimenti e i luoghi dove si realizza l'intercambio con gli altri corpi a creare lo spazio. Un corpo, quindi, ha bisogno di spazio per muoversi e di un tempo per rappresentarsi.[2] Senza dubbio la venerazione del corpo fu addirittura oggetto di abuso tra i greci, che ereditarono ed elaborarono i riti più spettacolari legati al culto della fertilità che si praticavano nel Mediterraneo.

Si pensi, ad esempio, alla famosa *faloforia* che si celebrava annualmente nell'isola di Delo, durante la quale nei quattro giorni di festeggiamenti dedicati a Dionisio, oltre ai *ditirambos* (combinazioni di canto, danza e componimenti poetici) si esibiva un gigantesco fallo di legno dipinto, collocato sopra un carro e trainato in processione tra ali di folla, da giovani travestiti da satiri.[3] La civiltà greca, tuttavia, rimane indissolubilmente legata alla concezione del corpo come elemento centrale dell'educazione, all'invenzione del gesto atletico sacralizzato nei giochi olimpici, e alla straordinaria passione per le arti plastiche, che ci hanno tramandato i canoni della bellezza e della perfezione a cui ancora oggi facciamo riferimento.

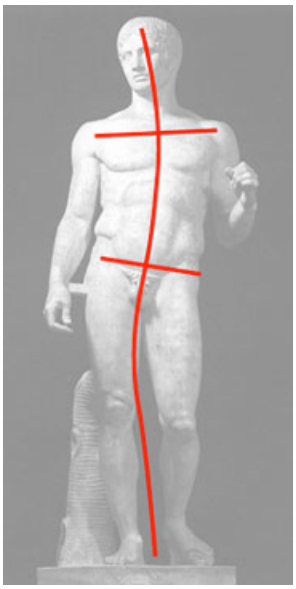


Foto: http://open-site.org/International/Italiano/Arte/Storia_dell'Arte/Artisti/P/Policleto

Fig. 10) Policleto, Doriforo (ca. 450 a. C.) copia romana, marmo; alt. 2,12 m, Museo Archeologico, Napoli.

"Per conoscere il mondo l'uomo copia il suo corpo utilizzando misure precise che gli permettono di identificarsi senza commettere errori. In questo modo, il mondo è misurato e costruito in base alle parti del corpo, secondo la legge aurea che è in lui."[4] In altre parole, il corpo è definibile attraverso una sequenza di rapporti numerici e la bellezza, quindi, ha una base matematica fatta di proporzioni numeriche. Oltre ad avere una posizione preminente come oggetto di emozione estetica, il corpo inizia a essere oggetto di conoscenza, e mentre lo splendore della sua bellezza viene venerato senza limiti, la nudità diviene l'emblema stesso della sua dignità. In questa misura del mondo anche il corpo è stato divinizzato, e per intendere il trascendente l'uomo ha dato forma agli dei, e nelle perfette rappresentazioni corporali delle divinità, secondo la tesi di Carlo Gustavo Jung, abbiamo manifestato i nostri sogni e i nostri desideri.[5]

L'arte greca si lega indissolubilmente al concetto di «classico» e quindi al concetto di perfezione assoluta, che si realizza principalmente nelle rappresentazioni scultoree di questa civiltà. "La statuaria greca ha come tema assoluto il corpo umano; poiché la figura umana è pensata essere la più eletta delle forme naturali e la più prossima alla perfezione ideale, essa è anche quella che compendia nell'armonia delle proprie forme l'infinita armonia del cosmo (…)."[6] È classica un'arte non suscettibile di valutazioni contingenti o relative, quali fenomeni di gusto individuali e soggettivi, ma ispirata a valori universali ed eterni, che daranno sempre un sereno godimento estetico. La cultura ionica genera il concetto di cultura classica favorendo il passaggio dal periodo arcaico. In questa nuova fase, nell'arte non si ricerca solamente la proporzione, ma anche la sintesi delle diverse possibilità espressive del corpo.

La sua rappresentazione non è più statica, come lo era nei *Kouros* dorici, ma diventa ricerca dinamica, contrapposizione tra tensione e rilassatezza della muscolatura.[7] La massima espressione di armonia delle forme, viene raggiunta nella seconda metà del V secolo a. C. da Policleto, che fissa un canone proporzionale (*Kánon*), cioè il principio strutturale della figurazione statuaria, che possiamo ammirare nel suo celeberrimo Doriforo (fig. 10). "Si codificava così, ciò che nello stesso momento il sofista Protagora proclamava nel suo trattato *Delle verità*: essere l'uomo la misura di tutte le cose."[8] Concezione che ha conseguenze ben precise, perché l'artista greco non cerca di copiare un uomo, ma vuole rappresentare «l'Uomo», ossia il limite perfetto a cui può giungere la forma umana, fino a identificarsi nella ricerca del mito. Eppure, pur rispettando e apprezzando la prestanza della bellezza fisica, il pensiero greco considerava il corpo come involucro mutevole e mortale dello spirito.

Ben diverse furono le radici, l'approccio e l'evoluzione del pensiero romano sulle tematiche legate al corpo e agli aspetti filosofici dell'esistenza. Anche a Roma l'importanza della cura fisica era un aspetto rilevante già dalle prime fasi di espansione e conquista del potere, in quanto rappresentava una componente primaria nella formazione morale dei soldati. Questo atteggiamento estremamente conservatore iniziò a cambiare significativamente durante il II secolo a. C., contemporaneamente al progressivo assorbimento della civiltà greca, anche se in realtà i rapporti con questa cultura erano già avviati da tempo. Ma é soprattutto durante la metà del II secolo d. C., che si fa più massiccia la penetrazione della filosofia a Roma, di fronte alla quale i ceti dominanti romani assunsero atteggiamenti ambivalenti.[9]

In definitiva il ruolo della filosofia appare piuttosto importante nella progressiva formazione di una nuova concezione dell'uomo e del politico, sempre meno legato ai valori tradizionali della frugalità e della rudezza, propri di una civiltà rurale quale era stata quella della Roma più antica. "In generale, il rapporto positivo con la filosofia da parte di membri colti dei ceti aristocratici di Roma non si traduce nella adesione rigida a una singola scuola filosofica. Estranei al mondo delle scuole e dell'insegnamento, essi avvertono meno vincoli di ortodossia e risultano più disponibili all'ascolto di voci filosofiche anche in dissenso tra loro."[10] La traduzione del linguaggio filosofico, ma soprattutto l'immenso potere suggestivo dell'arte greca, causarono effetti di grande portata nel mondo romano, sulla concezione del corpo e sulla «necessità» di riprodurlo non solo per scopi artistici o religiosi, ma anche sociali e politici.

“Le innumerevoli evidenze archeologiche rimaste, ci dicono che gli spazi e gli ambienti che facevano da sfondo alla vita dei romani, erano popolati da una massa incredibile di corpi fittizi, o riprodotti a tutto tondo dalla scultura o rievocati dalla pittura, con una complessità di suggestioni, e di significati anche esterni ai semplici fatti artistici, che oggi facciamo fatica a immaginare. Le attività pubbliche dei magistrati e dei notabili cittadini, le cerimonie religiose e i riti del potere, persino lo svago privato trovavano la propria collocazione in luoghi che erano animati da una folla di figure umane di ogni tipo.”[11] I modelli per tutte queste creazioni (in genere riproduzioni fedeli di opere del passato), erano generalmente greci, ma impiegati e moltiplicati in una maniera così ampia e pervasiva come il mondo greco non aveva probabilmente mai conosciuto.

Al tempo della caduta dell’Impero Romano, e non solo a causa dell’ampia diffusione del cristianesimo, era diffusa la convinzione che il corpo fosse lo specchio dell’animo: a un animo puro e devoto non poteva che corrispondere un corpo altrettanto sano e armonioso. Al contrario, un animo perverso e peccatore meritava un corpo sgradevole, malato e deforme. Il sistema dell’«ordalia» (giudizio di Dio) era appunto basato su questi concetti: il peccatore o l’accusato scontavano le proprie colpe subendo flagellazioni fisiche, che, una volta guarite, avrebbero reso sano anche lo spirito. Questa sorta di dualismo tra il *soma* mortale e la *psiche* immortale che pervade il pensiero del mondo antico, a cominciare dai suoi massimi esponenti (Platone ed Aristotele), sarà recepito, seppure in forme diverse, anche nel pensiero cristiano.

Spinte contrapposte si fronteggiarono nei secoli successivi al crollo dell’impero di Roma, dettate in maniera particolare dalle correnti religiose che si stavano irradiando in tutto l’Occidente. “Nel 787, il secondo concilio di Nicea opta per l’iconodulia, ossia per il culto delle immagini, impedendo l’espansione di una spiritualità incorporea, disincarnata, orientata verso la costruzione pura di una morfologia e di una estetica dello spirito, come quella che si attua nella musica.”[12] La scelta opposta operata dal mondo islamico in tema iconografico (iconoclastia), come abbiamo visto, rappresentò una delle principali cause di frattura nella progressiva separazione tra la cultura occidentale e quella orientale.

Il pensiero medievale, dunque, eredita dall’antichità classica la partizione dell’uomo in due elementi costitutivi principali, dei quali il primo è concepito come una natura spirituale intelligente (l’anima) destinato al governo dell’altro, di natura materiale (il corpo). Su questa duplice considerazione dell’essere umano (capace di esprimere idee e conoscenza, ma anche corpo tra i corpi), presentata dagli autori greci e latini con variazioni assai considerevoli, s’innesta la tradizione

speculativa cristiana, che vi scorge la possibilità di giustificare razionalmente le verità di fede che riconoscono nell'uomo la natura a immagine e somiglianza di Dio, ma al tempo stesso mortale e peccatrice. "In questo modo il terreno era già seminato per l'esplosione di ascetismo che nacque nell'alto Medioevo,"[13] durante la quale l'esagerazione giunse a estremi sorprendenti.

La lettura del corpo formulata nel corso dell'alto Medioevo dagli autori di ambiente monastico, ne fa un elemento oscuro, che appesantisce o imprigiona l'anima umana nel mondo terreno, conducendola verso il peccato. Il dominio dell'anima sul corpo, dello spirituale sul materiale e della volontà sull'istintuale, è il fine ultimo del buon cristiano, che, prima ancora dei segni della bontà divina, sembra portare in sé le tracce della colpa originaria. L'accentuazione di questa concezione pessimistica della materia e del corporeo è strettamente collegata alla nozione del peccato originale, che ha immesso nell'essere umano l'elemento di imperfettibilità e corruttibilità. Il peccato originale non ha però corrotto la natura dell'anima umana, il cui fine è quello di compiere il ritorno a Dio e far realizzare, attraverso la conoscenza, il *reditus* delle cose create all'Uno.[14]

L'oscillazione tra un atteggiamento assolutamente negativo nei confronti del corpo, inteso come carcere dell'anima, e una concezione che invece ne stempera le valenze più pessimistiche, facendone uno strumento di espiazione e perciò di redenzione dai peccati, diviene una caratteristica propria del pensiero monastico medievale. A partire dal XII secolo, periodo ricco di fermenti e di nuove forme di organizzazione religiosa, si sviluppano movimenti di vaste dimensioni, come quello dei Catari, condannato dalla Chiesa come eretico e oggetto di una dura repressione, che sostiene un dualismo estremo tra anima e corpo. "In opposizione a questo movimento, e quindi contro la radicalizzazione del dualismo istituito tra bene e male, spirito e materia, anima e corpo, si schiererà gran parte degli intellettuali cristiani dell'epoca. Anche in questo senso va letta una certa rivalutazione della corporeità che è tipica di molte elaborazioni prodotte tra il 1100 e il 1200."[15]

In questo periodo di rinnovamento fioriscono nuovi scritti, prevalentemente a carattere naturalistico, in cui, sulla scorta dei testi ermetici[16] (in particolare *l'Asclepius)*, si teorizza un rapporto armonico tra anima e corpo. La presenza della corporeità nell'essere umano assume caratteri positivi poiché essa è il mezzo con cui egli può operare sulle cose sensibili. A partire dalla seconda metà del XII secolo, iniziano a circolare anche le traduzioni di alcune opere fondamentali del pensiero classico,[17] che aprirono la via ad una riflessione antropologica impostata su basi completamente nuove. Artisti e teologi, interrogandosi sulla validità della definizione aristotelica, che intende l'anima come forma del corpo, si posero nella prospettiva di inaugurare una nuova concezione dell'essere umano,

non più inteso come un'anima che regge un corpo, bensì come unità di due elementi, corpo vivificato e principio vivificatore, che si saldano nella determinazione della specie umana.

"Nella formulazione di questo nuovo modello antropologico, l'aristotelismo compare quindi in modo molto mediato, accostato a fonti agostiniane, o di ispirazione neoplatonica che ne mitigano le conseguenze teoriche: porre il rapporto anima / corpo nei termini di forma / materia significherebbe infatti superare i termini di un dualismo che appare l'unico modo per garantire all'anima una sorte che non sia strettamente correlata a quella del corpo, destinato alla dissoluzione."[18] Il dibattito sul modo con cui l'essere umano costituisce un'unità, occupa i più grandi autori della fine del secolo XIII e del successivo. Al vertice di questa direzione di pensiero si trova "Guglielmo di Ockham, che vede l'essere umano come il composto di corpo, forma della corporeità, forma sensitiva e forma intellettiva, un insieme molteplice e articolato di componenti che, interagendo tra di loro, costituiscono un'unità funzionale complessa."[19]

Tra la fine del XIV e il XV secolo permane nell'università medievale l'attività di commento delle opere naturali di Aristotele. In particolare nell'ateneo di Padova s'innesta una tradizione di studi sul *De anima* improntati alla lettura averroista che proseguirà nei secoli successivi. Accanto al filone di studi sull'aristotelismo il Quattrocento vede il fiorire, anche al di fuori dell'istituzione universitaria, una serie di traduzioni dal greco che rendono disponibili il *Corpus hermeticum* e il *Corpus platonico*, prima inaccessibili. Sulla scorta di tali materiali Marsilio Ficino e Nicola Cusano formuleranno la tesi propria dell'Umanesimo sulla centralità dell'essere umano nel creato.

Note:

1) Cfr., Anjel J. G., *"El cuerpo, el mundo y la historia" (un ensayo sobre el movimiento humano)*.
2) Cfr., *Ibidem*.
3) González Crussí F., *"Una historia del cuerpo"*.
4) La cosiddetta sezione aurea fu studiata dai Pitagorici, i quali partendo da determinati presupposti costruirono il pentagono regolare intrecciato, che chiamarono *pentagramma,* considerato simbolo dell'armonia. Alla legge aurea era certamente ispirato il perduto *Kánon* di Policleto, lo scultore che nel suo trattato teorizzò per primo i rapporti numerici esistenti tra le varie parti del corpo umano. Anjel J. G., *op. cit*.
5) Cfr., *ibidem*.
6) *Ibidem*.
7) Cfr., AAVV, "*La scultura nelle antiche civiltà del mediterraneo"*.
8) Cfr., *Ibidem*.
9) Cfr., Fusaro D. (a cura di), "*Progetto Ovidio – Filosofia Romana. Introduzione."*
10) *Ibidem*.

11) Rambaldi S., "*La rappresentazione del corpo nel mondo romano – Opera d'arte ed elemento della vita quotidiana.*"
12) Pegoraro S., *"Shuhei ma tsuyama – lo spazio del suono interiore"*
13) González Crussí F., *op. cit.*
14) Cfr., P. B., "*Anima e corpo"* in, Manuale di storia della filosofia medievale.
15) *Ibidem*
16) Con il termine di ermetismo medievale si usa definire una forma di pensiero filosofico caratterizzato da una spiccata sensibilità religiosa che affonda le sue origini nell'antico Egitto.
17) In particolare il *De anima* e i *Parva naturalia* di Aristotele, scritti consacrati proprio alle modalità di interazione tra anima e corpo.
18) P. B., *op. cit.*
19) *Ibidem.*

1.9.2. DAL RINASCIMENTO ALL'ILLUMINISMO

Sebbene alla fine del Medioevo il concetto di Occidente, inteso come autocoscienza di una civiltà occidentale, fosse già consolidato, distinguendo in modo netto la nostra cultura da quelle orientali, la percezione del corpo nei filosofi e gli scienziati della stessa epoca, doveva ancora recuperare gran parte degli elementi già acquisiti nel mondo classico, ma poi dispersi successivamente. Dalla fine del XV secolo in poi, si assiste alla nascita di una tensione crescente tra «forze occulte» e leggi fisiche sul governo della materia, al sorgere di un conflitto culturale tra alchimie e influenze astrali da una parte, e studi scientifico - anatomici dall'altra. Il corpo di tutti i giorni, quello reale, è trattato con la saggezza empirica e le precauzioni igieniche di sempre, ma la novità consiste nel disincanto con cui si inizia a guardare ai liquori di lunga vita e a tutte quelle pratiche segrete ritenute necessarie alla purificazione della carne.[1]

La visione mistica della vita rimane dominante, ma le sue manifestazioni corporali sono oggetto di un interesse rinnovato, più critico e attento. Il corpo conquista le sue prime libertà individuali, ma al tempo stesso si cerca di vincolarlo attraverso l'imposizione di norme collettive. Il soggetto diventa, allo stesso tempo, singolare, libero e autore responsabile del proprio destino, ma anche individuo da controllare e conformare in chiave sociale.[2] Il Rinascimento è anche il periodo in cui iniziano a proliferare i galatei, quei trattati che ci consentono di ricostruire i costumi ritenuti più opportuni all'epoca, quando grazia e portamento si fanno garanti di un individuo integro e dalle nobili virtù. "Nelle corti del Rinascimento il corpo è educato nei minimi dettagli, addestrato ad atteggiamenti raffinati e graziosi, occupa spazi definiti secondo una precisa scansione temporale."[3] Questo percorso verso la modernità sposta le frontiere dell'io, amplifica l'universo dei desideri e delle pulsioni, coltiva il narcisismo ed una nuova attenzione per l'estetica.

Il mondo dell'arte riscopre i volumi occultati dai drappeggi. I grandi maestri del XV secolo reinventano il corpo dandogli un rilievo e un profilo ben definito. "La belleza repentinamente acquisisce consistenza e immediatezza. Masaccio fu il primo, intorno al 1420, a concepire questa nuova maniera di restituire la presenza carnale, il gioco tra le masse fisiche, il colore, la dimensione delle forme e dei volumi. Con lui la belleza entra nella modernità."[4] Parallelamente si fa strada una visione sempre più scientifica ed obiettiva del corpo. Sebbene non rappresentassero una novità assoluta e nonostante difficoltà di ogni genere, in Europa si moltiplicano le pratiche di sezionamento di cadaveri nelle università, e lo studio dell'anatomia si basa ora sull'osservazione diretta dei cadaveri stessi.

La rappresentazione corporale in Occidente torna a essere anatomica, considerato che esplora o per lo meno suggerisce la struttura interna. Mentre la rappresentazione orientale mette a fuoco l'energia invisibile irradiata dal corpo sulla sua superficie.[5] Questa rinnovata conoscenza del corpo permette che "anche in epoca di maturo sviluppo umanistico, rimanga fondante il rapporto tra arte medica e universo del *gimnasion*, recepito in occidente attraverso una oscura mole di complicazioni e codici in gran parte di carattere pratico e professionale."[6] Mercuriale,[7] ad esempio, in un'epistola del 1569 indirizzata al cardinale Sirleto, fa discendere l'interesse antiquario per l'esercizio fisico dell'antichità, dall'imponenza monumentale delle rovine della Roma cinquecentesca, mute testimonianze di una dimensione classica della pratica ginnica che si sottomette alla finalità igienica prospettata dalla medicina di tradizione ippocratica.

Al corpo, non tanto considerato come oggetto di scienza, bensì come proprietà divina, vengono attribuiti ruoli e significati diversi anche all'interno dello stesso mondo cattolico, scosso dalle complesse vicende della prima metà del XVI secolo. Al corpo portatore del messaggio moralizzatore della riforma luterana, si tenta ben presto di riproporre quello «medievale», corruttibile e di scarso valore: peso morto dello spirito e zavorra dell'anima,[8] tollerabile solo attraverso una profonda ascesi di remote origini. Il meccanismo classico del XVII secolo, in cambio, suggerisce relazioni completamente diverse, considerato che il modello assimila il funcionamento del corpo a quello delle macchine inventate nelle oficien dell'Europa moderna.

"I vecchi pregiudizi di cui era oggetto il corpo, vengono sostituiti da una nuova panoplia d'immagini: quelle della fisica idraulica, delle leggi dei liquidi e delle collisioni, (…). "[9] Il passaggio dall'alchimia alla ragione, tuttavia, segue un percorso più lungo e tortuoso di quanto si possa immaginare. Un pensatore come Jean Jacques Rousseau "non si forma sui libri di *Descartes*, *Keplero* o *Newton* (anch'egli, comunque, interessato all'alchimia), ma su nozioni letterarie, oniriche, ingenue,"[10] che tracciano una storia esemplare di conversione allo spirito scientifico. L'epoca dei lumi è ancora percorsa da idee esoteriche, e veri monumenti della scienza come *Antoine-Laurent de Lavoisier*, condividono il loro pensiero razionale con concezioni diametralmente opposte, che li spingono ancora alla ricerca della pietra filosofale e delle pillole dell'immortalità.[11]

Note:

1) Cfr., Corbin A., Courtine J. J., Vigarello G., *Historia del cuerpo (I) – Del renacimiento a la ilustración,* pp. 23-24.
2) Cfr., Mariani A., *Corpo e modernità. Strategie di formazione,* p. 272.

3) *Ibidem*.
4) Corbin A., Courtine J. J., Vigarello G., *op. cit*., p. 24.
5) Cfr., González Crussí F., *Una historia del cuerpo*.
6) Zerbini M., *Alle fonti del doping*, p. 16.
7) Girolamo Mercuriale (1530-1606), medico e filosofo italiano, con il suo *De arte gymnastica* fu uno dei primi teorizzatori dell'uso ginnico su base medica.
8) Cfr., González Crussí F. , *op. cit*.
9) Corbin A., Courtine J. J., Vigarello G., *op. cit*., p. 18.
10) Torno A., "Rousseau, quel passaggio dall'alchimia alla ragione", p. 33.
11) Cfr., *Ibidem*.

1.9.3. IL CORPO NELL'EPOCA MODERNA (IL SECOLO XIX)

Gli orizzonti più vasti della vita intellettuale del XIX secolo, dovuti alle mutate condizioni economiche e all'ampliamento del palcoscenico che aveva inglobato nella società occidentale Russia e Stati Uniti, portarono a un profondo rinnovamento del pensiero filosofico, evento destinato a sua volta a produrre una cascata di effetti sulla concezione del corpo, nel mondo dell'arte come nella vita sociale. Tra le cause di questa espansione culturale, Bertrand Russel cita anche "la produzione di macchine (che) alterò profondamente la struttura sociale e dette agli uomini un nuovo concetto della loro potenza in rapporto al mondo fisico che li circondava."[1] A questi fattori si devono aggiungere le continue scoperte in campo scientifico e specialmente nella biologia e nella chimica organica, che ebbero un ruolo non trascurabile nel mutato atteggiamento verso i sistemi tradizionali del pensiero, della politica e dell'economia.

Questo rivolgimento assunse forme differenti e in radicale contrasto tra loro, ma che si possono riassumere in due grandi correnti: una romantica e l'altra razionalistica. Da un lato l'ottimismo liberale confortato dal razionalismo Hegeliano, per cui l'assoluto nella sua complessità è spirituale, dall'altro la filosofia della ribellione, promossa da Byron, ispiratrice di numerosi movimenti rivoluzionari.[2] Schopenauer, a proposito della percezione, arriva ad affermare il predominio della volontà sulla conoscenza. Per Nietzsche il superuomo sarà simile a Dio, e nobile diverrà colui che incarna la volontà di potenza. Vita, spirito e materia s'intrecciano nella concezione dualistica di Henri Bergson, come nella dialettica di Carl Marx. Per il primo il mondo è diviso in due parti distinte: da una parte la vita (intelletto e istinto), dall'altra quel qualcosa d'inerte che l'intelletto vede come materia. Per Marx, al contrario, è la materia la vera forza motrice, o per meglio dire, la relazione dell'uomo con la materia, relazione in cui la parte più importante è il modo di produrre.

"L'antinomia tra una dimensione intima e privata del corpo e una sociale, che lo regola e conforma in base ai paradigmi dominanti, attraversa e caratterizza tutta la Modernità. Quest'antinomia è una vera e propria legge del Moderno che vede il succedersi di molteplici modelli del corpo e di sue letture non lineari e complesse."[3] Un cambio quasi invisibile, ma senz'altro determinante nella concezione del corpo, "è consistito nell'abbandonare la sovranità tradizionalmente riconosciuta alla coscienza, uno spodestamento voluto soprattutto da sociologi e psicologici. Il corpo ora può dirigire la coscienza prima di convertirsi nel suo oggetto. Lo studio di codesto corpo e dei suoi atti, dunque, rivela qualcosa di diverso da ciò che emanava fino ad allora: considerare, per esempio, che esiste un'intelligenza del movimento fuori del percorso classico che subordina il motore all'«idea». "[4]

Al corpo «anatomico e fisiologico», studiato e sezionato nel Rinascimento, il XIX secolo aggiunge la prospettiva del sensualismo, che vede l'io, il proprio io, come luogo e sede delle sensazioni. Emerge un'idea di equilibrio tra l'oggetto di scienza e le sue sofferenze, tra la capacità muscolare e la fantasia che è capace di sprigionare, tra le azioni e gli affetti che riesce ad esprimere. Inizia a manifestarsi una maggiore "porosità delle frontiere tra il corpo soggetto e il corpo oggetto, tra il corpo individuale e quello collettivo"[5] Con fatica si sviluppano correnti che portano a una nuova prospettiva culturale, secondo la quale il corpo è il risultato di una costruzione incessante (la fabbrica sociale del corpo), frutto di un lavoro quotidiano in cui si mescolano regole, apparenze, rituali, posture e libertà d'azione. La stratificazione sempre più complessa della società occidentale finisce per generare una molteplicità di corpi: quello religioso, scientifico, letterario e artistico. Il corpo dei ginnasti, dei soldati e della psicoanalisi.[6]

Il XIX secolo vide senza dubbio anche una trasformazione della pratica religiosa, che pur perdendo parte del suo ruolo egemonico, penetrò in profondità e si legò stabilmente in alcune componenti di questa nuova società. Se da un lato ci si avviò verso un certo disincanto nei confronti dei sentimenti e della sfera religiosa, dall'altro si assistette ad una «somatizzazione» dei fondamenti del cattolicesimo: il cristianesimo si rivelò e si distinse nella sua essenza in quanto religione dell'incarnazione della divinità.[7] Il corpo dell'uomo, dunque, è una particella di quello divino, il ricettacolo dello Spirito Santo, continuamente tentato dal diavolo. Il corpo è talvolta sede di miracoli, spesso è oggetto di voti, un dono per il Signore o per la vergine Maria, come testimoniano le vocazioni religiose che aumentarono in gran numero durante tutta la prima metà del secolo.

Il corpo, opera di Dio che ha creato l'uomo a sua immagine e somiglianza, viene replicato in una moltitudine di rappresentazioni che restituiscono immagini ancora aderenti ai canoni ereditati dal Rinascimento, a loro volta fondati su quelli classici del mondo greco. Questo corpo è il risultato di una costruzione intellettuale, di un'analisi basata sull'osservazione naturale guidata da una concezione specifica, tanto organica quanto meccanica. La figura umana è alla base stessa di quella che viene chiamata «pittura storica», nella quale, tuttavia, si scorge un'espressività nuova rispetto all'arte del XVIII secolo. "L'artista dell'epoca moderna eredita un'importante tradizione che accumula un fondo greco latino e una carica giudaico cristiana. Da una parte, il corpo è un microcosmo, vera rappresentazione del mondo in miniatura. Dall'altra, all'esser fatto a immagine e somiglianza di Dio è come un ricordo dell'apparenza divina."[8] Il concetto di corpo nell'arte ottocentesca, risulterà profondamente influenzato dalle teorie di Johann Winckelmann (1717-1768), che concepì per primo la storia dell'arte come una disciplina.

Winckelmann non si accontentò di proclamare la superiorità dell'arte greca, ma la spiegò nella sua «Storia dell'arte nell'antichità», sviluppando un vero e proprio misticismo intorno alla bellezza del corpo maschile. Il XIX secolo esaltò il nudo nell'arte e al tempo stesso viene ricordato come il secolo della pudicizia. Sulla scia di Luis David (1748-1825) la pittura (storica) si popolò di guerrieri nudi, frutto di una concezione ideale quanto irreale dell'esistenza: "corpi trasfigurati, non sottomessi agli obblighi della vita corrente."[9] Il nudo divenne un genere obbligatorio nelle accademie, anche se scrupoli e moralità finirono col generare un forte contrasto con il genere «vestito». Nel panorama europeo, naturalmente, non mancarono interpretazioni diverse da questa visione esaltante del corpo, come quella di William Blake (1757-1827), le cui tele erano popolate di esseri sensuali immersi in un mondo di pura invenzione.

Ma in contrapposizione allo smaccato omoerotismo dei guerrieri di Winckelmann, troviamo soprattutto le opere di Dominique Ingres (1780-1867), capace di collocare il nudo femminile al centro della sua opera, che divenne il perno di tutta l'arte del XIX secolo. L'eccentricità delle sue figure si misura attraverso le mutate proporzioni dei corpi, nella linearità del tratto e nella assoluta originalità delle composizioni. Ingres non idealizza un modello di bellezza femminile, dipinge le donne dal vero, garantendosi in tal modo un universo femminile in continua evoluzione. La sua pittura si rigenera continuamente, fino al Bagno turco del 1863, che possiamo vedere in tutta la sua fantasiosa voluttuosità come "una specie d'inversione sistematica del Leonida di David."[10]

Durante i primi decenni dell'Ottocento, anche il Romanticismo manifestò prepotentemente i suoi concetti nel mondo della creazione artistica, e il corpo femminile (in particolare) si vestì di sentimenti e sfumature che non trasparivano dalle luci fredde del classicismo. L'esperienza dettata dalla realtà venne filtrata con tecniche diverse dai seguaci che si ispiravano ai vari Géricault, Courbet, Delacroix e Daumier, per confluire nell'opera di Degas, vero continuatore di questa tradizione realista del corpo. Intorno alla metà del secolo, l'arte di immaginare la realtà incontrò un nuovo e controverso alleato nelle tecniche fotografiche, che posero l'artista di fronte a una serie di dilemmi. La fotografia, dopo la sorpresa iniziale, divenne un surrogato della natura come fonte d'ispirazione, ma poiché trattava i suoi soggetti con «indifferenza», suscitò anche reazioni sfavorevoli e perplessità.

La settima decade del XIX secolo fu un periodo chiave per la storia dell'arte e per la rappresentazione del corpo umano. Il 1863, infatti, fu l'anno in cui Manet presentò la sua *Dejeuner sur l'erbe* e dipinse (tuttavia senza esporla) *Olympia*. Si diffuse un'immagine della donna

inaccessibile, emblema del desiderio e della voluttà. Parallelamente si accese il dibattito etico, quanto estetico, tra arte accademica e arte «indipendente», e furono gettate le basi per una rottura defnitiva di questa arte nuova e vitale, con la cultura ufficiale. La concezione romantica dell'arte come mezzo di rigenerazione, in opposizione al potere stabilito, si convertì in un mito ufficiale, nel quale rimasero presto intrappolate le prime avanguardie del XX secolo.[11]

Opponendosi alla ragione il Romanticismo creò l'eroe sentimentale, che giunse a dare corpo ai fantasmi, alle utopie e all'innamoramento. Nacquero le ribellioni, i movimenti anarchici e i conflitti sociali tra destra e sinistra. In relazione alla corporeità successe un fatto importante: "si fugge dal corpo nel corpo stesso attraverso il vestito, che nasconde la fragilità e rende uguali. E al tempo stesso distingue, perché il corpo vestito va alla guerra, sia politica che economica, e lì discrimina e distrugge, e parimenti si riconosce come un elemento che in tempo di pace respira, cammina, si unisce per giocare e costruire spazi per se e per chi verrà domani. E con il corpo come referente, il mondo cambia e si muove."[12]

Se la tendenza nel mondo delle arti visive fu quella di orientarsi verso la scomposizione della figura umana, nel campo dell'esercizio fisico e della ginnastica, si assistette a una strutturazione dei metodi, all'invenzione di nuove pratiche, e alla stesura di regole e principi in grado di codificare queste attività. Per apprezzare le radicali trasformazioni subite dall'idea di corpo durante il XIX secolo, occorre attraversare il panorama delle scienze sociali e notare, ad esempio, come finalmente venne riconosciuto il valore pedagogico dell'attività fisica,[13] anche se è doveroso ricordare che questo processo toccò solo in parte le società dei paesi mediterranei. L'esercizio fisico si convertì nel lavoro corporale di una nuova classe sociale: un'attività regolamentata i cui risultati si potevano misurare.

Prese vita una forma di ginnastica che possiamo definire come un'arte del movimento, basata su principi di calcolo e di efficacia.[14] La elite sociale che si andava affermando, esaltò un corpo proporzionato nelle forme e gestito in equilibrio tra le sue potenzialità fisiologiche e gli aspetti caratteriali. Di conseguenza fu superato il concetto di salute intesa semplicemente come assenza di malattia. Ora occorreva possedere efficienza fisica e mentale, e in un certo senso essere anche competitivi. La borghesia ottocentesca inventò lo sport *amateur*, che divenne presto causa dell'incontro sui campi sportivi tra la vecchia aristocrazia terriera e coloro che si erano arricchiti in tempi più recenti. Rispetto al secolo precedente la pratica sportiva divenne un'attività più regolare che perse buona parte della sua carica più violenta: gradualmente si affermò l'idea di una

manutenzione continua del corpo, che corrispondeva esattamente alle necessità di una popolazione urbana in rapida crescita.

Ben presto il possesso di un corpo in piena efficienza si convertì addirittura in una necessità, in tutte quelle nazioni che lottavano per il predominio politico ed economico. Il corpo atletico era già divenuto un simbolo del prestigio sociale.[15] La mentalità che si stava creando liberò il corpo maschile, però enfatizzava le differenze tra i sessi: il corpo atletico e sportivo era quasi esclusivamente quello dell'uomo, mentre la donna si rappresentava ancora nelle sue pose classiche. Lo sport e la ginnastica, tuttavia, contribuirono a suggerire una vera rivoluzione nel concetto e nella rappresentazione della nostra immagine.

Note:

1) Russel B., *Storia della filosofia occidentale IV*, p. 958.
2) Cfr., *Ibidem*, pp. 973-993.
3) Mariani A., *Corpo e modernità. Strategie di formazione,* p. 272.
4) Corbin A., Courtine J. J., Vigarello G., *Historia del cuerpo (I)* , p. 19.
5) Corbin A., Courtine J. J., Vigarello G., *Historia del cuerpo (II)* , p.17.
6) Cfr., *Ibidem*, p. 16.
7) Cfr., *Ibidem*. pp. 57-59.
8) *Ibidem*, p. 89.
9) Cfr., *Ibidem*, p. 93.
10) *Ibidem*, p. 97.
11) Cfr., *Ibidem*, p. 110.
12) Anjel J. G., *"El cuerpo, el mundo y la historia" (un ensayo sobre el movimiento humano).*
13) Si veda in proposito Spivack M., "Francisco Amorós y Ondeano, précurseur et fondateur de l'éducation physique en France", in *Le corps en mouvement*, Toulouse, 1981.
14) Cfr., Corbin A., Courtine J. J., Vigarello G., *Historia del cuerpo (II), op. cit*., p. 312.
15) Si veda Haley B., *The Healthy Body in Victorian Culture,* Cambridge, Harvard University Press, 1998, p. 119.

2. LA RAPPRESENTAZIONE DEL CORPO NELLA NUMISMATICA MEDITERRANEA OCCIDENTALE

Dopo aver esaminato il quadro teorico nei suoi tratti essenziali, per comprendere le problematiche generali legate a uno studio iconografico applicato alla numismatica, passiamo ora ad affrontare il tema specifico di questa tesi dottorale. Considerando la vastità dell'argomento, la sua estensione temporale come quella diatopica, abbiamo dovuto operare delle scelte drastiche sia nella selezione delle monete, che degli insiemi monetali a cui appartengono. Questa scelta inevitabile dei tipi da sottoporre ad analisi è stata fatta in base a criteri specifici che verranno precisati in seguito, ma che, comunque, hanno permesso di tracciare (se pur a grandi linee) il percorso ideale di quella che è stata la rappresentazione del corpo umano nelle monete di tradizione greco-latina.

Può sorprendere in un panorama così ampio, l'assenza di tipologie monetali riferibili ad aree geografiche importanti o a periodi storici determinati ma, come detto, le dimensioni del fenomeno sono tali da non consentirne una trattazione esaustiva in un unico lavoro. Un caso esemplare che vogliamo sottolineare, è quello relativo all'iconografia delle monete ispaniche antiche, che non abbiamo trattato per varie ragioni. La prima e più importante, risiede nel fatto che in territorio iberico, durante tutta l'epoca classica, non si è mai sviluppato (o non è stato adeguatamente riconosciuto) un modello iconografico originale, né, tantomeno, ha preso vita un sistema monetario autonomo. Così, per quanto la Penisola Iberica sia stata terreno d'incontro tra le culture monetarie mediterranee, le problematiche sull'interpretazione della sua iconografia monetale restano, non esistendo ancora una visione uniforme del fenomeno e un sufficiente grado di attenzione da parte della letteratura numismatica.[1]

Note:

1) Cfr., Mora Serrano B., "La iconografía de la moneda Hispano-Púnica", in AAVV, *Les imatges monetáries: llenguatge i significat* (*VII Curs d'historia monetária d'Hispania*), p. 48.

2.1. RIFLESSIONI SULL'ICONOGRAFIA MONETALE: L'INCONTRO TRA L'ARTE E IL DENARO

E' tradizione affermare che il rapporto tra arte e denaro sia difficile, al punto di identificare i due termini quali poli dialettici. "Denaro e Bellezza sono categorie l'uno dell'avere, l'altra dell'essere, che s'incarnano nella moneta e nella varietà delle creazioni artistiche"[1] Nel caso della moneta coniata, però, questo incontro può dirsi celebrato, e con un certo successo, fin dalle origini della moneta stessa. "Il *nummo*, per la sua riproducibilità in molti esemplari, per la pochezza delle dimensioni, per le scarse cure che la conservazione richiede, è, fra le opere d'arte, la più durevolmente vicina all'uomo."[2] L'analisi esteriore del valore, tuttavia, suggerisce che la componente artistica, in una moneta, sia piuttosto una «variabile» che ha acquistato maggiore o minore rilevanza a seconda dei tempi e che dovremo valutare volta per volta, tenendo conto dei tanti e specifici fattori che concorrono al suo sviluppo (o alla sua regressione) formale.[3]

Indubbiamente le monete antiche raggiunsero assai presto il rango consapevole di opere d'arte, oltre ad ospitare un ricchissimo repertorio iconografico composto di ritratti, allegorie, raffigurazioni mitologiche e simboli di ogni genere. L'arte greca applicata nella progettazione numismatica, ad esempio, era già in grado di risolvere problemi complessi, come quelli legati alla rappresentazione del movimento, funzione peculiare di ogni essere vivente.[4] Ma questo vertice di perfezione magistrale, raggiunto già nel V e IV secolo a. C., scomparve rapidamente, e non lasciò tracce della sua memoria per lungo tempo. La storia artistica della moneta s'interrompe per secoli, determinando lungo tutto il medioevo una frattura ben più netta di quella subita da altri generi artistici, che recuperarono più rapidamente il patrimonio tecnico accumulatosi nell'antichità.

Le cause di questo fenomeno sono da ricercare nei limiti e nei severi vincoli imposti dalla storia, e soprattutto dalla storia economica dell'occidente post-classico, alla moneta stessa. La trasformazione radicale dell'economia mediterranea, e in generale di quella europea, determinarono così un allontanamento dell'arte monetaria anche dalle tipologie artistiche che le erano più affini, come l'oreficeria e le arti dell'intaglio nel suo insieme. Si afferma il principio che la moneta deve corrispondere essenzialmente alla sua specifica destinazione, ed essere realizzata in vista della sua funzionalità. Non è estraneo, a questo estremo processo di depauperamento tecnico-artistico, il ruolo giocato dalle grandi religioni monoteiste, che ben prima dell'anno mille esercitavano già solidamente il loro potere lungo le sponde di tutto il Mediterraneo.

In confronto alla esuberante produzione greco-romana, alla moneta medievale sembra negata ogni possibile invenzione iconografica: sia nella scelta dei soggetti, come nelle tecniche e negli artifici di realizzazione. Rispetto al sigillo,[5] e in seguito soprattutto alla medaglia, al «denaro coniato» viene a mancare l'effetto plastico, che ne esalta le qualità esecutive, espresse dall'intaglio profondo delle matrici e dalla ricchezza di particolari. Negli esempi più significativi di sigilli medievali è possibile, per quanto sinteticamente, riscontrare la scansione dei piani prospettici, il gioco chiaroscurale delle superfici, la densità e la complessità della composizione e quindi, tutte le caratteristiche del rilievo, o addirittura della pittura.

Un rilievo minore deve necessariamente essere sintetico ed espressivo, fino a correre il rischio di essere sommario, rinunciando a dettagli e sottigliezze che si perderebbero presto nell'usura causata dalla circolazione. Esemplare, a proposito, è la vicenda di alcune splendide monete create dal grande artista fiorentino Benvenuto Cellini. "Monete come il *giulio* ed il *mezzo giulio*, incise intorno al 1530, sono capolavori di oreficeria, quanto monete «sbagliate», perché la complessità del disegno e la delicatezza dell'incisione, non supportate da uno adeguato spessore del tondello si sono perse completamente, rendendo l'immagine illeggibile."[6] Immagine, quindi, che non sempre veniva apprezzata per il suo reale valore, come ebbe a lamentarsi in un suo scritto, lo stesso Cellini (*Vita* I, LXXX)

La necessità di riprodurre un numero esiguo di tipologie e di garantire una costanza di motivi iconografici, per affermare la moneta o mantenerla stabile, lasciano ben poco margine di evasione a coloro che durante tutto il Medioevo devono pensare ad eseguire la moneta stessa. Analogamente, allo storico dell'arte rimangono ben pochi spunti per possibili confronti con gli altri manufatti artistici. "L'immagine del sovrano appare spesso come astrazione ideale o archetipo, in un'epoca nella quale la tecnica del ritratto naturalista era sconosciuta. Questo si, il ricordo indiretto dell'antichità fu recuperato in alcune occasioni seguendo il cammino delle successive *renovationes* del classicismo."[7] Un esempio emblematico (anche se isolato) di questo processo, s'incontra negli augustali d'oro coniati dall'imperatore Federico II (1194-1250) nel suo Regno di Sicilia.

La moneta, dunque, durante il medioevo ricomincia da capo la sua storia artistica, in una nuova civiltà e in un diverso contesto economico, dovendo tener conto di nuovi canoni specifici che le sono imposti *a priori* e solo all'interno dei quali è possibile e corretto suggerire paralleli e tangenze con altre espressioni artistiche. Rimane fermo, come momento artistico, forse solo il momento progettuale della moneta, quello cioè in cui il nuovo tipo viene realizzato per rispondere a precise

necessità economiche che devono collocare la nuova moneta in un tempo preciso ed in una tradizione culturale. Si tratta quindi di costruire un linguaggio espressivo che muta solo per minuti dettagli, che potrebbero apparire trascurabili, se non conducessero per gradi a uno sviluppo coerente dell'aspetto formale, per quanto possibile in sintonia con il gusto e la cultura del tempo.

Inquadrato in questa prospettiva, il rapporto tra arte e moneta pone in evidenza un generale ritardo di allineamento del linguaggio figurativo numismatico rispetto ad altri generi artistici e particolarmente alle arti «maggiori».[8] Anzi, la stretta dipendenza con il mondo dell'economia finirà per determinare una relazione che potremmo definire inversamente proporzionale tra lo stile e il valore artistico delle monete, da una parte, ed il benessere socio-economico, corrispondente a momenti di maggiore o di minore impulso creativo delle arti figurative, dall'altra. La mancanza di cambiamenti esteriori in una moneta, non può intendersi che come un segno di prestigio politico e floridezza economica, fatto che spiega l'esiguità di tipologie in molte monetazioni, sia antiche, che moderne. Mentre l'orafo o il pittore possono testimoniare liberamente tutta la ricchezza che li circonda, e trasformarla in contenuti creativi, alla moneta non è concesso che un ritocco, un dettaglio che la renda più bella, ma sempre uguale a se stessa.

Un altro aspetto che non è possibile ignorare, è quello della connotazione negativa data al denaro, in particolare dalle religioni, in ogni epoca. Rimanendo alle vicende che determinarono il successo della moneta fiorentina, che permise lo straordinario fiorire delle arti (oltre all'enorme quantità di ricchezza che fece guadagnare al ceto mercantile della città), è facile osservare come il fenomeno si verificò in una società profondamente appassionata al denaro e al commercio, che tuttavia era consapevole dei gravissimi peccati legati all'accumulo di beni, e all'usura. Il «senso di colpa» di banchieri e mercanti, legato alla necessità di giustificare agli occhi di Dio (ma anche a quelli degli altri uomini), il possesso di una tale quantità d'oro e d'argento, portò all'invenzione di una serie di stratagemmi che permettessero loro di non incappare nell'ira dei teologi, che "analizzavano ogni nuovo strumento finanziario per scovare eventuali peccati."[9]

Il valore negativo attribuito al denaro dalla Chiesa, perciò, portò ben presto ad una "preferenza accordata alla rappresentazione della ricchezza che si accompagna alla bellezza, di cui è invece privo il Denaro in sé stesso."[10] L'opera d'arte, pur lasciando intravedere l'opulenza di chi la possiede non è mai circondata dall'aura di riprovazione che accompagna i soldi, la cui provenienza è collegata al timore del modo in cui sono stati guadagnati. Attraverso questo passaggio, dunque, si giustifica alla propria coscienza la formazione di un patrimonio legato più ai traffici che al lavoro

vero e proprio, e allo stesso tempo la ricchezza acquisisce valori positivi anche per una parte della Chiesa. Temendo per la loro anima, i banchieri devolvevano grandi somme in opere di carità, e molte opere d'arte religiose scaturirono da un analogo spirito penitenziale. In questo senso è possibile affermare che il Rinascimento fu anche figlio del prestito e dell'usura.

Note:

1) Sebregondi L., "Denaro e Bellezza, economia e arte: elogio degli opposti", in *Denaro e bellezza – I banchieri, Botticelli e il rogo delle vanità,* p. 19.
2) Montenero G., "Lo scultore friulano Aurelio Mistruzzi", p. 11.
3) Cfr., Paolozzi Strozzi B., "Qualche riflessione sull'iconografia monetale senese", p. 73.
4) Si veda in proposito, Zub A., in "L'arte nella moneta greca – La rappresentazione del movimento", *Panorama Numismatico n° 108*, pp. 14-15.
5) Le similitudini tra sigillo e moneta riguardano la tecnica di esecuzione, i vincoli di organizzazione formale imposti dal modulo ridotto, l'immagine simbolica con la quale si trasmette il messaggio, che può essere individuale nel sigillo e sempre collettivo nella moneta. Cfr., Muzzi A., Tommasello B., Tori A., *I sigilli del Museo Nazionale del Bargello,* Firenze 1986-90.
6) Cfr., Paolozzi Strozzi B., *op. cit.*, p. 77.
7) Estrada Rius A., "La representación de la monarquía en la moneda medieval: aproximación al repertorio iconográfico de una institución", in *La moneda a la mediterránia medieval*, p. 194.
8) Paolozzi Strozzi B., *op. cit.* p. 80.
9) Cfr., Parks T., "Le vanità prima del rogo: usura, bellezza e santità nella Firenze rinascimentale", in *Denaro e Bellezza*, *op. cit.,* p. 30.
10) Sebregondi L.*, op. cit.*, p. 22.

2.2. ICONOGRAFIA NUMISMATICA E CRITERI DI CLASSIFICAZIONE

Io non saprei citare un soggetto umano che abbia avuto una persistenza più lunga di due umili tipi della fauna e della flora, quali il cavallo e l'alloro; né trovo quale dio, o eroe possa essere interessante quanto lo sono, sotto il rapporto politico ed economico, l'aquila e la spiga di grano. La testa del cavallo apparve sulle monete prima di quelle di Giove, mentre l'alloro simbolo di gloria e di vittoria, coronò il capo delle prime divinità stampate sulle monete. Gli dei sono tutti morti da tempo nella numismatica, ma il cavallo vive ancora, e l'alloro, dopo venticinque secoli, conserva intatta tutta la sua freschezza.[1]

Eppure, "all'inizio degli studi numismatici, la prima attenzione fu rivolta alle effigi dei principi, come quelle che offrivano il massimo interesse. Si passò poi alle figurazioni dei rovesci e, in prima linea, vennero gli dei, i semidei, gli eroi, le personificazioni allegoriche, gli avvenimenti storici o leggendari,"[2] a testimonianza del fatto che la numismatica era già percepita come strumento di indagine storica in grado di contribuire alla definizione del carattere incostante, mutevole e transitorio dell'umanità. Questo aspetto, di lenta quanto aciclica evoluzione, è quello che ci attrae. Il dinamismo senza regole apparenti dei meccanismi che hanno portato la figura umana sulle monete, questo ci preme indagare.

Sebbene nei manuali classici di numismatica non si trovino studi dedicati espressamente alla tematica del corpo, non mancano le proposte di classificazione basate su criteri diversi da quello storico, o storico-epigrafico, che possono risultare utili al nostro scopo. Ad esempio, Domenico Promis sostenne a più riprese che le caratteristiche formali delle monete, là dove l'iconografia, le legende e la lega restino immutate, possono fornire un attendibile criterio di datazione (e quindi di classificazione), anche in assenza di documenti.[3] Il Promis riferiva queste affermazioni alla monetazione medievale, ma l'aspetto formale e soprattutto l'analisi delle caratteristiche «artistiche» delle varie monete, possono supportare validamente la metodologia di studio che proponiamo in merito al tema iconografico della figura umana.

Ai primi del novecento, basandosi su un lavoro di Vincent Head,[4] Ambrosoli e Ricci nel loro manuale dal titolo *Monete greche*, proposero una soluzione centrata sul criterio artistico allo scopo di ottenere una classificazione cronologica, in quanto ritenevano che il criterio storico in senso stretto non fosse né facile né costante.[5] Dei sette periodi tracciati dallo Head, i primi tre (che giungono fino all'epoca di Alessandro Magno) vennero conservati intatti, e gli altri fusi in un

periodo unico per attrarre l'attenzione sui primi, considerati (a ragione) i più caratteristici per la storia dell'arte monetaria greca.[6] Le caratteristiche di ogni fase vengono descritte in modo assai sintetico ed anche i riferimenti alla figura umana sono quanto di più essenziale ci si può attendere.

Solo per fare un esempio, è nel terzo periodo che l'arte dell'incisore si libera da ogni difficoltà esecutiva e raggiunge i vertici della qualità. I tipi (quasi sempre), rappresentano sul diritto una testa di divinità in alto rilievo, mentre sul rovescio campeggiano figure umane o scene più complesse, rese con insuperabile eleganza e vivacità di azione (fig. 11). Il quarto periodo, invece, ingloba tutte le emissioni contemporanee e posteriori ad Alessandro Magno (dal 336 a. C., in poi), in considerazione di una diffusa stereotipizzazione delle rappresentazioni e di una oggettiva difficoltà nel riconoscere un'evoluzione stilistica tra emissioni tanto diverse tra loro. A questo naturale declino dobbiamo aggiungere il fatto che i motivi iconografici di maggior successo della monetazione greca, vennero ripresi e copiati lungamente anche da popolazioni che nulla avevano a che vedere con la stirpe che li aveva creati.

Un deciso passo avanti nella classificazione numismatica basata su criteri iconografici, piuttosto che artistici, è stato fatto con la pubblicazione dell'opera di E. A. Sydenham, *The Coinage of the Roman Republic* (Londra, 1952). Il manuale è concepito in modo da permettere una rapida individuazione delle emissioni in base ai tipi presenti sui rovesci, che sono raggruppati in categorie più omogenee possibile. Prendendo spunto da questa impostazione, recentemente sono apparsi altri lavori, ispirati ugualmente dalla necessità di offrire strumenti consultabili da un pubblico sempre più vasto.

Nel caso dei *Corpus Nummorum Romanorum* di Banti e Simonetti, gli autori hanno cercato la soluzione adottando due criteri diversi. Nell'opera più recente (dedicata alle monete repubblicane), viene svolta un'approfondita ricerca sulla simbologia, che appare con gran varietà di forme nella monetazione Romana. "I simboli, opportunamente disegnati nella maniera più fedele, sono stati ordinati in funzione dell'uso o del significato, permettendo di esporre nei particolari gli usi e i costumi di vita e civiltà della Roma repubblicana."[7] Nel lavoro dedicato alla monetazione imperiale, invece, il criterio guida che è stato adottato è quello proposto a suo tempo dal Cohen, che prevedeva una classificazione basata sulle leggende dei rovesci.

Foto: Ira & Larry Goldberg n° 59, lotto n° 2050

(Fig. 11) Siracusa. Decadracma, ca. 405-400 a. C., AG, 41,87 g. D/ Cuadriga al galoppo, a sinistra, con l'auriga che impugna il *kentron* e le redini; Nike in volo, a destra, che incorona l'auriga; in esergo trofeo di armi. R / Testa della ninfa *Aretusa* o *Syra*, a sinistra, con collana e orecchino, circondata da quattro delfini. Gallatin R. XXI.

In conclusione, tornando alla monetazione greca, segnaliamo il lavoro di Richard Plant, che ha proposto un manuale per la classificazione dei tipi basato esclusivamente sulla composizione iconografica, e più precisamente sul numero di soggetti raffigurati sulle monete.[8] Sebbene le intenzioni dell'autore fossero quelle di offrire un manuale schematico ad uso di appassionati inesperti, i risultati raggiunti si possono considerare utili nella conduzione di una ricerca sulla rappresentazione della figura umana.

Note:

1) Cfr., Gnecchi F., "La flora e la fauna nei tipi monetali", L / CXI-CXII, en *RIN XXIX*, p. 12.
2) *Ibidem,* p. 15.
3) Si veda in proposito, Promis D., *Monete della repubblica di Siena,* pp. 40-41.
4) Barclay Head V., *Historia numorum. A manual of greek numismatics*, Clarendon press, Oxford, 1887.
5) Cfr., Ambrosoli S., Ricci S., *Monete Greche*, p.12.
6) I periodo, dell'arte arcaica (ca. 700-480 a. C.), II periodo, dell'arte di transizione (480-415 a. C.), III periodo, del massimo splendore dell'arte (415-336 a. C.).
7) Banti A., *Corpus Nummorum Romanorum – Monetazione Repubblicana,* vol I, Introd. V. I simboli sono stati suddivisi in 19 categore: in totale quelli riprodotti sono 692, dei quali solamente 14 hanno per soggetto la figura umana (pp. 1-44).
8) Plant R., *Greek coin types and their identification*. Nell'opera l'autore localizza in totale 2748 composizioni iconografiche differenti, che divide in tre grandi gruppi: A figure umane, B animali e piante, C oggetti inanimati. Nel primo di questi gruppi, i soggetti sono suddivisi in tre categorie secondo il numero di figure umane rappresentate, per un totale di 875 soggetti diversi.

2.3. LA RAPPRESENTAZIONE DEL CORPO NELLA NUMISMATICA: CAMPIONI RAPPRESENTATIVI E CRITERI DI SCELTA

Tenendo conto degli obiettivi della tesi, nei capitoli seguenti abbiamo selezionato alcuni campioni di monete ritenute significative da un punto di vista iconografico per la rappresentazione della figura umana, appartenenti alle monetazioni tradizionali del mondo antico (greca, romana e bizantina), nel rispetto dei limiti cronologici stabiliti per ciascuno di questi periodi. Per quanto riguarda l'epoca moderna, invece, a causa della estrema complessità del quadro monetario venutosi a creare nel Mediterraneo occidentale, si è ritenuto opportuno analizzare un solo caso, giudicato particolarmente significativo. La scelta è caduta sulla rappresentazione di San Giovanni nelle monete della zecca di Firenze, il cui ciclo di emissioni ha coperto ininterrottamente un periodo di oltre seicento anni, a partire dalla prima metà del XIII secolo. I criteri di scelta delle monete, compatibilmente con le caratteristiche iconografiche dei periodi e dei contesti nei quali sono state coniate, si possono riassumere in tre punti:

- Centralità della figura umana, ovvero scelta dei tipi nei quali le rappresentazioni rivestono un ruolo caratterizzante, o comunque preminente nell'iconografia complessiva.

- Qualità della rappresentazione, ovvero il valore artistico dell'incisione e la cura della sua realizzazione. Fattore non trascurabile in monete che sono state coniate per lunghi periodi e che, di conseguenza, hanno subito inevitabili evoluzioni stilistiche dovute a molteplici fattori.

- Diffusione e importanza della moneta, il cui riconoscimento, oltre che in termini geografici (area di diffusione e circolazione), si può misurare anche in termini cronologici (durata di un determinato tipo).

La catalogazione dei tipi all'interno di ciascun campione è stata effettuata in ordine cronologico, salvo le monete greche, che sono state elencate in ordine alfabetico secondo la *polis* che le ha coniate. Per quanto riguarda lo studio dei tipi, invece, il metodo di analisi annunciato in questa tesi è stato applicato in modo integrale solo per le monetazioni antiche (greca e romana)[1], tenendo conto dei fondamentali precetti ricavati dalla ricostruzione del Lessico Iconografico Numismatico, il cui scopo è quello di spiegare il significato delle immagini monetali in maniera quanto più possibile obiettiva e scientifica. L'ipotesi, secondo le parole degli stessi ricercatori, è che il linguaggio iconografico si sviluppi parallelamente a quello verbale, in quanto nessun segno o

simbolo esistente su una moneta è casuale. Così l'immagine monetale (*typos*), svolge nella comunicazione visiva il medesimo ruolo della parola, ovvero possiede un significato di base che va ricercato attraverso un'analisi diacronica e diatopica.

Diversamente, per la monetazione bizantina ci siamo limitati alla presentazione dei principali schemi iconici e iconografici adottati durante l'arco di tempo nei quali si è sviluppata (dal V al XV secolo d. C.), schemi che abbiamo riassunto in un'unica tavola semplificata. Nel caso delle monete di Firenze, infine, non esistendo l'esigenza di decodificare il significato delle rappresentazioni, si è operato prevalentemente in senso diacronico, ovvero analizzando nel tempo l'evoluzione della figura di San Giovanni e il suo inserimento entro schemi compositivi diversi.

Note:

1) Per quanto concerne le monete imperiali romane, a causa della vastità dell'insieme, l'analisi storica è stata concentrata per tematiche iconografiche.

2.3.1. IL CORPO NELLE MONETE GRECHE: CAMPIONE RAPPRESENTATIVO

Foto: NAC n° 51 II, lotto 659

Fig. 12) *Pamphilia*, *Aspendos*. Statere, 420-370 a. C., AR, 10,44 g. D/ ΕΣΤΡΕΔΙΙΥ; lanciatore di fionda stante a destra; protome equina e punta di lancia nel campo alla sua destra; intorno, cornice circolare di punti. R/ Due lottatori si affrontano afferrandosi per le braccia; tra di loro, in basso nel campo ΠΟ; intorno, cornice circolare di punti. MFA Boston 2101, SNG France 111 var.

D/ La figura umana si trova in primo piano al centro della scena ed è rappresentata nell'atto di combattere. L'identità è simbolica, di genere maschile e di aspetto adulto. L'uomo è vestito con una tunica corta ed è in posizione eretta, di tre quarti verso destra. R / Le due figure umane sono poste in posizione centrale e in primo piano, e sono rappresentate nell'atto di lottare tra di loro. La loro identità è simbolica, di genere maschile e di aspetto adulto. I due uomini sono nudi e contrapposti uno di fronte all'altro.

Le monete di *Aspendos*, antica e ricca città della *Pamphilia*, in Asia Minore[1], sono da considerare, per vari motivi, tra le più importanti di ogni epoca per quanto riguarda la rappresentazione del corpo umano. I celebri «lottatori», simbolo indiscusso della monetazione cittadina, sono senza dubbio uno dei soggetti più espliciti e diretti della pur ampia «tematica sportiva» presente nella numismatica antica. Il riferimento a una disciplina precisa, come quella della lotta, è testimoniato dal fatto che i due atleti non hanno le mani fasciate (obbligatorie nel pugilato), e il tipo di presa che stanno eseguendo esclude che possa trattarsi del pancrazio, altra celebre specialità di combattimento. Sorprende anche la verosimile «laicità» della rappresentazione, suggerita dalla totale assenza di

simbologie attribuibili alla sfera delle divinità.

Nessuna testimonianza letteraria, inoltre, ci aiuta a identificare con precisione i personaggi di questa rappresentazione, e nessun nome di atleta presente nelle cronache antiche è legato in maniera particolare alla città. La questione, pertanto, è quella di chiarire il rapporto esistente tra i lottatori di *Aspendos*, e il potere, o le istituzioni cittadine. L'unico elemento che ci può aiutare in questa ricerca, è l'evidenza della tradizione, il dato oggettivo che vede ancora oggi la lotta come una manifestazione profondamente radicata nella società turca, in generale, e quella locale in particolare. Il fatto che il corpo umano sia il protagonista assoluto dell'iconografia monetale di *Aspendos*, non è un fatto eccezionale, bensì è sorprendente l'assenza di qualsiasi evidenza che permetta di contestualizzare, o individuare il significato di queste rappresentazioni.

Diverso è il caso del lanciatore di fionda riprodotto nell'altro lato, che potrebbe essere "un tipo parlante, già che è stata segnalata la similitudine tra il termine greco *sfendone*, lanciatore di fionda, e il nome della città, che appare vicino a lui nella sua forma tradizionale."[2] Un'altra ipotesi è che potrebbe trattarsi di un soggetto militare: ovvero di un soldato con armamento leggero, dal ruolo opposto a quello degli opliti nella falange greca. Un significato militare, tuttavia, riteniamo non si possa estendere ai due soggetti minori rappresentati a fianco, che variano più volte negli anni, alternandosi con simboli di natura ben diversa (segni grafici o di matrice più propriamente religiosa). In ogni caso è da notare che i due tipi (i lottatori e il lanciatore di fionda) sono inscindibili nell'iconografia di *Aspendos*, e che la loro rappresentazione copre un periodo di oltre due secoli (dal 420 al 200 a. C., ca.).

In conclusione, allo stato attuale non è possibile attribuire un significato certo a queste rappresentazioni, in assenza di fonti storiche o letterarie che ne giustifichino la scelta. La spiegazione in un certo senso più gratificante per la concezione moderna del corpo che abbiamo, è che si tratti di un omaggio a una disciplina sportiva sentita e vissuta con estrema passione: il massimo riconoscimento a una forma di spettacolo che sconfinava nel narcisismo e nella vanità assoluta. Non dimentichiamo che nel mondo antico l'interesse per gli spettacoli di natura circense e religiosa toccò vertici di assoluta follia. A tale proposito può essere utile ricordare il monito di Sant'Ambrogio,[3] che oramai alla fine dell'epoca classica, esortava i fedeli a distogliere gli occhi dalle vanità, perché l'animo non concupisca ciò che vede in certe manifestazioni.[4] Vanità è quella che scorgi chiaramente. Guardi il pantomimo, è vanità; guardi i lottatori, è vanità; perché scorgi chiaramente che lottano per una corona di foglie.

Foto: NAC n° 54, lotto n° 15

Fig. 13) Lucania, *Heraclea*. *Nomos*, 390-340 a. C., AR 7,84 g. D/ Testa di Atena a destra, con casco attico decorato con protome di Scilla; a destra, D - K - F. R/ [I- HPAKLHIWN]; Ercole, stante a sinistra, nell'atto di strangolare il leone di Nemea; tra le sue gambe una civetta e a sinistra una clava nodosa; sopra, ΚΑΛ. SNG ANS 64, Mc Clean 824 e t. XXVIII 23, HNI 1377.

La figura umana si trova in primo piano al centro della scena ed è rappresentata nell'atto di lottare contro una fiera. L'identità è simbolica (in quanto divinità), di genere maschile e di aspetto adulto. Il corpo è nudo, in posizione eretta, di fronte e con la testa rivolta a destra.

La *polis* di *Heraclea* fu una colonia della Magna Grecia fondata dagli abitanti di Taranto intorno alla metà del V secolo a. C., nel territorio dell'antica *Siris*, in Lucania.[5] Nonostante le sue origini relativamente recenti, recitò un ruolo di una certa importanza nella regione, fino a quando cadde sotto il dominio romano nel II secolo a. C. L'abbondante produzione monetaria, concentrata tra la seconda metà del V e il III secolo a. C., presenta costantemente la riproduzione della testa di Atena, da un lato, e della figura di Eracle dall'altro. Accanto ai *Nomos* (didrammi), che rappresentano il nominale più diffuso, si trovano anche alcuni dioboli con la stessa iconografia e differenze assai lievi rispetto a quelli emessi dalla vicina Taranto. Per questi dioboli col tipo di Eracle, si è ipotizzato che fossero la moneta del mercato tarantino della pesca, poiché erano in uso anche presso altre città vicino alla metropoli, e fuori del territorio, fino al Sannio.[6]

Più in generale, la scelta di rappresentare Eracle (o Ercole) nella lotta contro il leone di Nemea,[7] immagine a quanto sembra inspirata da un bronzo di Mirone, appare come una scelta politica, in quanto la città doveva diventare sede della lega italiota delle colonie greche, o comunque denota un

carattere panellenico della città stessa.[8] Due, sostanzialmente, sono i modi in cui l'eroe è rappresentato nelle monete di *Heraclea*: in lotta con il leone di Nemea, oppure stante, in posizione statica circondato dai suoi simboli. La prima, e la più antica delle due forme, occupa la quasi totalità delle emissioni del IV secolo a. C., mentre la seconda è prevalente in quelle del III secolo. Entrambe le rappresentazioni, comunque, appartengono ad una tematica piuttosto diffusa nel mondo greco, in quanto l'immagine dell'eroe appare nelle monetazioni di varie città, sia sotto forma di ritratto, che nella sua integrità corporale.

Nel successo della personalità di Ercole confluiscono vari aspetti "che associano strettamente la sua figura allo spirito dei giochi: l'eroe che supera con forza, valore e abilità ostacoli e missioni, personificazione della forza fisica e della bellezza muscolare, trionfante sulla natura umana fino al raggiungimento dell'immortalità. Il suo carattere di vincitore, in definitiva, si convertiva in un referente per i partecipanti di qualsiasi disciplina, spinti a conseguire la fama e la propria immortalità attraverso le vittorie."[9] E difatti a Ercole viene assegnato un ruolo importante non solo nella fondazione dei giochi di Nemea, ma anche in quella dei giochi olimpici, entrambi dedicati alla onnipresente figura del padre.

Nel concreto della moneta qui rappresentata, la soluzione di costringere l'eroe, raffigurato di fronte, ad una presa laterale, ottiene l'effetto di metterne in risalto l'intera muscolatura del tronco, con una speciale attenzione a quella dell'addome. Il corpo intero descrive un arco carico di tensione, che trova il naturale contrappeso nella massa compatta della fiera. La flessione della testa sulla criniera leonina, accentua l'impressione dello sforzo sovrumano che Ercole sta compiendo, ma al tempo stesso rassicura sull'esito della lotta. L'abbraccio mortale ha costretto il leone a sollevare i suoi potenti artigli dal suolo, mentre il suo rivale ha le gambe saldamente ancorate al suolo: segno che il destino dell'animale sta per compiersi.

Foto: CNG 12, lotto n° 74

Fig. 14) Sicilia, *Himera*. Tetradracma, ca. 409-407 a. C., AR, 17,25 g. D/ La Ninfa *Himera* a destra, alla guida di una cuadriga con le redini in entrambe le mani; *Nike* in volo a sinistra, mentre incorona la ninfa e sostiene una targa che reca l'iscrizione MAI (sigla dell'incisore); in esergo, *ketos* (mostro marino) a sinistra. R/ *Himera* stante, vestita con il *chiton*, che tiene una patera con la mano destra sopra un altare; a destra un satiro mentre si bagna in una fonte con bocca a forma di testa di leone. Gutmann & Schwabacher 20, SNG Lloyd 1022, Rizzo t. XXI 23, Kraay & Hirmer 71.

La figura umana principale si trova in primo piano al centro della scena ed è rappresentata nell'atto di compiere un sacrificio. L'identità è simbolica (in quanto divinità), di genere femminile e di aspetto adulto. Il corpo è vestido, in posizione eretta di fronte, con la testa a destra.

Himera fu una colonia greca della Sicilia settentrionale, fondata nel 648 a. C. da coloni siracusani e da esuli della Calcidia provenienti da *Zancle* (l'odierna Messina). Le prime monete, coniate a incuso, risalgono all'ultimo quarto del VI secolo a. C., e adottano solo galli o galline come tipi.[10] Agli inizi del V secolo a. C. la città cadde sotto l'influenza del tiranno *Terone* di Agrigento,[11] evento che si osserva facilmente nelle monete dell'epoca: al dritto resterà l'immagine del gallo, mentre al rovescio compare il granchio, il tipo distintivo di Agrigento. Dopo la caduta di *Terone* (472 a. C.), la città passò nell'orbita siracusana, iniziando a riprodurre su un lato delle nuove tetradracme le celebri quadrighe, e sull'altro la ninfa *Himera* nell'atto di compiere un sacrificio. La città cessò di battere moneta alla fine del V secolo a. C., nel momento in cui venne distrutta dai Cartaginesi.

Lo schema compositivo della moneta qui rappresentata, appartiene agli ultimissimi anni della produzione imerese, e pertanto può dirsi l'espressione stilisticamente più evoluta di questa

tipologia, che assume un carattere praticamente definitivo nelle emissioni in argento posteriori al 472 a. C. Se l'irruenta e poco ortodossa quadriga indica l'appartenenza alla sfera politica siracusana, l'identificazione della *polis* è lasciata ad un preciso riferimento geografico di tipo idrografico. Oltre alla figura principale, personificazione della stessa *Himera* nelle vesti di ninfa, infatti, le monete in questione riproducono un satiro che si bagna in una fonte, chiaro riferimento alle terme cittadine (le *thermai himeraiai* che hanno dato il nome all'attuale Termini Imerese). La scelta di questa combinazione, ovvero di rappresentare la città attraverso una personificazione femminile, potrebbe essere stata dettata dall'esigenza di non confondere le sue monete con quelle di Selinunte (*Selinus*), che per quanto lontana e situata nella costa meridionale dell'isola, gravitava ugualmente nell'orbita siracusana.

A tale proposito, infatti, merita ricordare il destino parallelo (almeno in termini numismatici) dei due centri, che liberati dal giogo di *Terone* finirono per adottare i tipi e il sistema metrico siracusano, prima di essere entrambi distrutti dall'offensiva cartaginese. In quest'ottica, la città di Selinunte aveva ugualmente affidato il messaggio della sua esistenza alla presenza dell'acqua, identificandosi però nelle vesti maschili del dio fluviale *Sélinos*. Facilmente si può osservare come le rappresentazioni delle due città utilizzino lo stesso schema composito (la divinità nell'atto di compiere il sacrificio presso un altare), e utilizzino gli elementi secondari della scena per specificare l'identificazione dell'autorità emittente.

Foto: CNG n° 85, lotto n° 167

Fig. 15) *Bruttium*, *Kaulonia*. *Nomos*, ca. 525-500 a. C., AR, 7,72 g, 31 mm. D/ KAVΛ; Apollo avanzante a destra con un ramo nella mano omologa e un piccolo spirito danzante sul braccio sinistro teso in avanti; piccolo cervo a destra con la testa girata indietro. R/ Gli stessi soggetti in incuso. Noe, *Caulonia* Group A 10, HNI 2035, SNG ANS 146, Jameson 408, MFA Boston 172.

La figura umana si trova in primo piano al centro della scena ed è rappresentata nell'atto di fare un'offerta. L'identità è simbolica (in quanto divinità), di genero maschile e di aspetto adulto. Il corpo è nudo in posizione eretta a destra, con il busto di tre quarti.

Kaulon o *Kaulonia*, fu una colonia della Magna Grecia i cui resti sorgono nei pressi di *Punta Stilo*, in provincia di Reggio Calabria.[12] Per alcuni autori antichi la città dipendeva da *Kroton*, mentre per altri era di origine Achea, che legavano la sua fondazione alla guerra di Troia e all'eroe eponimo *Kaulo*. Dati certi indicano che la città entrò nei possedimenti della potente *Kroton* intorno al 675-650 a. C., rappresentandone il confine meridionale del suo territorio. Attaccata e distrutta da Dionisio I di Siracusa nel 388 a. C., nel secolo successivo la troviamo alleata dei cartaginesi, per essere definitivamente assoggettata al dominio romano nel 205 a. C.

La prima monetazione di *Kaulonia* risale all'ultimo quarto del VI secolo a. C., ed è caratterizzata dalla tecnica a incuso, largamente utilizzata nelle colonie della Magna Grecia durante il periodo arcaico. Apollo, divinità protettrice della città, e l'iconografia a lui associata, occuparono stabilmente i tipi monetali.[13] La monetazione di *Kaulonia* cessò in seguito all'occupazione siracusana agli inizi del IV secolo a. C. Da un punto di vista stilistico la rappresentazione di Apollo, sebbene inspirata ai canoni estetici della statuaria più arcaica, ne supera la rigidità delle forme

attraverso una notevole accentuazione del dinamismo. La divinità, fedele rappresentazione di un *Kouros,*[14] contrariamente ai gruppi marmorei coevi che riproducono lo stesso soggetto, avanza con decisione portando avanti la sua gamba sinistra, mentre entrambe le braccia sono ben distanti dal corpo.

La dinamicità della scena, sottolineata anche dagli atteggiamenti delle figure minori, è accentuata dal leggero sollevamento del tallone destro e dal conseguente caricamento dell'arto omologo: dettaglio che rende assai più verosimile il presunto gesto di lancio che il dio si accinge ad eseguire. Numerosi dettagli anatomici, inoltre, annunciano l'imminente evoluzione dell'arte greca. Se pur in maniera essenziale, il rilievo muscolare della figura è ben evidenziato, sia nel petto e nell'addome (nonostante la rappresentazione di profilo), come nell'intera gamba, e certamente lo è in misura maggiore di quanto non lo sia nella statuaria contemporanea. In definita non è azzardato osservare come l'iconografia numismatica, in questo caso, non si sia allineata con i modelli estetici dell'epoca, ma ne abbia addirittura anticipato alcune caratteristiche che coinvolgono l'essenza stessa della rappresentazione della figura umana.

Studi recenti sulle figure secondarie presenti nelle iconografie di questa serie monetale (ad esempio, oltre alla cerva, un airone su alcuni esemplari del primo quarto del V secolo a. C.), ci consentono di articolare un'ipotesi più precisa sul significato di questa composizione. "Se si considera un'interpretazione di detta cerva come allusiva a un radicato e originario culto di Artemide, praticato anche dagli indigeni locali e dotato, come l'*Apollon* delfico e l'Iperboreo, di legami col pitagorismo, è possibile interpretare la scena come legata al mito di fondazione: l'*Apollon* delfico che manda non un demone, ma l'ecista *Typho*n, con fronde vitali e beneauguranti, a compiere la sua missione nelle terre, e con l'approvazione di *Artemis*, in virtù del «lieto annunzio» oracolare simboleggiato dal trampoliere."[15]

Foto: NAC n° 54, lotto n° 26

Fig. 16) *Bruttium*, *Kroton*. *Nomos*, ca. 350-340 a. C., AR, 7,69 g. D/ [KPOTΩNIA] – TAS; testa di Apollo laureata a destra . R/ Ercole bambino inginocchiato a sinistra, che strangola due serpenti. Gulbenkian 133, SNG ANS 386, HNI 2157.

La figura umana si trova in primo piano al centro della scena ed è rappresentata nell'atto di lottare. L'identità è simbolica (in quanto divinità), di genero maschile e di aspetto infantile. Il corpo è nudo in posizione inginocchiata, di fronte.

La fondazione dell'antica *Kroton* (avvenuta verso la fine dell'VIII secolo a. C. ad opera di popolazioni achee), è legata alla leggenda di *Myskellos* di *Rhype*, il quale avendo interrogato l'oracolo di Apollo a Delfi ebbe l'ordine di fondare una nuova città nel territorio compreso fra Capo Lacinio e Punta Alice (nell'attuale Calabria). Il ricordo di questa divinazione della sacerdotessa di Apollo si mantenne nel tempo, tanto che il tripode delfico, inciso già sulle prime monete coniate nella *polis*, rimase fino in età romana quale emblema della città. Un'altra leggenda, anch'essa riscontrabile nella ricca iconografia numismatica crotonese, s'intreccia al racconto della fondazione. Secondo questa versione sarebbe stato Ercole a fondare la città in onore del suo amico *Kroton*, da lui ucciso per errore al posto del ladrone Lacinio che gli aveva rubato alcuni buoi. Per onorare l'amico che lo aveva ospitato, Ercole lo fece seppellire con solenne cerimonia sulle sponde del torrente Esaro, e poi vicino alla tomba fece sorgere la città che prese il suo nome.

La figura di Ercole, infatti, compare nella monetazione crotonese già nel periodo arcaico e proprio in un tipo attinente con quanto riportato dalla suddetta narrazione.[16] Questa moneta, invece, appartiene ad un periodo più recente, e sembra fare riferimento ai soli natali di Ercole, anch'essi,

avvolti in una fantasiosa leggenda.[17] Ma in realtà il soggetto potrebbe avere una valenza ben diversa, almeno secondo le teorie di Stefan Karwiese e di Vincent Head. In relazione al significato della rappresentazione, infatti, quest'ultimo autore, in particolare, afferma che "il simbolo di *Herakles* bambino che strozza i serpenti è una chiara allusione alla lega delle città libere greche (la *siummachia*) contro le mire espansionistiche ed imperialistiche del tiranno Dionisio I e, perciò, si tratta di una raffigurazione essenzialmente politica."[18] A sostegno di tale affermazione, entrambi gli autori ricordano che una raffigurazione simile si trova anche su nominali contemporanei emessi dalle città di Efeso, Samo, Cnido, Bisanzio e Rodi, e che una simile coincidenza non si verificò in nessun altro momento storico.

Indipendentemente dal significato e dalla valenza politica di questa rappresentazione, è comunque doveroso osservare come il risultato della comunicazione dipenda da uno schema compositivo piuttosto semplice, ma perfettamente adattato alla forma ed alle dimensioni del supporto. La posizione inginocchiata, espediente a cui gli incisori greci hanno fatto ricorso in altre occasioni, permette di adattare perfettamente la figura umana alla forma del tondello. Allo stesso scopo, le braccia allargate con le loro appendici animali che disegnano una doppia esse, consentono di riempire adeguatamente anche lo spazio superiore del campo, bilanciando l'equilibrio visivo dell'intera composizione.

Foto: NAC n° 55, lotto n° 58

Fig. 17) *Lokris* (*Lokri Opuntii*). Statere, ca. 350 a. C., AR, 12,27 g, 3 cm Ø. D/ Testa di Demetria, a sinistra, con collana di perle e orecchino. R/ ΟΠΟΝΤΙΩ I – N; Aiace[19] elmato avanzante a destra, con grande scudo decorato con palmette e grifoni nella mano sinistra e un pugnale nella destra; in basso, due corte lance e una stella a otto punte. BMC 14, 127 V, Gulbenkian 491.

La figura umana si trova in primo piano al centro della scena ed è rappresentata nell'atto di combattere. L'identità è simbolica (in quanto divinità), di genere maschile e di aspetto adulto. Il corpo è nudo, con indosso il casco, in posizione eretta, con il busto di tre quarti a destra.

L'identificazione del personaggio raffigurato sulle monete di Locri con il mitico Aiace, figlio di Oileo, non lascia adito a dubbi: fonti letterarie ed evidenze iconografiche concordano nel riconoscere il guerriero armato di spada e protetto da un gigantesco scudo, con l'eroe omerico in grado di competere con Achille. Assai significativa, in una composizione basata esclusivamente sul personaggio principale, diviene la presenza del caratteristico elmo crestato con lungo pennacchio, che, oltre ad essere un'arma di difesa, è l'unico «abito» indossato dal guerriero. L'epoca in cui si colloca la comparsa sulle monete delle prime teste con elmo crestato, è quella del tardo arcaismo e inizia con Atene che assume sui tetradrammi coniati al tempo della tirannide di Ippia, l'immagine di Atenea adorna di elmo con cimiero.[20]

A giudicare dall'impiego che ne fa il documento monetale nei decenni successivi, gli elmi crestati connotano figure eroiche, valorose sul piano militare, spesso divinizzate in grazia del loro coraggio e del ruolo avuto in difesa della collettività o del popolo da essi governato. L'orizzonte cronologico di questi eroi appartiene significativamente agli anni successivi alla guerra di Troia, e in ogni caso

all'età che precede la colonizzazione greca dell'VIII sec. a. C. Oltre ad essere strateghi essi sono stati sovrani e spesso, come Enea o Protesilao, anche fondatori di città. Coraggiosi in battaglia e pronti ad affrontare la morte nella prospettiva del raggiungimento dell'apoteosi, la loro dimensione ideologica è quella tipica della regalità epica che trova il suo modello ideale nella figura dell'Apollo di *Amicle,* la città della Laconia ritenuta di origine micenea.[21] Dissepolto dal Rinascimento, il valore simbolico di immagini come questa, dotate di straordinaria capacità suggestiva, è destinato a condizionare in maniera permanente l'immaginario artistico di tutto l'occidente europeo.

Foto: NAC n° 54, lotto n° 753

Fig. 18) Calcidica, Mende. Tetradracma, ca. 460-423 a. C., AR, 17,25 g. D/ Dioniso barbuto, reclinato a sinistra sulla schiena di un asino, che alza un *cantharus* con la mano destra e tiene un *thrysos* nella sinistra; a destra, corvo posato sopra due rami; intorno, cornice di punti. R/ Tralcio di vite con cinque grappoli dentro un quadrato a sua volta racchiuso in un quadrato incuso; nella cornice ENΔ[ ]I O N. Jameson 1961, SNG ANS 333, Noe *Mende* 50.

La figura umana si trova in primo piano al centro della scena ed è rappresentata nell'atto di riposare. L'identità è simbolica (in quanto divinità), di genere maschile e di aspetto adulto. Il corpo del dio è vestito (solo nella parte inferiore), in posizione reclinata a destra, con il busto di tre quarti.

Il tipo qui rappresentato appartiene al ciclo di emissioni classiche della città di Mende, sviluppatosi in pochi decenni, e prevalentemente collocato nel terzo quarto del V secolo a. C.[22] La città doveva la sua prosperità al commercio del vino, che esercitava in rivalità con i centri isolani di *Thasos, Naxos, Lesbos* e *Chios,* e questo spiega la scelta inequivocabile di dedicare la propria monetazione al mondo della vite ed alla cosmologia della sua divinità protettrice. Il mondo dionisiaco si

identifica soprattutto con lo spirito di frenesia che si manifesta attraverso il vino: nella vite, in particolare, cresce e si comunica a tutti coloro che ne gustano il succo prodigioso. Perciò la vite è il simbolo più rappresentativo del dio.

In questa moneta Dioniso è rappresentato nella sua veste più anziana, nel consueto e lussurioso riposo sulla schiena di un asino.[23] Nonostante l'ostentazione del *cantharus,* il dio appare ancora in possesso delle sue facoltà e la sua immagine non trasmette, come in altri esemplari, un'impressione di totale decadenza. Di grande interesse è il contrasto creato nell'immagine tra la figura dell'animale e quella della divinità. Da una parte la servile quanto onesta dedizione dell'asino, ritratto nel suo umile compito quotidiano, dall'altra l'atteggiamento lascivo del dio, perennemente dedito all'ozio ed ai piaceri della vita. Mentre la rappresentazione dell'animale appare solida in quanto realizzata in un possente altorilievo, con un disegno ben definito (anche se poco particolareggiato) delle masse muscolari, la figura divina si caratterizza per una maggiore incertezza delle forme, sebbene rimangano evidenti il disegno generale e, in particolare, quello della muscolatura addominale.

Foto: NAC n° 54, lotto n° 40

Fig. 19) Sicilia, *Zankle-Messana* (Messina).Tetradracma, 478-476 a. C., AR, 17,00 g. D/ Biga trainata da mule a destra, con l'auriga seduto che impugna redini e *kentron*; in esergo, foglia d'alloro; intorno, cornice circolare di puntia. R / MESSEN ION; lepre a destra; intorno, cornice circolare di punti. Caltabiano D 41 / R –.

La figura umana si trova in secondo piano in posizione decentrata ed è rappresentata nell'atto di condurre una biga. L'identità è simbolica (in quanto divinità), di genere maschile e di aspetto

adulto. Il corpo è vestito, in posizione seduta a destra.

Dopo le prime emissioni che riproducevano la testa di leone e la protome del vitello, le città di *Rhegion* e *Messana* mutarono radicalmente le loro tipologie, inaugurando due iconografie destinate ad avere una fortuna che va ben oltre l'età della tirannide, estendendosi per tutto l'arco del V secolo a. C., ed oltre. Ribadito il valore politico di queste emissioni, ne sottolineiamo l'importanza per essere il concreto riferimento (almeno in origine) ad un episodio storico di natura sportiva, in quanto le mule di *Anaxilas* rappresentano il caso più famoso di celebrazione numismatica di una vittoria olimpica antica.

Per questi nuovi tipi adottati dal tiranno reggino, infatti, possiamo contare su una delle rarissime testimonianze letterarie pervenute a giustificazione dell'uso di una tipologia monetale, che nel caso specifico risulta importante anche al fine di stabilire la cronologia iniziale delle emissioni. Il lessicografo Polluce, fondandosi sull'autorità di Aristotele, afferma che: "*il reggino Anassila, avendo introdotto in Sicilia, che fino a quel momento ne era priva, l'allevamento delle lepri, ed avendo riportato ad Olimpia una vittoria con l'apene*,[24] *impresse quali tipi sulla monetazione di Rhegion, un carro tirato da mule ed una lepre*" (*Onomasticon* V, 568). La connessione tra la vittoria olimpica e l'adozione dei nuovi tipi monetali, dunque, ha permesso agli studiosi di orientarsi su tre date possibili per gli inizi di queste nuove emissioni, corrispondenti ad altrettante Olimpiadi: 484, 480, e 476 a. C. e, preferibilmente, per l'edizione intermedia.

Al tempo stesso è da notare come il mutamento dei tipi monetali non poteva non corrispondere che al mutamento degli obiettivi economici di *Anaxilas*, dopo i fatti accaduti nel mondo greco tra il 480 ed il 479 a. C.,[25] condizionati certamente anche dai nuovi rapporti creatisi con i tiranni di Siracusa. Perciò, l'avere attribuito alla biga mulare un significato esclusivamente agonistico, ha impedito la piena storicizzazione di un fenomeno che è unico nel suo genere, dal momento che questa tipologia è rimasta limitata soltanto alle coniazioni delle due città dello stretto, e la sua comparsa su documenti di altra natura è generalmente legata a momenti particolari di carattere religioso e rituale. Lo studio diacronico di queste emissioni, infatti, ci permette di formulare un'ipotesi più articolata sulle motivazioni che portarono, se non all'adozione del tipo stesso, perlomeno al suo mantenimento per molti decenni.

Al suo apparire al dritto delle monete il tipo dell'*apene* rappresenta una biga di mule al passo, di cui è visibile solo l'animale esterno e un breve profilo di quello interno. Alla sua guida presiede un

auriga barbuto di sembianze mature, ricoperto da un leggero *chiton* lungo fino ai piedi. Dopo la metà del V secolo a. C., e probabilmente in connessione con l'abolizione della corsa dell'*apene* ad Olimpia, l'auriga non appare più nell'attitudine propria della corsa, ma siede diritto con le ginocchia non più strette contro il petto ma ripiegate ad angolo retto. Parallelamente si sviluppa un processo di trasformazione del carro, che arriva ad assomigliare più a un carro agricolo, o da viaggio, che a uno di tipo agonistico. Per quanto riguarda l'identità dell'auriga, in passato è stato suggerito che costui dovesse essere lo stesso *Anaxilas*,[26] fatto abbastanza improbabile, alla luce di una serie di considerazioni effettuate in tempi più recenti.[27]

Ciò che non è stato finora tenuto in debito conto, invece, è la presenza della foglia di alloro in esergo, in quanto elemento strettamente correlato alla scena rappresentata e funzionale alla sua semiologia, dal momento che tale simbolo si mantiene invariato per lunghi decenni sulla monetazione di *Messana*, fino a quando non viene sostituito da due delfini affrontati. Per la sua comprensione è importante osservare che il simbolo della foglia d'alloro (al pari di altre rappresentazioni simili), sulla monetazione della Magna Grecia, si registra quasi sempre in unione con la testa di Apollo, o di altri suoi simboli espliciti (tripode, animali a lui sacri, etc.), e ciò per la peculiare caratteristica del dio solare di presiedere alla crescita delle piante e alla fertilità della terra.[28] Considerazioni, queste, che ci dovrebbero indurre a riflettere sulla vera identità dell'auriga a guida del carro mulare, invitandoci a concludere che non di un uomo si tratterebbe ma di una divinità dal carattere eliaco, la cui natura risulterebbe in linea con quanto già osservato circa l'esistenza nella stessa area dello Stretto, di un antico culto di *Helios*.

Foto: NAC n° 54, lotto n° 56

Fig. 20) Sicilia, Siracusa. Tetradracma, 406-400 a. C., AR, 17,37 g. D/ Testa della ninfa Aretusa con collana e orecchino; la capigliatura pettinata in trecce e fascia sulla fronte (*ampyx*), sopra la quale è la firma, K[IMΩ]N; a sinistra, SIW e sopra, oltrte il cerchio di punti, APEΘOΣA. R/ Quadriga al galoppo guidata un auriga che indossa il *chiton*, con il *kentron* nella mano destra e le redini nella sinistra; in alto, Nike in volo a destra, nell'atto di coronare l'auriga; sopra la linea dell'esergo, [KIMWN]; in esergo, [SYPAK]OSIWN. Rizzo t. XLVIII, 10 - 11, Jameson 822, MFA Boston 417, Kraay-Hirmer t. 44-122 y t. 45-123.

La figura umana principale si trova in primo piano, in posizione decentrata ed è rappresentata nell'atto di guidare una quadriga. L'identità è simbolica, di genere maschile e di aspetto adulto. Il corpo è vestito, in piedi a destra. La figura secondaria s'incontra in primo piano, in posizione decentrata ed è rappresentata in volo in un atto di celebrazione. L'identità è simbolica (in quanto divinità), il corpo (alato) è vestito, in posizione orizzontale a destra.

A prescindere dall'importanza rivestita dalla figura umana in questa composizione, la quadriga si presenta come il più celebre schema iconografico di tutta la monetazione greca. Il tema trae origine dalla "corsa dei carri, che già troviamo magnificamente descritta nel canto dell'Iliade dedicato ai giochi per la morte di Patroclo, e che fu introdotta tra le gare olimpiche nell'edizione del 680 a. C."[29] Relativamente al suo significato, non disponendo di fonti esplicite, si è affermata nel tempo una doppia ipotesi: da un lato si è pensato che potesse trattarsi di una specie di motivo araldico dei *gamóroi*, cioè dei grandi proprietari terrieri e allevatori di cavalli al potere in quel periodo a Siracusa (e allora dovremmo vedere in questa raffigurazione un'immagine del carro da guerra), dall'altro ha preso campo l'idea che avesse come scopo primario quello di commemorare una vittoria ottenuta in uno dei grandi giochi panellenici.[30]

Di certo, l'adozione generalizzata di questo tema nell'iconografia numismatica siciliana, risulta strettamente "correlata all'ideologia della Vittoria e inserita in un sistema semantico gerarchizzato, in cui il capo viene rappresentato o comunque assimilato all'auriga del carro."[31] E a Siracusa, in particolare, la celebrazione dell'autorità politica assume la forma della vittoria agonistica, che a sua volta si identifica in maniera assoluta con la quadriga. Se tale significato rimane relativamente occulto negli esemplari più arcaici, le intenzioni celebrative di questa composizione emergono prepotentemente con l'emissione del celeberrimo *demareteion* del 479 a. C.[32] e in seguito nel "modello dei decadrammi firmati da *Evainetos,* che, insieme a quelli di *Kimon*, avevano celebrato la vittoria riportata dai Siracusani e dai loro alleati sugli Ateniesi, in occasione della disastrosa spedizione in Sicilia del 415-413 a.C."[33]

Il dritto di questa moneta offre uno splendido ritratto della ninfa *Aretusa*, il cui lo sguardo sereno assolve anche la funzione di far risaltare maggiormente il dinamismo che la circonda. Pur non soffermandoci sui dettagli, è doveroso notare come l'incisore riesca, attraverso una serie di piccoli accorgimenti (vedi il ritmo compositivo dei delfini che guizzano tra i capelli), a dare all'insieme un'impronta di fresco e originale naturalismo, mentre la scena del rovescio, ripresa da un angolo piuttosto stretto, permette all'artista di mostrare tutta la sua bravura nel dominare la prospettiva. L'impressione è quella di trovarsi di fronte ad un fotogramma immediatamente successivo al taglio del traguardo, nel quale l'auriga stringe dolorosamente i morsi dei suoi cavalli per rallentarne la corsa. L'azione si manifesta nella scomposta reazione degli animali, quasi colti di sorpresa, che scuotono le loro teste in ogni direzione. La tensione nell'uomo è ancora alta, al punto di non essere ancora in grado di godere delle trionfali attenzioni che *Nike*, assai tempestivamente, gli sta già rivolgendo.

Foto: Nomos n° 2, lotto n° 50

Fig. 21) Macedonia, *Siris*. Statere, ca. 520 a. C., AR, 8,94 g. D/ Satiro nudo e ittifallico, con la coda nella mano destra, di fronte a una ninfa danzante che veste un lungo *chiton* e tiene una corona nella mano destra; tra le due figure, un gran punto. R/ Quadrato incuso diviso da due diagonali. BMC 8, MFA Boston 598, SNG ANS 947.

Le due figure si trovano una di fronte all'altra, in primo piano al centro della scena e sono rappresentate nell'atto di danzare. L'identità del satiro è simbolica, di genere maschile e di aspetto adulto. Il corpo è nudo, in posizione eretta a destra. L'identità della ninfa è ugualmente simbolica, di genere femminile e di aspetto adulto. Il corpo è vestito, in posizione eretta a sinistra, con il busto di tre quarti.

Le tribù macedoni che abitavano la regione in epoca arcaica, oltre a fondare la loro ricchezza sullo sfruttamento delle miniere d'argento, conoscevano un'altra importante voce di commercio nel vino, che producevano al pari di altre località della penisola Calcidica e di molte isole. Parallelamente al culto di Dioniso e della sua numerosa corte, nella zona si sviluppò un'iconografia ispirata a divinità minori della mitologia, quali satiri e ninfe, personaggi «caotici» e in un certo senso demoniaci, ma certamente appartenenti al mondo della natura, intesa nella sua veste più ancestrale e selvaggia.

I satiri erano rappresentati come esseri mostruosi dal corpo villoso e le gambe caprine, in quanto personificavano le forze indefinibili della natura, ed erano localizzati nelle foreste, o in zone disabitate. Nella loro costante ricerca di accoppiamento con le ninfe è implicito il desiderio di celebrare la fertilità spontanea della stessa natura selvaggia che abitavano. Il loro carattere «acosmico» li fece includere nel corteo di Dioniso, il dio che personificava l'irruzione del caotico, in vista dell'edificazione di un nuovo ordine, o del ristabilimento del cosmico. Le ninfe a loro volta

erano considerate divinità inferiori appartenenti al corteo di Artemide, la grande dea del mondo della natura. Secondo il loro campo d'azione assumevano nomi diversi: le Driadi erano le ninfe dei boschi, le Naiadi quelle delle sorgenti, mentre le Oreadi abitavano i monti. Esse sono rappresentate giovani e belle, vestite, o più raramente nude, in unione con Dioniso, e spesso in atto di danzare.

Foto: NAC n° 54, lotto n° 777

Fig. 22) Isole della Tracia, *Thasos*. Statere, ca. 525-463 a. C., AR, 8,56 g. D/ Satiro nudo, ittifallico, a destra, nell'atto di possedere una ninfa che sostiene con la gamba sinistra e il braccio destro sotto le sue ginocchia; in basso, Θ. R/ Quadrato incuso quadripartito. SNG Copen. 1013, Le Rider, *Thasos* 5.

La grande popolarità di tali personaggi, si può verificare nella loro assidua presenza in innumerevoli leggende legate al mondo naturale, mentre nell'iconografia numismatica viene sviluppato un aspetto ben preciso della loro essenza, quello legato ai riti della fertilità. Nella moneta di *Siris* è possibile scorgere un fotogramma colto all'origine di tale mistero, e rappresentato attraverso una sorta di «trattativa», imbandita dal satiro con la sua gestualità provocatoria, che viene accettata altrettanto esplicitamente dalla ninfa con le sue movenze ritmate e sensuali. La simbologia beneaugurante dell'incontro tra le forze della natura trova degna celebrazione, quasi a continuazione di tale incontro, in un altro celebre tipo coniato nell'isola di *Thasos*, in cui la ninfa e il satiro sono colti nell'attimo più intimo e misterioso che presiede al fenomeno della vita (fig. 22).

Foto: NAC n° 54, lotto n° 9

Fig. 23) Italia, *Tarentum* (Taranto). *Nomos,* 315-300 a. C., AR, 7, 68 g. D/ Cavaliere nudo a destra, nell'atto di scagliare una lancia; sotto il cavallo, ΣA. R/ TAPAΣ; *Taras*[34] a sinistra cavalcando un delfino, con un tridente nella mano sinistra e il braccio destro teso in avanti che impugna un *cantharus*; sopra e sotto il braccio destro, Ω / Σ; in basso, piccolo delfino a sinistra. Vlasto 614, SNG ANS 1004, SNG München 649, Fischer-Bossert 886, HNI 937.

A/ La figura umana i trova in primo piano al centro della scena ed è rappresentata nell'atto di combattere a cavallo. L'identità è simbolica, di genere maschile e di aspetto giovanile / adulto. Il corpo è nudo, in posizione seduta a destra, con il busto di tre quarti. R/ La figura umana si trova in primo piano al centro della scena ed è rappresentata nell'atto di compiere un'offerta. L'identità è simbolica (in quanto divinità), di genere maschile e di aspetto giovanile / adulto. Il corpo è nudo, in posizione seduta a sinistra, con il busto di tre quarti.

Il contesto di origine di figurazioni come quella di *Taras* sul delfino e del giovane cavaliere, va collocato nell'ambito stilistico della ceramica italica, non immune dagli influssi della grande scultura post-fidiaca. L'iconografia della moneta trova una sintesi ideale nella descrizione fatta dal Bernardini dei tipi coniati in due distinti periodi della storia tarantina. Mentre la figura del cavaliere rispecchia pienamente le caratteristiche iconografiche della sua età, che l'autore identifica come V periodo (334-302 a. C.), nel quale il giovane a cavallo è mostrato in atto di vibrare la lancia, l'immagine di *Taras* sul delfino, si specchia maggiormente nei canoni del III periodo (380-345 a. C.), durante il quale il filosofo *Archita* prese le redini del governo e Taranto raggiunse un periodo di prosperità. In questa epoca i soggetti non mostrano attitudini bellicose né ostentano armi.[35] Essi, invece, appaiono con svariati simboli, tra i quali la *kylix*, nella quale si vuole riconoscere il culto per l'eroe *Yakinthos*, anche se, più semplicemente, si può ipotizzare un'allusione alla produzione

ceramica locale, mentre il *kantharos* nelle mani di *Taras*, in qualità di simbolo dionisiaco, era collegato alla produzione del vino.

Nell'immagine del dritto, la fusione dei due soggetti rappresentati in un unico insieme, è anche il segno tangibile di un concetto basilare, quasi costitutivo del mondo greco inteso nel senso più ampio del termine. Il cavallo è visto come un fedele compagno di guerra, "la stupefacente arma nuova dell'epoca,"[36] importata dalle sterminate steppe dell'Asia centrale, che diede vita a un numero infinito di leggende locali, da cui è scaturito il mito dei centauri (i cavalieri invasori che scendevano lungo la Tracia e la Tessaglia) e la poetica favola di *Poseidon*, che con il tridente fece nascere lo stesso cavallo dalla schiuma del mare.

Tornando sul tema della reale identità di *Taras*, o comunque degli eroi legati alla fondazione cittadina, occorre segnalare il contributo di alcuni studi recenti. In particolare merita attenzione l'approfondimento sul tipo dell'eroe eponimo, caratterizzato come stratega o guerriero, da Domenico Castrizio, anche se lo studioso, soffermandosi sui segni di comando militare posti sull'elmo, arriva a tracciare solo un distinguo ambiguo e sottile tra queste due figure, precisando che il "codice figurativo del tempo non era in grado di differenziare un re indigeno da uno stratega o da un ecista,"[37] Sulla connotazione militare di tali figure eroiche, inoltre, osserva che deve avere esercitato un'influenza determinante la "base costituzionale delle fondazioni coloniali,"[38] nella cui fase iniziale le truppe avevano una funzione cruciale.

Note:

1) Il nome greco della regione, *Παμφυλία*, indica le diverse origini dei coloni greci di stirpe dorica che raggiunsero le coste dell'Asia Minore tra il VII e il VI secolo a. C. *Aspendos* fu il centro più antico e importante dell'area e la sua produzione numismatica è compresa tra il V sec. a. C. e il periodo tardo romano.
2) Otero Moran P., "Premios y vencedores en los juegos de Olimpia", in AAVV, *reflejos de Apolo – deporte y arqueología en el Mediterráneo antiguo,* p. 248.
3) Ambrogio, vescovo di Milano (373/4 – 397 d. C.).
4) Cfr., Musso O., "*Gli spectacula theatrica nel tardo impero"*.
5) Cfr., Luciani S. A., "Di alcune monete di *Heraclea*, di Taranto e di altre città dell'*Apulia*.", p. 161.
6) *Ibidem*, pp. 161-162.
7) L'uccisione del leone Nemea è ricordata come la prima delle dodici fatiche di Ercole.
8) Cfr., Luciani S. A., *op. cit*., p. 161.
9) Otero Moran P., *op. cit.,* p. 144.
10) In proposito si veda, "La monetazione arcaica di Himera fino al 472 a. C." in *Atti del II Convegno del Centro internazionale di studi numismatici. Napoli, 15-18 aprile 1969*, Istituto Italiano di Numismatica, Roma, 1971.
11) *Terone* (532 Ca. – 472 a. C.), fu tiranno di Agrigento dal 489 a. C. fino alla morte. Una volta consolidato il

potere sulla città, tentò di estendere i suoi domini su gran parte della Sicilia occidentale, impadronendosi di Selinunte, Gela e *Himera*, che conquistò intorno al 480 a. C.

12) L'identificazione dell'antica città di *Kaulonia* in questo luogo si deve a Paolo Orsi (1890).

13) A proposito, si ricorda che la stessa impostazione iconografica della moneta qui indicata, fu utilizata allo stesso tempo anche dalla città di *Poseidonia* (*Paestum*), con le varianti necessarie a caratterizare la figura di Poseidone, re del mare e divinità eponima della città.

14) Nell'arte greca con il termine *kouros* si definisce un giovane di età compresa tra i 17 e i 19 anni.

15) Carroccio B., "Sulla valenza simbolica dei trampolieri nelle monetazioni antiche", p. 16.

16) Hirsch n° 240, lotto n° 32. In questo tipo Ercole è definito "seduto, mentre compie sacrifici per purificarsi dall'involontaria uccisione di *Kroton*." (Attianese P., "Il mito di *Herakles* bambino su alcune monete di Crotone", p. 22).

17) Ercole era figlio di Zeus e di *Alcmena*, regina di Tebe e sposa di Anfitrione. Il padre degli dei per possederla le apparì con le sembianze del marito, nel giorno in cui ritornava a casa da una missione. *Alcmena,* dopo aver dato il benvenuto anche al vero sposo, dette alla luce due gemelli: Ercole, figlio di Zeus, e Ificle, figlio di Anfitrione. Dopo il parto, Era, furibonda per gli amorei extraconiugali del marito, mandò nel palazzo reale due enormi serpenti. I mostri si avvicinarono alla culla dei gemelli, però Ercole, rivelando la sua natura divina, strinse le mani intorno al collo dei due rettili fino a strangolarli. Cfr., *Ibidem,* pp. 23-24.

18) *Ibidem,* p. 22.

19) Figlio di Oileo, re della Locride, Aiace è detto anche "minore" per distinguerlo da Aiace Telamonio. Partecipò nella guerra di Troia con una flotta di quarasnta navi, ed è descritto da Omero come piccolo di statura, però abile nel lanciare il giavellotto ed estremamente veloce nella corsa (Iliade 23). A sua volta, dopo la caduta della città fece naufragio, però riuscì a mettersi in salvo su uno scoglio grazie all'intervento di Poseidone, ma poiché aveva osato proclamare che si era salvato grazie alla sua abilità, lo stesso Poseidone frantumò lo scoglio con il suo tridente e lo fece affogare.

20) Cfr., Caccamo Caltabiano M., "La moneta di Temesa tra storia e mito", pp. 123-124.

21) *Ibidem*.

22) La produzione monetaria di *Mende* fu interrotta bruscamente dalla riconquista ateniense del 423 a. C.

23) "Anche l'asino appartiene al contesto dionisiaco, però con importanza minore rispetto ad altri animali: nessuno degli epiteti del dio lo menziona, né il dio stesso prese mai la sua forma. L'unione Dioniso-asino, tuttavia, è testimoniata da molti resti figurativi provenienti dalla ceramica vascolare, che fanno di questo animale la cavalcatura del dio. D'altra parte, anche l'associazione della forza fallica dell'asino permise una facile relazione con Dioniso, divinità legata alla fecondità e alla potenza generatrice della natura." AAVV, *"Bestiario dionisiaco*", [in linea].

24) La competizione denominata apene, fu introdotta nel 500 a. C. e abolita nel 444 a. C. (Pausania V 9,1).

25) In particolare la vittoria dei siracusani a *Himera* contro i Cartaginesi nel 480 a. C., però anche quella di Atene sui persiani, che contribuì a modificare l'equilibrio commerciale nel Mediterraneo.

26) Mirone S., RIN 34, Milano, 1921, pp. 9-10.

27) In sintesi, molti autori concordano nell'affermare che è cronologicamente troppo presto per ipotizzare nel mondo greco la rappresentazione di un personaggio reale su di una moneta. Cfr., Bertino A., *Numismatica Romana 4*, 1963, p. 14.

28) Cfr., Caccamo Caltabiano M., *La monetazione di Messana,* pp. 34-36.

29) Giacosa G., *Uomo e cavallo sulla moneta greca*, p. 14.

30) Cfr., *Ibidem*, p. 20.

31) Caccamo Caltabiano M., Castrizio D., Puglisi M. (a cura di), *La tradizione iconica come fonte storica*, p. 23.

32) Si veda in proposito, Giacosa G., *op. cit.*, p. 27.

33) Caccamo Caltabiano M., "La Nike/*Nymphe* di Agatocle e l'ideologia della vittoria, p. 281.

34) Secondo una leggenda, i Parteni condotti da *Taras,* figlio della ninfa *Satyra,* fecero naufragio a causa di una tempesta tentando di raggiungere la costa ionica, e *Taras* si sarebbe salvato per l'intervento del padre Poseidone. Cfr., Bernardini M., "Numismatica Salentina", pp. 5-6.

35) Cfr., *Ibidem*, pp. 8-9.

36) Giacosa G., *op. cit.,* p. 7.

37) Castrizio D, "L'iconografia degli eroi strateghi nella tipologia monetale di Magna Grecia e Sicilia (V-III sec. a. C.)", p. 33.

38) *Ibidem*.

2.3.1.1. IL CORPO NELLE MONETE GRECHE: CONSIDERAZIONI FINALI

Osservando l'iconografia delle monete greche, è lecito interrogarsi sulle ragioni di fondo che hanno ispirato le sue numerose tematiche. Ribadito il ruolo fondamentale della *polis* nell'ideazione della moneta stessa e, di conseguenza, nella creazione del linguaggio delle immagini affidate a questo nuovo strumento, è essenziale notare come la «mediazione religiosa» sia all'origine della formazione del suo complesso alfabeto visivo. L'unità del popolo greco si realizza compiutamente solo all'interno delle mura dei templi e pertanto "solo il culto poteva dare forma alle prime espressioni astratte del valore."[1] D'altra parte, l'intervento di un fattore estraneo ai processi economici (quello religioso), permette il superamento della più antica e concreta nozione di valore, garantendo una migliore integrazione della moneta in ogni aspetto della vita sociale.

E come il sentimento religioso detta le origini di una affollata mitologia, popolata di divinità esuberanti in continua interazione con le attività umane, la loro rappresentazione, semplificata spesso attraverso simbologie non sempre evidenti alla nostra comprensione, costituisce la sintassi del lessico numismatico che ne deriva. L'immagine del corpo umano nelle monete greche, perciò, ha natura divina e viene declinata secondo caratteristiche e volontà espresse dalle stesse divinità. Se a questo aggiungiamo una padronanza assoluta delle tecniche disponibili, che permettono di riprodurre le iconografie più complesse, si dissolvono i limiti, almeno teorici, della narrazione numismatica. Quando il corpo si erge a protagonista della moneta greca, lo fa in ogni possibile forma, eludendo persino i rigidi vincoli imposti dai coevi canoni di bellezza.

Nel compendio iconografico che presentiamo è evidente l'assenza di qualsiasi discrimazione legata al genere, all'età, o alle vesti dei corpi raffigurati, tanto che possiamo equiparare per ruolo e dignità, la nudità di Eracle bambino all'elegante portamento della ninfa imerese, come alla decadente figura all'anziano Dioniso. Il corpo viene spesso rappresentato come un formidabile strumento bellico (Aiace), ma anche quale messaggero di pace, o addirittura in qualità di artefice della vita, come appare evidente nelle scene intrise di grottesco erotismo delle monete di *Siris* e *Thasos*. Senza negare il valore «politico» di certi tipi, o i loro legami con i personaggi di potere della realtà storica, i modelli del corpo rappresentati nelle monete greche, costituiscono soprattutto la sintesi fedele della straordinaria cosmogonia di questo popolo.

Note:

1) Parise N., *La nascita della moneta*, p. 49.

2.3.2. IL CORPO NELLE MONETE ROMANE: CAMPIONE RAPPRESENTATIVO

Considerata la grande quantità di monete emesse sotto il potere di Roma durante più di sei secoli in un'area che arrivò a superare i cinque milioni di chilometri quadrati, abbiamo dovuto necessariamente selezionare dei campioni appartenenti ad epoche diverse. Oltre ad effettuare la classica separazione tra periodo repubblicano e periodo imperiale,[1] abbiamo ulteriormente suddiviso quest'ultimo in quattro grandi tematiche che seguono essenzialmente quelle illustrate nella prima parte della tesi, con l'obiettivo di approfondire la comprensione del linguaggio numismatico romano. Coerentemente con i principi di selezione annunciati, abbiamo scelto di rappresentare solo monete appartenenti a serie imperiali, escludendo per tanto qualsiasi tipo di emissione definita come «locale» o regionale.

Note:

1) Includendo in quest'ultimo l'epoca convenzionalmente denominata del «Principato», inaugurata da Augusto nel 27 a. C.

2.3.2.1. LE MONETE DELLA REPUBBLICA

Foto: NAC n° 54, lotto n° 155

Fig. 24) Roma. Denario, ca. 211-210 a. C., AR, 4,52 g. D/ Testa di Roma con casco alato a destra; dietro a sinistra una X; intorno, cerchio di punti. R/ I Dioscuri al galoppo verso destra; in basso, una spiga d'orzo; in esergo entro una cornice, ROMA. Sydenham 193, Crawford 72/3.

Le due figure si trovano in primo piano al centro della scena e sono rappresentate nell'atto di cavalcare. Le identità sono simboliche (in quanto divinità), di genero maschile e di aspetto adulto. I corpi sono vestiti, in posizione seduta, a destra.

L'introduzione del culto dei Dioscuri[1] a Roma, è strettamente legata all'episodio della battaglia del lago Regillo, che vide contrapposti i Romani ai Latini. La loro apparizione può essere interpretata come l'introduzione di un mito originario del mondo greco nella tradizione romana. Infatti, Castore e Polluce nei centri greci dell'Italia meridionale, erano considerati i numi tutelari della cavalleria, che risultava costituita esclusivamente da personaggi dell'aristocrazia. L'assunzione a Roma di un culto proprio della nobiltà potrebbe sott'intendere, sul piano ideologico, la necessità di un rafforzamento del potere politico da parte dei ceti gentilizi romani, in un momento in cui il passaggio dalla monarchia alle istituzioni repubblicane poteva implicare forti tensioni sociali.

Foto: NAC n° 54, lotto n°169

Fig. 25) Roma, *Ti. Veturius*. Denario, 137 a. C., AR, 4,03 g. A/ [TI VET]; busto drappeggiato di Marte a destra, con casco corinzio; dietro, una X. R/ ROMA; scena del giuramento: due guerrieri in piedi, uno di fronte all'altro, appoggiano le loro spade sul sacerdote *feciale*,[2] che si trova in ginocchio al centro, con un piccolo maialino in braccio. Babelon *Veturia* 1, Sydenham 527, Crawford 234/1.

Le tre figure umane si si trovano in primo piano, una al centro e due al lato della scena, e sono rappresentate nell'atto di compiere un giuramento. La loro identità è reale, di genere maschile e di aspetto adulto. I tre corpi sono vestiti, due sono in posizione eretta (uno a sinistra e l'altro di fronte) e uno inginocchiato, di fronte con la testa a sinistra.

La moneta propone al suo rovescio una delle prime rappresentazioni legate a un cerimoniale arcaico della vita romana, documentato storicamente. Sebbene altri soggetti dell'iconografia repubblicana, databili in epoche anteriori a questa, siano attribuibili alla celebrazione di episodi bellici ben precisi della storia cittadina,[3] la scelta di sostituire una simbologia semplice quanto generica, con un'immagine assai più esplicita ed articolata, appare senz'altro come un fattore di novità. Le figure protagoniste della scena del giuramento sono personaggi reali del mondo romano e non provengono dalla mitologia, autoctona o importata che sia. Nella scena si può scorgere il carattere del mondo romano delle origini, le difficoltà legate alla sua sopravvivenza, ma anche, e soprattutto, il suo innato desiderio di espansione territoriale.

I *Feciales*, in qualità di araldi rivestiti di dignità sacerdotale, agivano da primitivi ambasciatori di

guerra in grado (assai raramente) di impedirla con un accordo di pace, che si poteva concludere solo con un indennizzo versato in riparazione dei danni subiti dal popolo romano. Gli stessi erano anche i garanti di patti giurati, incaricati di punire chi mancava alla parola data (in particolare i disertori). Il *Feciale* era dunque il difensore della dignità e dell'orgoglio di Roma, che se non poteva essere tutelato (attraverso il negoziato) legittimava la guerra di fronte agli dei. La scena riprodotta nella moneta, in particolare, si riferisce alla cerimonia per la dichiarazione di guerra, di cui possediamo una completa descrizione fatta da Tito Livio (*Ab Urbe condita*, I 24-33). Tale cerimonia prevedeva anche l'uso di un'erba sacra (*herbam puram*) e di una selce (a simboleggiare la folgore che annichilisce lo spergiuro), che era usata per uccidere un suino durante il rito, nel quale l'animale rappresentava proprio lo spergiuro operato a danno dei romani.

Foto: Nomos n° 3, lote n° 162

Fig. 26) Roma. *Lucius Caesius*. Denario, 112-111 a. C., AR, 3,93 g. D/ Busto di Apollo *Vejovis*,[4] di spalle a sinistra, che impugna un fulmine con la mano destra e indossa un mantello sulla spalla sinistra; dietro, il monogramma ROMA. R/ Due *Lares Praestites* seduti di fronte con la testa a destra, che impugnano una lunga asta con la mano sinistra; al centro un cane stante a destra; a sinistra monogramma LA, e a destra, PRE; in alto, busto di Vulcano con tenaglie; in esergo, L.CÆSI. Babelon (*Caesia*) 1, Crawford 298/1, Sydenham 564.

Le due figure umane si trovano in primo piano e in posizione decentrata nella scena. La loro identità è simbolica (in quanto divinità), di genere maschile e di aspetto adulto. I corpi sono vestiti solo nela metà inferiore, sono seduti di fronte con la testa a destra.

La pratica rituale romana delle origini distingueva nettamente due classi di dei: quelli indigeni e quelli nuovi. Gli dei indigeni erano gli dei originari dello stato romano e i loro nomi e la loro natura erano rivelati dai titoli degli antichi sacerdoti e dalle feste fissate sul calendario. Il carattere degli dei indigeni e le loro feste mostrano che i Romani arcaici non solo erano membri di una comunità agricolo - pastorale, ma avevano spesso anche necessità di combattere ed erano impegnati in guerre. Le divinità rappresentavano chiaramente le necessità pratiche della vita quotidiana, secondo le esigenze della comunità a cui appartenevano. Da notare che i riferimenti presenti su entrambe le facce di questa moneta sono relativi alle prime forme religiose romane, a confermare come durante il II secolo a. C. esse avessero ancora peso nel senso religioso comune e non fossero state soppiantate dalle divinità propriamente olimpiche.

Originariamente i Lari erano divinità tutelari dei campi, mentre in seguito furono associati al focolare domestico (ogni famiglia aveva il suo Lare). C'erano poi dei Lari che potremmo definire pubblici, che proteggevano le strade (*Lares Viales*), la città, o in senso ancora più lato, lo stato (*Lares Praestites*), il mare (*Lares Permarini*) e gli accampamenti militari (*Lares Militares*). La loro presenza nell'iconografia numismatica è assai significativa e molto rara. In questa rappresentazione, nella quale i protettori del focolare compaiono armati, presumibilmente nei pressi della *domus*, è facile cogliere, per estensione, una necessità impellente di protezione per lo stato, costantemente impegnato in conflitti regionali (anche se spesso si trattava di guerre di conquista).

Foto: NAC n° 54, lotto n° 207

Fig. 27) Roma, *C. Mamilius Limetanus*. Denario serrato, 82 a. C., AR, 4,20 g. D/ Busto di Mercurio alato con il *petasus*,[5] a destra; caduceo dietro le spalle; intorno, cerchio di punti. R/ C·MAMIL – LIMETAN; Ulisse con il *pileum*[6] stante a destra, che si appoggia a un bastone con la mano sinistra; di fronte a lui il suo cane Argo. Babelon Mamilia 6, Sydenham 741, Crawford 362/1.

La figura umana si trova in primo piano al centro della scena ed è rappresentata nell'atto di camminare. L'identità è simbolica (in quanto eroe), di genere maschile e di aspetto adulto. Il corpo è vestito, in piedi a destra.

Il tipo, riconducibile alla pratica assai diffusa tra le famiglie romane di divinizzare le proprie origini, prende spunto dai natali della mitica *Mamilia*, figlia di Telegono,[7] a sua volta reputato figlio di Ulisse e della maga Circe. La leggenda permette in tal modo di rappresentare da un lato la testa di Mercurio, considerato un antenato di Ulisse, e dall'altro l'eroe stesso nelle umili vesti di un pellegrino che non vuol farsi riconoscere dalla moglie Penelope.[8] Nessun tipo monetale presenta un'iscrizione che espliciti il nome di Odisseo, o Ulisse, in analogia con quanto accade anche per altri eroi omerici presumibilmente rappresentati su documenti numismatici. Le identificazioni sono perciò frutto di deduzioni di vari studiosi che nel tempo hanno trovato elementi a favore dell'interpretazione di alcune figure che indossano il *pileum*, presenti su un certo numero di emissioni monetali, con l'eroe di Itaca.[9]

Ma questo ed altri elementi denotativi, quali l'età adulta, la barba, e l'abbigliamento, essendo caratteristici anche di altri personaggi, non agevolano nella distinzione fra il possibile Odisseo e altre figure, come per esempio Efesto e Hermes. Concorrono quindi altri elementi, quali la scena raffigurata o i nessi con l'altro verso della moneta, o ancora la localizzazione della zecca emittente, a fare propendere per l'una o l'altra ipotesi. È il caso dell'isola di Itaca, nella cui monetazione bronzea del IV secolo a. C., l'identificazione della testa o della figura intera «pileata» appare certa, in primo luogo per l'ovvio legame dell'eroe con il territorio, di cui era signore. [10]

In età romana, l'iconografia monetale di Odisseo / Ulisse sembra trovare una sua codificazione nella figura del viaggiatore, forse perché essa offriva la possibilità di riconnettersi con l'area italica, fornendo spunto per una forma di esaltazione locale. Se viene letto come Ulisse il personaggio pileato su prua di nave, in una prima serie della *gens Mamilia* (189-190 a. C.),[11] a causa della suddetta pretesa discendenza da Telegono, a maggior ragione lo si può riconoscere nei denari serrati a nome di *C. Mamilius*, di un secolo posteriori, dove l'eroe viene riconosciuto dal cane Argo nel momento del ritorno in patria.

Foto: NAC n° 54, lotto n° 220

Fig. 28) Roma, *P. Cornelius Lentulus Sp*. Denario, 74 a. C., AR, 3,91 g. D/ P·S·C.; testa barbuta di Ercole a destra. R/ P·LENT·P·F - L·N; Genio Romano seduto di fronte su una sedia curule, con una cornucopia nella mano destra e uno scettro nella sinistra, incoronato dalla Vittoria, in volo a sinistra. Babelon Cornelia 58, Sydenham 791, Crawford 397/1.

La figura umana principale si trova in primo piano in posizione centrale ed è rappresentata in posa statica. L'identità è simbolica (in quanto divinità), di genere maschile e di aspetto adulto. Il corpo è vestito solo nella metà inferiore ed è seduto di fronte. La figura secondaria si trova in primo piano in posizione decentrata ed è rappresentata in volo nell'atto di compiere un omaggio. L'identità è simbolica (in quanto divinità), il corpo è alato e vestito, in posizione orizontale a sinistra.

In un saggio di Georges Dumézil,[12] il *Genius* viene identificato sia come personalità di un individuo, costituitasi tale e quale fin dalla nascita, sia come valore ambivalente, fisico e morale, sviluppato durante la sua vita, al punto di meritare una celebrazione puntuale. Il *genius* nasce con l'individuo, ne protegge tutto il corso dell'esistenza, ed è depositario della sua personalità. A riprova dell'antichità di questa concezione vi è la sua probabile origine pre romana, proposta attraverso la similitudine con *Tages*, il fondatore della disciplina etrusca, considerato figlio di un *genius* e nipote di Giove. "Il *genius* si confonderà progressivamente con il *daimon* greco, mentre il Cristianesimo a sua volta lo «tradurrà» con la figura dell'angelo custode."[13]

Il *genius*, proprio per l'antichità della sua concezione, aveva dei contorni sfumati e indefiniti: "quando un romano diceva *genius loci* aveva esaurito tutto ciò che poteva enunciare del personaggio soprannaturale rivelatosi indirettamente, mediante un fenomeno singolare, in un luogo determinato, e si rassegnava a codesta scarsità."[14] Sebbene in età arcaica vi dovesse essere più di

un'esitazione a rappresentare essere divini dal contorno indefinito e inafferrabile quali potevano essere i *genii*, in piena epoca storica divenne facile assegnare un genere al *genius* della città e rappresentarlo nelle vesti di Giove. "Il *genius urbis Romae* è la divinità presente *ab ovo* sul sito della città, mentre Giove Ottimo Massimo è consapevolmente «scelto» e «costruito» a un certo punto della vicenda storica dell'Urbe."[15] Ad essi tuttavia non si conferirà mai un nome proprio, anche nel timore di poter essere privati della loro protezione: "il fatto di essere la divinità di «quel» preciso luogo era l'unico dato conosciuto e allo stesso tempo minimo, necessario e sufficiente per stabilire un rapporto con essa, e per questo verosimilmente non svilupperà mai dei contorni netti e una personalità inconfondibile."[16]

Foto: NAC n° 54, lotto n° 231

Fig. 29) Roma, *Q. Pomponius Musa*. Denario, 66 a. C., AR, 3,82 g. D/ Testa laureata di Apollo a destra; dietro, una stella. R/ Q·POMPONI – MVSA; la musa Urania,[17] in piedi a sinistra, mentre tocca una sfera posta sopra una colonna con una bacchetta. Babelon Pomponia 22, Sydenham 823. Crawford 410/8.

La figura umana principale si trova in primo piano al centro della scena ed è rappresentata in posa statica. L'identità è simbolica (in quanto divinità), di genere femminile e di aspetto adulto. Il corpo è vestito, in posizione eretta di fronte, con la testa a sinistra.

Negli esempi precedenti abbiamo visto come i triumviri che presiedevano alla monetazione, trovassero un interesse personale nel ridestare in essa le gesta gloriose dei loro antenati. Nel caso di Quinto Pomponio Musa questa aspirazione si concretizzò in un'articolata emissione centrata sul culto di Ercole *Musagete* (*Hercules Musarum*), ovvero colui che proteggeva le nove Muse. Questa forma di venerazione, già diffusa nella Grecia arcaica, divenne popolare a Roma nel 189 a. C., anno

in cui *M. Fulvius Nobilior*, in seguito alla vittoria di *Ambracia*, fece portare nove statue delle muse e quella di Ercole che suonava la Lira, nel tempio costruito e consacrato in onore di questa divinità (Plinio., N. H., XXXV, 66).

Sulle motivazioni della scelta di Pomponio Musa di riportare sui tipi monetali l'intera corte divina preposta all'arte e al pensiero, il maestro Hilarius Eckhel non s'interroga a fondo e liquida la questione affermando che il triunviro "si è appigliato al tipo delle muse per allusione al proprio soprannome."[18] Tuttavia, la rappresentazione di ben nove personificazioni di divinità femminili su di un' unica emissione, costituisce un caso assai particolare (per non dire unico) nella monetazione romana repubblicana, nella quale vi era stata fino ad ora una straordinaria preponderanza di divinità maschili, dai tratti eleganti ma dal carattere bellicoso. L'intera emissione non si distingue certamente per l'accuratezza nell'incisione dei coni, e neppure per l'originalità iconografica, ma segna una svolta destinata ad avere un grande successo nell'iconografia imperiale, dove tali personificazioni (e quelle femminili in particolare) si moltiplicheranno a dismisura.

Note:

1) Sul piano simbolico il cavallo e i gemelli sono uniti dal fatto di possedere una duplice natura, in qualità di perfetti rappresentanti del dualismo luce / tenebre, vita / morte. Cfr., Deodato E., "*I Dioscuri*" p. 6.
2) I *Feciales* costituivano un collegio sacerdotale dell'antica Roma, nominato per coercizione tra i patrizi.
3) Il riferimento è alla serie con la prua (commemorativa della vittoria di *Anzio* contro i latini del 338 a C.).
4) *Vejovis* era una divinità infernale, forse di origine etrusca (*Vetisl*), che in origine presiedeva alle paludi e agli eventi vulcanici, o comunque, veniva identificato, più in generale, come potenza distruttrice della natura.
5) Cappello da viaggio.
6) Cappello di feltro.
7) Considerato da Tito Livio il fondatore della città di Tuscolo (*Ab Urbe condita*, i. 49).
8) Tale interpretazione si deve a Joseph Hilarius Eckel (*Doctrina Nummorum Veterum, vol*. V, pp. 242-243).
9) L'unica eccezione è costituita da un denario romano con legenda OLEXEVS. In Puglisi M., "L'immagine monetale di Odisseo. Strutturazione di un lemma per il LIN.", p. 202 (cat. n. 13, fig. 6).
10) *Ibidem,* p. 202, con riferimento al cat. n. 1: fig. 1; cat. nn. 2, 4-5 e cat. n. 3: fig. 2.
11) *Ibidem*, pp. 203-204, con riferimento al cat. n. 6: fig. 3 e cat. nn. 7-10.
12) Dumézil G., "Encore Genius", in Zehnacker H. - Hentz G., *Hommages a R. Schilling*, Paris 1983, p. 86.
13) Pasqualini A., *Il significato e la concezione della divinità tutelare cittadina nella religione Romana*, p. 123.
14) *Ibidem,* p. 138.
15) *Ibidem,* p. 143.
16) *Ibidem,* p. 140.
17) La codificazione del loro numero in nove personalità, rimonta per lo meno al V secolo a. C.
18) Eckhel J. H.*, Lezioni elementari di numismatica antica* (1787), nella traduzione di Felice Caronni, tipografia Pagliarini, Roma, 1808, p. 33.

2.3.2.2. LE MONETE DELL'EPOCA IMPERIALE

Una svolta decisiva nella scelta dei soggetti da rappresentare sulle monete repubblicane, si verificò a partire dal secondo decennio del I secolo a. C., in concomitanza con lo scatenarsi delle guerre civili che insanguinarono la penisola italiana. Tali scelte, orientate a registrare «fedelmente» i contemporanei avvenimenti politico-militari, furono utilizzate per la prima volta dai contendenti (almeno in ambito romano) quale vero e proprio strumento di propaganda, al fine di creare un più vasto consenso all'interno di coalizioni spesso eterogenee sotto ogni punto di vista. Oltre all'attualizzazione dei tipi, un altro aspetto di fondamentale importanza va rilevato nella comparsa dei primi ritratti di persone reali (in genere antenati), che per lo stile con il quale vennero incisi dettero origine al fenomeno del cosiddetto «realismo repubblicano».

In questo contesto, una tappa miliare è rappresentata dalla concessione senatoriale avuta da Cesare nel 44 a. C., per poter apporre il proprio ritratto sulla moneta, prerogativa avuta sino ad allora solo dai sovrani dei regni ellenistici. Varcata la soglia della «divinizzazione del potere», il progetto di una nuova costruzione istituzionale spettò a Ottaviano (figlio adottivo ed erede di Cesare), che dopo la vittoria di Azio iniziò un inarrestabile processo di accentramento delle varie cariche nelle sue mani, pur dichiarando di voler restaurare la Repubblica. "In questo progetto anche la moneta aveva un posto importante, dal punto di vista politico oltre che economico."[1] Nel 23 a. C., una volta ridefiniti i rapporti tra i nominali, prese vita il sistema monetale Augusteo, destinato a rimanere in vigore per quasi due secoli.

La maggior parte delle monete imperiali furono coniate a Roma, anche se un numero assai elevato di città batteva moneta bronzea destinata alla circolazione locale. Nel sistema Augusteo il nominale più elevato era l'aureo (7,79 g), equivalente a 25 denari d'argento del peso di 3,89 g. Ma ancora più importanti da un punto vista delle immagini, sono le emissioni in bronzo e oricalco (sesterzi e dupondi), che grazie ai loro generosi diametri permisero la realizzazione di autentici capolavori da un punto di vista dell'incisione, e la completa stesura di quel linguaggio numismatico che non ha pari nelle monetazioni di nessun'altra civiltà. Da un lato troviamo il ritratto imperiale quale segno della legittimità del potere, dall'altro la rappresentazione di un universo «personale» che ostenta origini divine, conquiste e poteri.

Note:

1) Cocchi E. E., *Dal baratto all'Euro*, p. 23.

2.3.2.2.1. LA LEGITTIMAZIONE DEL POTERE

Foto: NAC n° 54, lotto n° 287

Fig. 30) Impero Romano, Ottaviano (in seguito, Augusto) 27 a. C. – 14 d. C. Denario, AR, 3,87 g. D/ testa nuda dell'imperatore a destra. R/ CAESAR – DIVI F; figura maschile nuda con il *petasus* sulle spalle, seduta a destra sopra una roccia, mentre suona la lira. CH 61, BMC 597, RIC 257, CBN 75.

La figura umana si trova in primo piano al centro della scena ed è rappresentata nell'atto di suonare uno strumento. L'identità è reale (in quanto divinizzazione dell'imperatore), di genere maschile e di aspetto adulto. Il corpo è nudo, in posizione seduta a destra.

La moneta, nella sua semplicità rappresenta in estrema sintesi le vicende mitologiche di *Hermes*, (Mercurio) e Apollo. Ma l'aspetto più interessante, che conferisce valore storico, oltre che iconografico alla rappresentazione, consiste soprattutto nella presenza della leggenda, che permette di identificare il soggetto divino con lo stesso imperatore. Il tipo, in sostanza, annuncia una politica che verrà adottata sistematicamente nella monetazione di tutto il periodo imperiale, quella tesa alla divinizzazione della figura del sovrano, ed al riconoscimento della natura assoluta del suo potere. Alle semplici allusioni sulle origini divine della *gens* di appartenenza, si sostituisce il culto diretto della personalità vivente, che si manifesta nel ritratto numismatico e nell'attribuzione di qualità che rendono tale figura assimilabile in tutto e per tutto agli dei dell'Olimpo.

Foto: NAC n° 54, lotto n° 308

Fig. 31) Impero Romano, Gaio (Caligola), in nome di Ottaviano Augusto, 37- 41 d. C. Dupondio, Æ, 16,83 g. D/ DIVVS·AVGVTSVS; S – C; testa radiata dell'imperatore Augusto a sinistra. R/ CONSENSV·SENAT·ET·EQ· ORDIN·P·Q·R·; Augusto seduto sopra una sedia curule, a sinistra, con un ramo nella mano destra e un globo nella sinistra. CH 87, BMC *Gaius* 88, RIC *Gaius* 56, CBN *Gaius* 134.

La figura umana si trova in primo piano al centro della scena ed è rappresentata nell'atto di fare un'offerta. L'identità è reale (trattandosi dell'imperatore), di genere maschile e di aspetto adulto. Il corpo è vestito, in posizione seduta a sinistra.

Foto: NAC n° 51, lotto n° 179

Fig. 32) Impero Romano, Caligola, 37 – 41 d. C. Sesterzio, 37-38 d. C., Æ, 27,67 g. D/ C CAESAR AVG GERMANICVS PON M TR POT; busto laureato dell'imperatore a sinistra. R/ AGRIPPINA - DRVSILLA – IVLIA; le tre sorelle di Caligola in piedi, di fronte: Agrippina rappresentata come *Securitas*, a sinistra, *Drusilla* in qualità di Concordia al centro, e Julia come Fortuna a destra; in esergo, S C. CH 4, BMC 37, RIC 33, CBN 48, Kent-Hirmer t. 48-167.

Le tre figure umane si trovano in primo piano al centro della scena e sono rappresentate in posa statica. Le identità sono reali, di genere femminile e di aspetto adulto. I corpi sono vestiti, in posizione eretta di fronte, due con la testa a sinistra e uno a destra.

Speculazioni a parte sulla vita e la personalità di Caligola, la moneta ci offre un puro esempio di iconografia politico-dinastica, evolutasi in due fasi ben distinte tra il 37 e il 40 d. C. (il tipo riprodotto appartiene al primo periodo, quando le tre sorelle erano ancora tutte in vita). Alla tragica scomparsa di *Drusilla* (presunta favorita dell'imperatore) nel 38 d. C., seguì una seconda emissione in cui alla defunta venne accordato lo *status* di dea, creando in tal modo la condizione veramente paradossale di una divinità rappresentata in forma di personificazione. Le circostanze, inoltre, narrano di un rapido declino nella vita di palazzo e di una serie di intricati episodi che culminarono con l'esecuzione di Lepido (marito di *Drusilla*), accusato di aver ordito un complotto contro lo stesso Caligola, e l'esilio delle altre due sorelle, cadute in disgrazia per una probabile complicità nell'evento.

Foto: NAC n° 51, lotto n° 186

Fig. 33) Impero Romano, Claudio, 41 – 54 d. C. Sesterzio, 50-54 d. C., Æ, 29,97 g. D/ TI CLAVDIVS CAESAR AVG P M TR P IMP P P; testa laureata dell'imperatore a destra. R/ SPES – AVGVSTA; *Spes* drappeggiata a sinistra, nell'atto di alzarsi il vestito, con un fiore nella mano destra; in esergo, S C. CH 85, BMC 192, RIC 115, CBN 216.

La figura umana si trova in primo piano al centro della scena ed è rappresentata nell'atto di compiere un'offerta. L'identità è simbolica (in quanto divinità), di genere femminile e di aspetto adulto. Il corpo è vestito, in posizione eretta a sinistra.

Foto: NAC n° 54, lotto n° 461

Fig. 34) Impero Romano, Lucio Vero, 161 – 169 d. C. Sesterzio, 161 d. C., Æ, 26,10 g. D/ IMP CAES L AVREL VERVS AVG; testa laureata dell'imperatore a destra. R/ CONCORD AVGVSTOR TR P II; M. Aurelio, con un papiro nella mano sinistra e L. Vero nell'atto di stringersi la mano; nel campo, a lato delle due figure, S – C; in esergo, COS II. CH 161, BMC 1023 var., RIC 1284.

Le due figure umane si trovano in primo piano al centro della scena e sono rappresentate nell'atto di stringersi la mano. Le identità sono reali (in quanto imperatori), di genere maschile e di aspetto adulto. I corpi sono vestiti, in posizione eretta, uno di fronte all'altro.

Foto: NAC n° 54, lotto n° 494

Fig. 35) Impero Romano, Caracalla, 198 – 217 a. C. Aureo, 199-200, a. C., AU, 7,19 g. D/ ANTONINVS – AVGVSTVS; busto laureato e drappegiato dell'imperatore a destra. R/ RECTOR – ORBIS; figura maschile stante a sinistra, con un globo nella mano destra e una lancia nella sinistra. CH 541, BMC 163. RIC 39 a, Calicó 2804 (questa moneta), Biaggi 1214 (questa moneta).

La figura umana si trova in primo piano al centro della scena ed è rappresentata in posa statica. L'identità è reale (trattandosi dell'imperatore), di genere maschile e di aspetto adulto. Il corpo è nudo, in posizione stante, di fronte con la testa a sinistra.

Foto: NAC n° 54, lotto n° 603

Fig. 36) Impero Romano, Massimiano Erculeo, 286 – 305 d. C. Aureo, 294 d. C., AU, 5,26 g. D/ MAXIMIA – NVS P F AVG; testa laureata dell'imperatore a destra. R/ HERCVLI D – EBELLAT; Ercole stante a sinistra che combatte l'Idra con una clava impugnata nella mano destra; in esergo, P ROM. CH 255, RIC –, Calicó 4660.

La figura umana si trova in primo piano al centro della scena ed è rappresentata nell'atto di combattere. L'identità è simbólica (in quanto divinità), di genere maschile e di aspetto adulto. Il corpo è nudo, in posizione stante, di fronte con la testa a sinistra.

2.3.2.2.2. L'ESERCITO E LE CONQUISTE MILITARI

Foto: NAC n° 23, lotto n° 1487

Fig. 37) Impero Romano, Caligola, 37 – 41 d. C. Sesterzio, ca. 37-38 d. C., Æ, 28,88 g. D/ C CAESAR AVG GERMANICVS PON M TR POT; testa laureata dell'imperatore a sinistra. R/ ADLOCVT; Caligola con la toga, stante a sinistra sopra una tribuna, mentre arringa cinque soldati, dei quali quattro portano stendardi; sedia curule dietro l'imperatore; in esergo, BMC 33, Kent-Hirmer t. 49-168, RIC 32, CBN 45.

Nella scena si trovano sei figure umane: una in primo piano a destra, rappresentata nell'atto di pronunciare un discorso alle altre cinque, poste in secondo piano a sinistra. Le identità sono reali (trattandosi dell'imperatore e di cinque soldati), di genere maschile e di aspetto adulto. I corpi sono vestiti (quattro in abiti militari) in posizione stante (quattro a destra e uno a sinistra).

La morte di Tiberio, nel 37 d. C., lasciò Roma con due eredi al trono: il nipote *Tiberius gemellus*, e il figlio adottivo Caligola. Ma la repentina eliminazione del primo, lasciò ben presto campo libero a quest'ultimo. I sesterzi che riportano la dicitura *adlocutio cohortis*, sono la testimonianza inequivocabile del patto stabilito tra Caligola e i Pretoriani in seguito alla sua scalata al potere. Caligola, infatti, distribuì immediatamente per ciascuno di loro un premio doppio (mille sesterzi) di quello promesso dal suo predecessore. Da notare che l'assenza della consueta formula – S C – (*Senatus Consulto*), rappresentava un ulteriore messaggio sul tipo di relazioni stabilite tra l'imperatore e il suo esercito, che avrebbero costituito l'asse portante della nuova amministrazione.

Da un'analisi dei tipi monetali riguardanti l'esercito e i valori militari nell'arco di cinque secoli,[1]

emerge che il peso dei soldati nel mondo romano fu determinante per il destino dell'Impero. Oltre al difficile compito di difendere confini spesso vacillanti (a cui si aggiungevano i focolai interni di rivolta), costoro si arrogavano il diritto di portare al trono o di deporre gli imperatori, che proprio per questo avevano interesse a conquistare il favore dell'esercito. In base alla propaganda veicolata dalla documentazione numismatica, è possibile affermare che l'elemento militare può essere considerato a tutti gli effetti un attributo fondamentale del potere imperiale.

L'epoca delle guerre civili segnò una tappa importante per la comparsa e la definizione di tipologie monetali e leggende destinate a godere di grande fortuna anche nell'età imperiale: le fazioni in lotta si appellavano alla coesione militare ancor più che alla solidarietà della popolazione. Gli eserciti erano chiamati a combattere non tanto per lo Stato, ma per i propri generali e i loro imperatori, in nome di valori ancestrali che vennero risemantizzati a scopo filo militare. Due tendenze si segnalano nella propaganda iconografica: una sacrale e simbolica, più documentata e dunque prevalente (fig. 38 e 39), fondata su idealità tradizionali espresse in forma di personificazioni (*Concordia, Honos, Virtus,* etc.) o di azioni emblematiche (le mani destre unite, a sancire la promessa di eterna lealtà), e un'altra più realistica, caratterizzata dall'immagine dell'arringa imperiale e dalla leggenda *adlocutio*.[2]

La propaganda filo militare, comunque, aumentò gradualmente dall'età giulio-claudia a quella adrianea, per raggiungere la massima intensità nella cosiddetta anarchia tardo antica. Ma in quest'epoca si ridusse altresì la grande varietà tipologica della monetazione, nella quale iniziò a ripetersi un unico martellante slogan, la celebrazione della *virtus exercitus*, in cui confluirono ambedue le tendenze, la simbolica e la realistica. Ora l'imperatore è l'unico protagonista, rappresentato da solo o nell'atto di infierire sul nemico sconfitto. Il valore militare è diventato un elemento ideologico, inglobato nel profilo stesso del sovrano: l'esercito si configura come un suo attributo.

Foto: NAC n° 54, lotto n° 338

Fig. 38) Impero Romano, Claudio, 41 – 54 d. C. As, ca. 50-54 d. C., Æ, 10,62 g. D/ TI CLAVDIVS CAESAR AVG P M TR P IMP P P; busto dell'imperatore a sinistra. R/ S – C; Minerva, con elmo e corazza nell'atto di avanzare a destra, impugnando scudo e lancia. CH 84, BMC 206, RIC 116, CBN 233.

La figura umana si trova in primo piano al centro della scena ed è rappresentata nell'atto di combattere. L'identità è simbolica (in quanto divinità), di genere femminile e di aspetto adulto. Il corpo è vestito, in posizione stante, di tre quarti con la testa a destra.

Foto: NAC n° 51, lotto n° 209

Fig. 39) Impero Romano, Galba, 68 – 69 d. C. Sesterzio, 68 d. C., Æ, 28,63 g. D/ SER SVLPI GALBA IMP CAESAR AVG TR P; busto laureato e drappegiato dell'imperatore a destra R/ HONOS ET VIRTVS; *Honos* stante a destra, appoggiato a una lancia, con una cornucopia nella mano sinistra; di fronte *Virtus* in abiti militari, appoggiata a una lancia, con un *parazonium* nella mano destra; in esergo, S C. BMC 256, RIC 475, CBN 239, Kent- Hirmer t. 64-214.

Le due figure umane si trovano in primo piano al centro della scena e sono rappresentate in posa statica. Le loro identità sono simboliche: la figura di destra è di genere femminile e di aspetto adulto. Il corpo è vestito, in posizione stante di tre quarti a sinistra. La figura di sinistra è di genere maschile e di aspetto adulto. Il corpo è vestito (solo nella metà inferiore), in posizione stante di tre quarti a destra.

La moneta riproduce le due virtù cui si faceva maggiormente appello durante le vicende a sfondo militare che insanguinarono Roma nel 69 d. C.[3] Un primo aspetto, assolutamente sorprendente, riguarda l'assoluta qualità dei coni di questa emissione, soprattutto se messa in relazione con le gravi e stressanti circostanze nelle quali vennero prodotti. In secondo luogo è altrettanto sorprendente osservare come queste matrici, sopravvissute alla caduta di Galba, furono riutilizzate nei sesterzi coniati a nome di Vitellio (colui a cui si affidarono le legioni in rivolta contro Galba).

Foto: NAC n° 51/1, lotto n° 266

Fig. 40) Impero Romano, Traiano, 98-117 d. C. Sesterzio, 114-116, d. C., Æ, 27,05 g. D/ IMP CAES TRAIANO OPTIMO AVG GER DAC P M TR P COS VI P P; busto laureato e drappeggiato dell'imperatore a destra. R/ Traiano a cavallo preceduto da un soldato che impugna lancia e scudo e seguito da altri tre soldati armati di lancia; in esergo, PROFECTIO AVG[4] / S C. CH 311, BMC 1014, RIC 662, CBN 839.

Nella scena si trovano cinque figure umane: due in primo piano e tre in secondo piano, rappresentate nell'atto di cavalcare o camminare. Le identità sono reali (trattandosi dell'imperatore e di quattro soldati), di genere maschile e di aspetto adulto. I corpi sono vestiti con abiti militari, quattro in posizione stante e uno seduto (quattro a destra e uno di fronte con la testa a sinistra).

Foto: NAC n° 51/1, lotto n° 267

Fig. 41) Impero Romano, Traiano, 98 – 117 d. C. Sesterzio, 116-117 d. C., Æ, 26,36 g. D/ IMP CAES NER TRAIANO OPTIMO AVG GER DAC PARTHICO P M TR P COS VI P P S – C; busto laureato e drappeggiato dell'imperatore a destra. R/ ARMENIA ET MESOPOTAMIA IN POTESTATEM P R REDACTAE; Traiano in piedi di fronte, con la testa a destra, che impugna lancia e *parazonium*; a suoi piedi le figure dell'Armenia (la prima a destra), dell'Eufrate e del Tigri in posizione reclinata.[5] CH 39, BMC 1033, RIC 642, CBN 916.

Le quattro figure umane si trovano in primo piano nella scena: una al centro e tre in posizione decentrata e sono rappresentate in posa statica. L'identità della figura principale è reale (trattandosi dell'imperatore), di genere maschile e di aspetto adulto. Il corpo è vestito in abiti militari, in piedi di fronte, con la testa a destra. Le altre identità sono simboliche (due di genere maschile e una femminile) e di aspetto adulto. I corpi sono in posizione reclinata (due a sinistra e uno a destra), due sono nudi (Eufrate e Tigri) e uno vestito (Armenia),

Note:

1) Rif. a Salamone G., "L'imperatore e l'esercito: l'elemento militare quale attributo della *Virtus* imperiale".
2) Discorso rivolto a qualcuno.
3) Il 69 d. C. è ricordato come l'anno dei quattro imperatori (Galba, Vitellio, Ottone e Vespasiano).
4) Il termine *profectio*, uscita, era generalmente usato nel caso di un imperatore che si muoveva in prima persona per una campagna militare.
5) Dopo la campagna d'oriente (114-117 d. C.), l'impero Romano raggiunse la sua massima estensione territoriale, con più di 5 milioni di km.^{2}

2.3.2.2.3. LA RAPPRESENTAZIONE DELLA VITTORIA

Foto: NAC n° 51, lotto n° 139

Fig. 42) Impero Romano, Ottaviano (in seguito Augusto), 27 a. C. – 14 d. C. Denario, 29-27 a. C., AR, 3,73 g. D/ Testa laureata dell'imperatore a destra; dietro, un fulmine. R/ IMP – CAESAR; Ottaviano, togato, seduto a sinistra sopra una sedia curule, che sostiene una piccola Vittoria nella mano destra. CH 116, BMC 637, RIC 270, CBN 43.

La figura umana principale si trova in primo piano al centro della scena ed è rappresentata in un atto di celebrazione. L'identità è reale (trattandosi dell'imperatore), di genere maschile e di aspetto adulto. Il corpo è vestito, in posizione seduta con il busto di tre quarti a sinistra.

Con la fine della Repubblica e l'avvento dell'Impero, si accentuò notevolmente il carattere propagandistico delle emissioni, che contribuirono spesso alla diffusione di un'ideologia personalizzata della politica militare dello Stato. Da questa evoluzione radicale non poteva rimanere estraneo il repertorio figurativo legato al tradizionale concetto greco di Vittoria, ispirato "direttamente dalle immagini concrete di una battaglia o di un trionfo, come il tipo della Vittoria che incorona o prepara un trofeo militare o quello della figura alata alla guida di un carro al galoppo."[1] Da Pompeo Magno a Romolo Augustolo, vale a dire per tutto il periodo di vita dell'Impero Romano d'Occidente, sono circa centoventi i sovrani che scelsero la Vittoria quale decorazione per le proprie monete. [2]

L'aspetto più frequente, ripreso dalla tradizione repubblicana, ritrae la Vittoria come figura femminile reggente una corona d'alloro, e qualche volta anche una lunga foglia di palma, ma a differenza delle serie repubblicane, per le monete degli imperatori disponiamo di una grandissima

varietà di raffigurazioni accompagnate da significative leggende. Nella monetazione aurea in particolare, parallelamente al fenomeno della concentrazione del potere nelle mani dell'imperatore, si sviluppò una diversa costruzione del messaggio di «vittoria», attraverso la proposizione di nuovi schemi iconografici, spesso esplicitati dalla leggenda *Victoria augusti* (fig. 44). Il riferimento ai successi militari ottenuti divenne oltremodo chiaro associando abbondanti trofei di armi o poderose allegorie al consueto simbolo della divinità alata (*Ibidem,* fig. 43 e 46).

Nel corso del I e del II secolo d. C., pertanto, si rinforzò molto l'idea che la vittoria costituiva la dimostrazione più evidente che gli dèi erano dalla propria parte, che erano più potenti (fig. 45), ma anche che si era stati maggiormente attenti e scrupolosi nel rispettare i termini prefissati nel rapporto col divino e che si erano onorati gli dèi con più devozione, delineando così il concetto di «costruzione religiosa» della guerra.[3] Fino a quando l'Impero Romano seppe mantenere la sua spinta espansionistica, le raffigurazioni numismatiche della Vittoria mantennero quasi sempre un riferimento ad avvenimenti concreti, divenendo una sorta di stereotipo propagandistico dei successi militari.

Ma anche se nel IV secolo d. C. tali vicende non ebbero più un esito sempre favorevole, la Vittoria continuò ad essere uno dei soggetti più utilizzati nella monetazione. Da un punto di vista iconografico si verificò una completa trasformazione del soggetto, che finì col perdere il suo significato originale venendo associata ai simboli della religione cristiana, divenuti anch'essi attributi del potere imperiale. Ma tale connubio tra una divinità pagana e la croce, o il monogramma di Cristo, non poteva resistere a lungo (fig. 47) finendo per trasformarsi nella figura della religiosità cristiana più vicina a questo concetto: l'angelo, soldato di Dio e vincitore delle forze del male.

Foto: NAC n° 54, lotto n° 298

Fig. 43) Impero Romano, Ottaviano, 27 a. C. – 14 d. C., Aureo (*Pergamum*) ca. 19-18 a. C, AU, 7,79 g. D/ AVGVSTVS; testa nuda dell'imperatore a destra. R/ [ARMENIA]; la Vittoria a destra nell'atto di tagliare la gola a un toro che sta cavalcando; in esergo, CAPTA. CH 8, Kent-Hirmer t. 35-162, BMC 671, RIC 514, CBN 977. Calicó 160.

La figura umana si trova in primo piano al centro della scena ed è rappresentata nell'atto di combattere cavalcando. L'identità è simbolica, di genere femminile e di aspetto adulto. Il corpo è vestito, in posizione seduta a destra.

Foto: NAC n° 51, lotto n° 201

Fig. 44) Impero Romano, Nerone, 54 – 68 d. C. Dupondio (*Lugdunum*), 64-67 d. C., Æ, 13,01 g. D/ NERO CLAVD CAESAR AVG GER P M TR P IMP P; testa laureata dell'imperatore a sinistra. R/ VICTORIA – AVGVSTI; S – C; la Vittoria in abito lungo e drappeggiato, in cammino verso sinistra, con una corona d'alloro nella mano destra[4]; in basso, segno di valore. CH 346, BMC 350, RIC 410, CBN 87.

La figura umana si trova in primo piano al centro della scena ed è rappresentata in un atto di celebrazione. L'identità è simbolica, di genere femminile e di aspetto adulto. Il corpo è vestito, in posizione stante con il busto di tre quarti a sinistra.

Foto: NAC n° 54, lotto n° 365

Fig. 45) Impero Romano, Vespasiano, 69 – 79 d. C. Sesterzio 71 d. C., Æ, 25,07 g. D/ IMP CAES VESPAS AVG P M TR P P P COS III; busto laureato dell'imperatore a destra. R/ MARS – VICTOR; S – C; Marte, a sinistra, in abiti militari e *parazonium* alla cintura, mentre sostiene una piccola Vittoria alata nella mano destra e un trofeo nella sinistra. CH 266, BMC 552, RIC 238, CBN 509.

La figura umana si trova in primo piano al centro della scena ed è rappresentata, mentre avanza, in un atto di celebrazione. L'identità è simbolica (in quanto divinità), di genere maschile e di aspetto adulto. Il corpo è vestito, con elmo, in posizione stante con il busto di tre quarti a sinistra.

Foto: NAC n° 51, lotto n° 333

Fig. 46) Impero Romano, Commodo, 177 – 192 d. C. Medaglione 184-185 d. C., Æ, 49,52 g. D/ M COMMODVS ANTONINVS AVG PIVS BRIT; busto laureato, drappeggiato e corazzato dell'imperatore a destra. R/ IMP TR P X IMP VII COS IIII P P; la Vittoria, drappeggiata solo nella metà inferiore del corpo, seduta a destra sopra un trofeo di armi e scudi, mentre sostiene un ramo di palma con la mano destra e uno scudo che reca l'iscrizione VICT / BRIT,[5] nella sinistra; davanti a lei, un trofeo. CH 394, Gnecchi 80 t. 83 -7, BMC 16.

La figura umana si trova in primo piano al centro della scena ed è rappresentata in un atto di celebrazione. L'identità è simbolica, di genere femminile e di aspetto adulto. Il corpo è vestito solo nella metà inferiore, in posizione seduta con il busto di tre quarti a destra.

Foto: NAC n° 54, lotto n° 638

Fig. 47) Impero Romano, Valentiniano I, 364 – 375 d. C. Solido, 364-367 d. C., AU, 4,55 g. D/ DN VALENTINI – ANVS P F AVG; busto coronato e drappeggiato dell'imperatore a sinistra, con una pergamena nella mano destra e uno scettro nella sinistra. R/SALVS – REIP; l'imperatore in piedi di fronte, rivolto a destra, mentre sostiene un *labarum* con la mano destra e una piccola Vittoria sopra una sfera, nella sinistra.; ai suoi piedi un prigioniero inginocchiato; a destra, una stella; in esergo, SMSISC e un ramo di palma. CH 32, RIC 1a, Depeyrot 27/1.

Le tre figure umane si trovano in primo piano, una al centro e due ai lati della scena e sono rappresentate in un atto di celebrazione. L'identità delle due figure principali è reale (trattandosi dell'imperatore e di un prigioniero), di genere maschile e di aspetto adulto. I corpi sono vestiti, uno in piedi, di fronte con la testa a destra, e uno inginocchiato, di fronte con la testa a destra.

Note:

1) Parise R. Saccocci A., *La Vittoria coniata*, p. 6
2) Cfr., Gianazza L., "La Vittoria sulle monete romane", p.22.
3) Cfr., Pasqualini A., *Il significato e la concezione della divinità tutelare cittadina nella religione Romana*, Intr.
4) Già nell'iconografia delle monete siciliane del III secolo a. C., la Vittoria adornata faceva pensare non tanto a un semplice augurio o a un auspicio di successo militare, quanto alla celebrazione di un obiettivo già conseguito e consolidato, reso evidente dall'atto stesso dell'incoronazione. Cfr., Caccamo Caltabiano M., "La Nike / Nymphe di Agatocle e l'ideologia della Vittoria", p. 284.
5) Il medaglione celebra la vittoria nella campagna britannica contro alcune tribù che avevano oltrepassato il Vallo di Adriano nel 184-185 d. C., descritta da Dione Cassio come la più dura delle lotte intraprese da Commodo.

2.3.2.2.4. LE CERIMONIE PUBBLICHE E IL CULTO RELIGIOSO

Foto: CNG

Fig. 48) Impero Romano, Nerone, 54-68 d. C. Sesterzio, 64 d. C., Æ, 26,73 g. D/ NERO CLAVDIVS CAESAR AVG GERM P M TR P IMP P P; testa laureata dell'imperatore a destra. R/ CONG II - DAT POP; Nerone togato, seduto a sinistra su una sedia curule posta sopra una tribuna; il prefetto di fronte a lui; in basso, un assistente rivolto a sinistra che distribuisce monete a un cittadino; Minerva stante, davanti a un tempio, sullo sfondo; in esergo, SC. RIC I 162 var., WCN 93 var., BMCRE 141 var., CBN 282 .

Nella composizione, rappresentante una ceremonia di donazione, si trovano cinque figure umane in uno schema iconografico strutturato su tre piani. Nel primo, al centro e a sinistra, ci sono due figure (scena della donazione), dietro a destra, in posizione più elevata, ce ne sono altre due (le autorità), e nel fondo, al centro in alto, si trova la rappresentazione della divinità. Le identità delle figure sono reali (a eccezione di Minerva), quattro di genere maschile e una femminile, tutte di aspetto adulto. I corpi sono vestiti e in posizione stante (uno è seduto), tre a sinistra, uno a destra e uno di fronte.

Le cerimonie nelle quali l'imperatore faceva pubbliche donazioni ai cittadini, conosciute con il nome di *congiaria*, apparirono per la prima volta in quest'epoca sulle monete romane. Quando a partire dalla seconda metà del II secolo, la *donativum* arrivò a denotare una donazione fatta all'esercito per assicurarsi i favori dei Generali e garantirsi in tal modo la sicurezza del potere, queste rappresentazioni furono ricordate preferibilmente con il termine di *liberalitas* (fig. 50). L'aspetto più nuovo di queste composizioni, al di la dell'originalità del tema, risiede senza dubbio nella complessità delle scene rappresentate, che richiedevano all'incisore dei conii un dominio assoluto della prospettiva e una grande capacità nel rendere i numerosi dettagli.

Foto: NAC n° 54, lotto n° 361

Fig. 49) Impero Romano, Vespasiano, 69 – 79 d. C. Sesterzio, 71 d. C., Æ, 28,39 g. D/ IMP CAESAR VESPASIANVS AVG PM TR P COS III; busto laureato dell'imperatore a destra. R/ S – C; Roma seduta a destra sopra i sette *colli*, sostenendosi la testa con la mano destra e impugnando uno scettro con la sinistra; in basso, la lupa con i gemelli; a destra, il fiume Tevere. CH 404, BMC 774, RIC 108, CBN 523.

Nella composizione si trovano due figure umane. La principale è in primo piano al centro della scena ed è rappresentata in posa statica. L'identità è simbolica, di genere femminile e di aspetto adulto. Il corpo è vestito solo nella metà inferiore, in posizione reclinata a destra. La figura secondaria si trova in secondo piano in posizione decentrata ed è ugulmente rappresentata in posa statica. L'identità è simbolica, di genere masachile e di aspetto adulto. Il corpo è vestito solo nella metà inferiore, in posizione reclinata a sinistra.

Questa sofisticata rappresentazione della dea Roma, conosciuta con l'appellativo di *renascens*, è coscientemente un tipo antiquario, e può essere interpretato come una riflessione sul momento di grave emergenza causato dalla guerra civile del 68-69 d. C. In qualità di vincitore della contesa e tutore del ristabilito ordine pubblico, Vespasiano adottò quest'insolito tipo solo nei sesterzi coniati a Roma nel 71 d. C., ponendo l'accento, oltre che sull'elemento «umano» (la lupa e i gemelli), sui riferimenti geografici, quali testimoni delle leggendarie origini della città: i sette colli e la personificazione del fiume Tevere.

Foto: NAC n° 54, lotto n° 449

Fig. 50) Impero Romano, Marco Aurelio, 161 – 180 d. C. Sesterzio, 161 d. C, Æ, 25,50 g. D/ IMP CAES M AVREL ANTONINVS AVG P M; testa nuda dell'imperatore a destra, con il busto drappeggiato sopra la spalla sinistra . R/ LIB AVGSTOR TR P XV COS III; M. Aurelio e L. Vero seduti a sinistra sopra una tribuna; davanti a loro un Ufficiale stante a sinistra, che tiene un abaco nella mano destra e il bastone del comando nella sinistra; in basso, un uomo verso destra nell'atto di sollevare la toga per ricevere le monete; in esergo, S C. CH 402 var., BMC 851, RIC 806 var.

Nella composizione, rappresentante una ceremonia di donazione, si trovano quattro figure umane: tre n primo piano al centro della scena, e la quarta in posizione decentrata in secondo piano. Le identità sono reali, di genere maschile e di aspetto adulto. I corpi sono vestiti, due in piedi e due seduti, tre sono rivolti a sinistra, con il busto di tre quarti, e uno a destra.

Foto: NAC n° 54, lotto n° 451

Fig. 51) Impero Romano, Marco Aurelio, 161 – 180 d. C. Sesterzio, 161-162 d. C., Æ, 26,01 g. D/ IMP CAES M AVREL – ANTONINVS AVG P M; testa laureada dell'imperatore a destra. R/ SALVTI AVGVSTOR TR P XVI; S – C; *Salus*, stante a sinistra (con uno scettro nella mano sin.), mentre alimenta con la patera un serpente avvolto intorno a un altare; in esergo, COS III. CH 555, BMC 1013, RIC 836.

La figura umana si trova in primo piano al centro della scena ed è rappresentata in un atto di celebrazione. L'identità è simbolica, di genere femminile e di aspetto adulto. Il corpo è vestito, in posizione stante con il busto di fronte e la testa a sinistra.

Nonostante una certa ambiguità intorno al concetto di A *Salus* nel mondo romano, la sua accezione è stat identificata in termini generali come un riferimento allo stato e alle condizioni di una comunità concreta, anche se una più precisa contestualizzazione della sua presenza, nel corso dei secoli, ha permesso di identificarla con una molteplicità di funzioni (divinità, genio, virtù o astrazione divinizzata).[1] Ad ogni modo, *Salus* è stata definita con maggior frequenza come dea romana della salute nel senso più ampio, indipendentemente dalle sue implicazioni di carattere politico, sociale e religioso.[2]

L'analisi iconografica delle diverse emissioni, di epoca repubblicana e imperiale nelle quali è riprodotta, ha permesso di ricostruire non solo l'evoluzione stilistica e formale di tale rappresentazione, ma anche il cambiamento del suo significato. "La rappresentazione di Salus a figura intera, in piedi o seduta, non appare fino all'epoca di Nerone, nella quale fa la sua apparizione con una coppa in mano, allusiva al sacrificio e al voto presentato per l'approvazione dell'imperatore. Per tanto, si configura come un elemento proprio dell'estetica e mistica

appartenenti alla dinastia Giulio - Claudia. Un elemento simbolico caratteristico della gran parte delle rappresentazioni di *Salus,* identificata come *Hygieia*, o meglio come salute personale, è il serpente, attributo di Esculapio."[3] L'attributo della patera, in cambio, anche se non la identifica con precisione, fornisce all'immagine una sua specificità, illustrando il momento in cui l'essere divino e la comunità umana, attraverso il suo rappresentante, si mettono in contatto.

Foto: NAC n° 46, lotto n° 596

Fig. 52) Impero Romano, Faustina II. Sesterzio, 161-176, d. C., Æ, 27,72 g. D/ FAVSTINA – AVGVSTA; busto drappeggiato dell'imperatrice a destra. R/ MATRI – MAGNAE; Cibele seduta a destra che tiene un tamburo nella mano sinistra; a lato, due leoni seduti sulle zampe posteriori; in esergo, S C. BMC M. Aurelio 932, RIC M. Aurelio 1663.

La figura umana principale si trova in primo piano al centro della scena ed è rappresentata in un atto di celebrazione. L'identità è simbolica (in quanto divinità), di genere femminile e di aspetto adulto. Il corpo è vestito, in posizione seduta con il busto di tre quarti a destra.

La moneta, insieme ad altre testimonianze, deve essere collocata nell'ambito di una tradizione dinastica inaugurata dal padre Antonino Pio, diretta a valorizzare i culti della Roma arcaica. Anche la madre (la diva Faustina), in vita, fu di appoggio alla politica dell'imperatore, come ebbe a dimostrare sostenendo la figura della *Magna Mater* Cibele,[4] oltre che il rinnovamento del culto di *Iunio Sospita* a Lanuvio, città natale di Antonino, e in generale di tutti quegli dei ed eroi legati a Roma e al Lazio.

Foto: NAC n° 54, lotto n° 496

Fig. 53) Impero Romano, Caracalla, 198 – 217 d. C. Aureo, 202-204 d. C., AU, 7,28 g. D/ ANTONINVS PIVS AVG; busto laureato, drappeggiato e corazzato dell'imperatore a destra. R/ COS LVDOS SAECVL FEC; *Liber,* stante a destra, mentre si appoggia a un *tirso*[5] con la mano sinistra e tiene un cappello nella destra; di fronte, Ercole stante a sinistra, con una clava nella mano destra e una pelle di leone nella sinistra; ai piedi di *Liber*, una pantera. CH 51, BMC p. 207 - 275A, RIC 74b, Calicó 2668.

Le due figure umane si trovano in primo piano al centro della scena e sono rappresentate in posa statica. Le loro identità sono simboliche, di genere maschile e di aspetto adulto. I corpi appaiono vestiti (nella metà inferiore), in posizione stante di fronte (Ercole con la testa a destra e *Liber* a sin.).

Nel 204 d. C. alla dinastia dei Severi si presentò la rara opportunità di celebrare i giochi più solenni agli occhi dei romani: i *Ludi Saeculares*, ricondotti all'originaria cadenza di 110 anni, dopo che Domiziano nell'88 d. C., aveva anticipato di sei anni la data stabilita. Quest'aureo, anche se fedele a una certa tradizione iconografica, si caratterizza per l'enfasi con cui la famiglia imperiale suggerisce le figure di Ercole e *Liber Pater* in qualità di patrocinatori della manifestazione, perché in effetti erano i protettori di *Leptis Magna*, città nativa di Settimio Severo.

Note:

1) Cfr., Bayet J., *La religión romana. Historia política y psicología,* Madrid 1984, p. 131.
2) Cfr., Benages Pámies J., *Salus in nummis romanorun*, pp. 44-45.
3) *Ibidem,* pp. 74-75.
4) L'episodio più rilevante di questo fenomeno, è la riconiazione da parte di Faustina I, in forma di medaglione, di un aureo di *C. Clodius* del 39 a. C., che riproduceva la vestale Claudia protagonista del fatto relativo al trasporto della statua di Cibele sopra il Palatino.
5) Bastone frondoso

2.3.2.3. IL CORPO NELLE MONETE ROMANE: CONSIDERAZIONI FINALI

Nel tentativo di ricostruire il percorso iconografico relativo alla tematica del corpo umano, è bene ricordare i limiti di questa ricerca, dovuti essenzialmente alla dimensione diacronica del fenomeno (inteso come la monetazione romana nel suo insieme) e alla sua estensione che giunse a coprire un'area coincidente con gli stessi limiti geografici convenzionalmente attribuiti al mondo antico. Non meno semplice appare il compito di individuare con precisione le componenti che contribuirono alla formazione di questo imponente «alfabeto numismatico», anche se appare scontata la fortissima influenza esercitata sul giovane Stato romano dalle numerose colonie greche installate lungo le coste meridionali della Penisola e della Sicilia.

Dai greci i romani acquisirono la stabilità dei tipi e la caratterizzazione essenziale della moneta, riscontrabili in modo evidente proprio nelle emissioni più arcaiche. Una svolta fondamentale si ebbe con l'adozione del sistema denariale, all'interno del quale assume rilievo il tipo dei Dioscuri a cavallo. In queste monete la figura umana appare per la prima volta quale protagonista assoluta nella sua integrità, rappresentando un deciso passo avanti nell'articolazione di quel linguaggio numismatico rivelatosi fino ad allora scarno e criptico. La scelta di identificarsi nelle due divinità gemellari, dunque, si configura come il raggiungimento di una prima maturità politico-iconografica, che trasporta Roma, con il suo olimpo giovane ed eterogeneo, tra le potenze mediterranee più temute.

Se il volto dei Dioscuri è quello rappresentativo della prima identità romana, la trasformazione che avviene intorno alla metà del II secolo a. C., rompe la stabilità arcaica e crea quello che sarà il tratto distintivo della futura moneta imperiale, celebrata per la sua stupefacente varietà tematica. A causa del potere acquisito nella società romana, i magistrati monetari giocano un ruolo chiave in questa vicenda, iniziando letteralmente a «dettare» i temi da riprodurre sulle monete. Di fatto emerge la volontà di ricorrere in misura sempre maggiore ai «tipi parlanti» per celebrare la propria famiglia (la *gens*) attraverso le gesta degli antenati. Questo porta a rappresentazioni più o meno esplicite di un corpo umano «reale», anche se le raffigurazioni permangono generalmente allusive a temi mitologici legati alle origini, o a fatti storici realmente accaduti.

Il passo verso una totale attualizzazione dei tipi si compie all'inizio del I secolo a. C., e in particolar modo nel momento in cui Giulio Cesare, primo tra gli uomini di potere in vita, viene ritratto su di una moneta.[1] L'episodio segna una frattura definitiva con quelle che erano state le «linee guida» di

tutta l'era pre-alessandrina, mentre dimostra la capacità della classe dirigente romana di assimilare e perfezionare le caratteristiche proprie delle monetazioni dei regni ellenistici. Per i romani si presenta la necessità di accelerare i tempi e di ampliare i modi della comunicazione, e quindi di aggiornare lo strumento numismatico alle loro sempre più complesse esigenze. In questo processo, fortemente orientato dalla forma di esercizio del potere, sempre più accentrato nelle mani di una sola persona (l'imperatore), la moneta diviene quasi un fatto «privato», che, paradossalmente, deve avere una risonanza mondiale.

L'estrema duttilità del linguaggio del corpo, ora, viene sfruttata con consumata abilità dagli artefici della comunicazione. Forme, posture e abbigliamento della figura umana servono a modulare toni e contenuti dei messaggi per divulgare con la massima efficacia i temi politici del momento. Il fine ultimo, oltre che garantire la stabilità del potere interno, è quello di influenzare ogni possibile decisione degli interlocutori (sudditi o nemici che siano) e di condizionarne le strategie. Il linguaggio numismatico romano, strutturato con lucida razionalità, utilizza consapevolmente la figura umana sia nella sua veste reale che attraverso una pluralità di rappresentazioni simboliche, all'interno delle quali possiamo distinguere nettamente diverse categorie.

Nel campo delle rappresentazioni reali la figura dominante è quella dell'imperatore, spesso ritratto anche sulle tematiche del rovescio. La sua presenza fisica su questo lato si rende necessaria per caratterizzare i più svariati aspetti della vita pubblica (politica, militare e religiosa) e risponde al principio della complementarietà. In questo modo la moneta può illustrare organicamente le qualità dell'uomo, definirne le imprese, le realizzazioni e i programmi di governo. Particolarmente funzionali all'esigenza di consolidare e trasmettere il potere, invece, sono le rappresentazioni relative agli altri membri della famiglia imperiale. In questa sfera merita grande attenzione il ruolo esercitato dalla componente femminile, che a partire dall'età dei Flavi entra a far parte stabilmente dell'ideologia imperiale.

Fondamentale appare anche una terza categoria di figure reali, che accomuna i personaggi appartenenti a vario titolo alla vita militare. L'esercito, oltre a essere quella straordinaria macchina di conquista perfezionata nei secoli, artefice indiscusso della costruzione imperiale, diviene uno strumento di supporto indispensabile al controllo del potere, come ci ricordano numerose tipologie numismatiche emesse costantemente sotto ogni dinastia imperiale. Nel rafforzare i legami di lealtà e riconoscimento con le truppe e le legioni, si trasmette l'immagine di un vero corpo collettivo che finisce per incarnare l'idea stessa del potere imperiale e della sua grandezza. Non mancano in

questo quadro di continue e drammatiche tensioni le immagini dei nemici, naturalmente sconfitti o addirittura calpestati in quanto rei, molto spesso, solo di essersi opposti alla volontà romana.

Ma la sicurezza dello Stato non è garantita solo dalla pace con gli altri popoli, quanto da quella con gli dei. Proprio per questo le tipologie più numerose sono quelle pertinenti alla sfera del culto, della religione e della mitologia, che si avvalgono di rappresentazioni corporee simboliche costituenti nel loro insieme il pantheon romano, ovvero la sfera divina, alla quale appartiene lo stesso imperatore. Seguono, in un'ideale gerarchia di popolarità, un numero veramente elevato di personificazioni appartenenti a virtù morali, a concetti astratti e a entità geografiche, ognuna di loro caratterizzata da iconografie specifiche legate a culti che potremmo definire «accessori». Ed è proprio in questa dimensione simbolica che il corpo riesce a esprimere tutte le sue infinite capacità di comunicazione, facilmente orientabili alla divulgazione delle politiche e degli indirizzi di governo.

In definitiva, l'insieme delle rappresentazioni del corpo nelle monete romane, testimonia più di ogni altra tipologia della profonda evoluzione avvenuta in campo numismatico rispetto al mondo greco. Se per gli ideatori della moneta questa era essenzialmente un simbolo statico, d'identità e di appartenenza a una determinata comunità, che si esprimeva più o meno esplicitamente attraverso i temi di un sentimento religioso condiviso, per i romani diviene uno strumento privilegiato del potere, fautore di una comunicazione dinamica e articolata. La moneta non si limita a ricordare le origini della città perse nel mito, o la discendenza divina della propria stirpe. La moneta fotografa il presente, da un volto al suo artefice ideale e ne scolpisce le membra. Elenca i suoi successi, parla delle sue aspirazioni e del futuro.

Note:

1) Nel 44 a. C., lo stesso anno della sua morte.

2.3.3. IL CORPO NELLE MONETE BIZANTINE: CAMPIONE RAPPRESENTATIVO

In considerazione delle caratteristiche generali della monetazione bizantina,[1] sintetizabili in una progressiva separazione dalla tradizione imperiale romana, seguita da un lento ma constante impoverimento delle tipologie, che finirono per riprodurre in modo sempre più stereotipato la figura umana, abbiamo deciso di applicare solo parzialmente il nostro metodo di analisi ai tipi di questo campione. L'assenza di caratteristiche innovatrici negli schemi compositivi, accentuata dalla totale scomparsa di numerose variabili iconografiche referibili al corpo umano, ci ha convinto a riassumere gli aspetti iconico - iconografici delle monete scelte, in un'unica tavola semplificata.

Foto: NAC n° 59, lotto n° 1206

Fig. 54) Impero Bizantino, Anastasio (491 – 518). Solido 497-518, AU, 4,37 g. D/ D N ANASTA – SIVS P P AVG; busto dell'imperatore, di fronte, con elmo e corazza. R/ VICTORI – A AVGGGB; Vittoria, stante a sinistra, che sostiene con la mano destra una lunga croce sormontata dal monogramma di Cristo; a sinistra, una stella; in esergo, CONOB. DOC 7j, MIBE 7, Sear 5.

Oltre alla presenza del monogramma di Cristo,[2] è interessante notare che la figura della Vittoria possiede ancora una vaga connotazione femminile, destinata già a scomparire nelle monete del seguente imperatore (Giustino I, 518-527 d. C.).

Foto: NAC n° 59, lotto n° 1208

Fig. 55) Impero Bizantino, Giustiniano I (527 – 565). Solido 545-565, AU, 4,48 g. D/ D N IVSTI NI – ANVS P F AVG; busto dell'imperatore di fronte, con elmo e corazza, che tiene un *globus cruciger* nella mano destra. R/ VICTORI – A AVGGGΔ; Vittoria, stante di fronte, che impugna con la mano destra una lunga croce sormontata dal monogramma di Cristo e sorregge un *globus cruciger* nella sinistra; a destra una stella; in esergo CONOB. DOC 9d 2, MIBE 7, Sear 140.

Notevole, in questa moneta, è la presenza esplicita, sia al dritto che al rovescio, del simbolo della croce, ma soprattutto il fatto che la figura della Vittoria sia già definitivamente trasformata nell'immagine di un angelo, dopo aver perduto qualsiasi connotazione femminile di divinità pagana.[3] Con questa metamorfosi iconografica, si manifesta non solo il definito tramonto di ogni ambizione militare da parte del potere, quanto l'ostentazione di un'ideologia del potere assai più legata e condizionata dai temi della nuova religione.

Foto: NAC n° 59, lotto n° 1217

Fig. 56) Impero Bizantino, Costante II (641 – 668). Solido, ca. 662–667, AU, 4,36 g. D/ dN CONSt –†ANT; busti di fronte dell'imperatore (barbuto, con elmo e *chlamys*), e Costantino IV (figlio e successore); tra di loro, una croce. R/ VICTORIA – AVGYZ; lunga croce sopra quattro scaloni, tra Eraclio (fondatore della dinastia, a sin.) e Tiberio, in piedi di fronte; in esergo CONOB. DOC 30f, MIB 31, Sear 964.

Foto: NAC n° 59, lotto n° 1223

Fig. 57) Impero Bizantino, Giustiniano II (685 – 695). Esagramma 692-695, AR, 6,53 g. D/ IhSCRISTDSREX – RESNANTIYM; busto del Cristo benedicente, di fronte, con il libro dei vangeli nella mano sinistra; dietro la testa, una croce; intorno, cerchio di punti. R/ DIYST [INIANYS –] SERYSCHISTI; l'imperatore, in piedi di fronte, vestito con *loros* e corona, che impugna con la mano destra una lunga croce posta sopra tre scaloni; in basso, CONOB; intorno, cerchio di punti. DOC 17, MIB 40, Sear 1259.

Per la prima volta in assoluto, il volto di Cristo appare su una moneta. La scelta rimase un caso isolato per tutto l'VIII secolo a causa del lungo conflitto iconoclastico e il tipo fu proposto nuovamente solo dall'imperatore Michele III (842 -867) intorno alla metà del secolo successivo.

Foto: NAC n° 59, lotto n° 1234

Fig. 58) Impero Bizantino, Costantino VI e Irene (780 – 797). Solido, ca. 790-792, AU, 4,47 g. D/ COhStAntInOS bA; busti coronati, di fronte, dell'imperatore (che veste il *chlamys* e tiene un *globus cruciger* nella mano des.), e della madre (che veste il *loros* e tiene uno scettro cruciforme nella mano sin.); tra le due figure, una croce e un punto; intorno, cerchio di punti. R/ S IRINI – AVGVStI – MITRI AVG; Leone III isaurico, Costantino V e Leone IV, seduti di fronte, coronati e vestiti con il *chlamys;* intorno, cerchio di punti. DOC 2°, Sear 1591.

Foto: NAC n° 59, lotto n° 1250

Fig. 59) Impero Bizantino, Leone VI (886 – 912). Solido 908-912, AU, 4,30 g. D/ +IHS XPS REX – REGNANTIUM; Cristo benedicente seduto in trono, di fronte, vestito con il *nimbus* e con il libro dei vangeli nella mano sin. R/ LEOH ET CONSTANT AVGG ROM; l'imperatore (a sin.) e Costantino VII, coronati, in piedi di fronte, vestiti con il *loros* e con un *globus cruciger* in mano, che si sostengono a una lunga croce posta tra di loro. DOC 2.3, Sear 1725.

Foto: NAC n° 59, lotto n° 1257

Fig. 60) Impero Bizantino, Costantino IX (1042 – 1055). *Miliaresion* 1042-1055, AR, 2,64 g. D/ + DECPOI – NA CWZOIC; la Vergine nimbata, in piedi di fronte, vestita con il *pallium* e il *maphorium*; ai suoi lati, MHP – ΘV; intorno, doppio cerchio continuo. R/ EVCERH – MONOMAXON; l'imperatore barbuto, stante di fronte, in abiti militari, che impugna una lunga croce con la mano destra e appoggia l'altra sulla custodia di una spada; DOC 7a.1, Sear 1834.

Foto: NAC n° 59, lotto n° 1259

Fig. 61) Impero Bizantino, Romano IV Diogene (1068 – 1071). *Histamenon* 1068-1071, AU, 4,40 g. D/ +PWMANS – EVDOKIA; Cristo nimbato, in piedi al centro sopra una pedana, mentre incorona Romano (a sin.) ed Eudoxia (a des.), vestiti con il *loros*; in alto, IC – XC; intorno, doppio cerchio di punti. R/ KωN – MX – AND; tre figure vestite con il *loros*, in piedi di fronte: Michele VII al centro, coronato e con un scettro nella mano des., Costanzo (a sin.) e Andronico (a des.), entrambi con un *globus cruciger* in mano; DOC 1, Sear 1859.

Tavola 4 - La rappresentazione del corpo nelle monete bizantine: aspetti iconico / iconografici del campione prescelto.

N°	Secolo	N° Fig. Umane / Genere	Posizione (stante)	Soggetto
1	V-VI	1 femminile	Sinistra	Vittoria (simbolico)
2	VI	1 femminile	Frontale	Vittoria (simbolico)
3	VII	2 maschili	Frontale	Imperatore /Erede
4	VII	1 maschile	Frontale	Imperatore
5	VIII	3 maschili	Frontale	3 Imperatori
6	X	A/ 1 maschile R/ 2 maschili	Frontale Frontale	Cristo (simbolico) 2 Imperatori
7	XI	A/ 1 femminile R/ 1 maschile	Frontale Frontale	Vergine (simbolico) Imperatore
8	XI	A/ 2 maschile – 1 femminile R/ 3 maschili	Frontale Frontale	A/ Cristo (simbolico), 1 Imperatore e 1 Imperatrice R/ 3 Imperatori

Note:

1) Per un approfondimento sulla numismatica medievale e bizantina, si vedano, tra le opere più recenti, i saggi di Philip Grierson: Grierson P., *Byzantine Coins*, Berkeley, 1982, e Grierson P., *The coins of medieval Europe*.
2) La croce, fu introdotta nei tipi bizantini da Teodosio II (420-422 d. C.).
3) Si veda in proposito, Moneta V. G., *Santi e monete- Repertorio dei santi raffigurati su monete italiane dal VII al XIX secolo*, p. 17.

2.3.4. IL CORPO NELLE MONETE DAL MEDIOEVO ALL'EPOCA MODERNA: IL CASO DI SAN GIOVANNI NELLE EMISSIONI DELLA ZECCA DI FIRENZE

Durante la prima metà del XIII secolo, in un quadro di rapidi mutamenti internazionali, l'economia fiorentina ebbe la capacità di passare, nel volgere di due o tre decenni al massimo, da una totale servitù nei confronti delle altre zecche toscane (Lucca e Siena in particolare), allo straordinario trionfo del fiorino. Tale operazione, da un punto di vista iconografico avvenne attraverso l'imposizione di due tipi strettamente locali: il giglio fiorentino e la figura di S. Giovanni.[1] A questo punto è interessante notare come nel fiorino, ovvero la più celebre moneta del medioevo europeo, "la formula duecentesca si mantenga severamente costante fino alle ultime emissioni cinquecentesche,"[2] e che la ragione di tale politica conservatrice fosse ancora una volta economica.

Il fiorino era noto e imitato ovunque, anche da zecche straniere e con varianti assai minime, al punto che divenne indispensabile mantenerlo identico all'originale.[3] E così l'ispido San Giovanni benedicente non si vide per niente ingentilito dalla raffinata civiltà rinascimentale, ma anzi, fu sacralizzato come una reliquia da generazioni e generazioni di accorti mercanti-banchieri, fino a diventare emblema, in negativo, della loro avidità."[4] A titolo statistico è opportuno ricordare che la rappresentazione di San Giovanni nella monetazione fiorentina, si inserisce nel vasto repertorio iconografico italiano (medievale e moderno), nel quale sono stati identificati ben 198 santi (185 raffigurati e 13 solo nominati) nelle emissioni di 128 zecche situate nel territorio della Penisola.[5]

Note:

1) Si veda in proposito, Parks T., "Le vanità prima del rogo: usura, bellezza e santità nella Firenze rinascimentale", in Sebregondi L., Parks T. (a cura di), *Denaro e Bellezza – I banchieri, Botticelli e il rogo delle vanità,* p. 28, mentre sull'iconografia numismatica medievale italiana, è fondamentale, Travaini L., *Monete e storia nell'Italia medievale,* pp. 221-256.
2) Paolozzi Strozzi B., "Qualche riflessione sull'iconografia monetale senese", p. 101.
3) Le imitazioni del fiorino copiavano il giglio sostituendo la legenda - *Florentia* - con il nome del sovrano o, per il papa, con i nomi di San Pietro e San Paolo, ma lasciavano sul rovescio intatta l'immagine e il nome di San Giovanni Battista. Alcune autorità non indicavano neppure il proprio nome, realizzando così delle vere e proprie contraffazioni dal punto di vista giuridico. Cfr., Travaini L., *op. cit.*, p. 194.
4) Paolozzi Strozzi B., *op. cit.*, pp. 101-102.
5) Cfr., Moneta V. G., "*Santi e monete- Repertorio dei santi raffigurati sulle monete italiane dal VII al XIX secolo"* int., p. 12.

2.3.4.1. LE MONETE AUREE (1252 – 1859)

Foto: NAC n° 57, lotto n° 19

Fig. 62) Firenze Repubblica. Fiorino stretto (I serie), 1252, AV, 3,47 g. D/ ✠FLOR-ENTIA; giglio di Firenze stilizzato. R/ ✠SIOHA-NNES•B•; S. Giovanni benedicente con nimbo liscio, stante di fronte, con lunga croce astile appoggiata alla spalla sinistra. Bernocchi 69. MIR Firenze 1.

L'esigenza di una moneta aurea universalmente accettata, che servisse di base ai sempre più intensi scambi commerciali sui mercati europei della prima metà del duecento, indusse la Repubblica Fiorentina ad emettere il nuovo fiorino d'oro,[1] la moneta che ben presto "*e per la sua bontà, e bellezza salì in tanto pregio, e stima, che estinse ogni altra moneta d'oro, che per l'innanzi correva*."[2] Alla base di questo successo, oltre alla qualità intrinseca delle monete, vi era senza dubbio il sistema scelto dai fiorentini "*il quale senza avere a innovare cosa alcuna nell'ariento (argento), tornava loro comodissimo, non introducendo mutazione alcuna di nuove Monete, non nuova maniera di contare nelle scritture, non una varietà al modo nel contrattare*."[3] Innovazione nella tradizione, potremmo dire, o se vogliamo, una spregiudicata operazione d'immagine comunque garantita da una solida base aurea.

Foto: NAC n° 57, lotto n° 52

Fig. 63) Firenze, Repubblica. Fiorino stretto (X serie), 1348-1367, AV, 3,50 g. D/ ✠FLOR-ENTIA; giglio di Firenze stilizzato. R/ •S•IOHA-NNES•B; S. Giovanni benedicente con nimbo perlato, stante di fronte, con lunga croce astile appoggiata alla spalla sinistra; simbolo: fiore. Bernocchi 431-433, MIR Firenze 10/2.

Mentre la datazione dei fiorini d'oro del XIII secolo è piuttosto incerta, avendo queste monete varianti minime (per esempio il nimbo perlato invece che liscio), a partire dalla serie che è stata catalogata come IV (1300 ca.), iniziano ad apparire sui fiorini stessi, i primi simboli relativi ai Signori della zecca, i quali imprimevano un distintivo sulle monete battute nel semestre di loro competenza che si trovano trascritti nel *Libro di Zecca*. Tali segni non hanno per il momento alcun rapporto con stemmi ed emblemi delle famiglie di appartenenza di tali Uffici.

Foto: NAC n° 50, lotto n° 82

Fig. 64) Firenze, Repubblica. Fiorino largo XXX serie (1510 – 1533), dal primo settembre 1526 al trentuno maggio 1527, AV, 3,46 g. D/ **:**✠••FLOR-ENTIA**:** ; giglio di Firenze stilizzato R/ •S•IOAN-NES•B• ; S. Giovanni benedicente con nimbo perlato, stante di fronte, con una lunga croce astile appoggiata sulla spalla sinistra; segno: due martelli decussati sormontati dal monogramma FM (Francesco di Roberto Martelli). CNI 620, Bernocchi 3972-3978, MIR Firenze 30/46.

Nonostante la definitiva consacrazione dell'arte rinascimentale, che nella città stava vivendo il periodo di massimo splendore, e la profonda mutazione del pensiero europeo, che aveva riscoperto l'uomo come protagonista assoluto, l'iconografia del fiorino non registra modificazioni di rilievo rispetto allo schema originario, salvo una maggiore attenzione verso alcuni particolari dell'abbigliamento del santo. Questa moneta, battuta negli ultimi anni della Repubblica, è la testimonianza di come in quasi tre secoli, l'unico elemento innovativo (di rilievo) apparso nelle 31 serie in cui sono state classificate tutte le emissioni, siano stati i simboli degli Ufficiali di zecca che ne attestarono la produzione. Così legato alla civiltà borghese e repubblicana, alla grande età dei mercanti-banchieri, tanto da esserne divenuto l'emblema, il fiorino sparirà per un preciso calcolo, anche politico, all'instaurarsi del principato mediceo.[4]

Fig. -)[5] Firenze, Francesco I[5], 1574-1587. Piastra d'oro, 1579, AV, 33,5 g, 41 mm ∅. D/ ✿ FRAN•MED•MAGN•DUX•ETRVRIÆ• II ✶; busto del Granduca a destra in armatura. R/ •S•IOANNES•BAPTISTA✶; San Giovanni stante, di fronte (rivolto a sinistra), con la mano destra alzata in atto di predicare e la sinistra che tiene una croce astile; terreno erboso con alberi sullo sfondo; in basso, nel contorno, 1579. MNF inv. 411.

Oltre alle caratteristiche di indubbio prestigio, dovute all'altissimo valore intrinseco, questa moneta riveste un'importanza particolare anche in ambito iconografico, in quanto propone per la prima volta l'immagine di San Giovanni su una moneta d'oro diversa dal fiorino.[6] A questa «traslazione» del soggetto, si deve aggiungere il contemporaneo adattamento ai canoni estetici contemporanei, o comunque a quelli già adottati nella monetazione in argento.

Foto: NAC n° 44 lotto n° 607

Fig. 65) Firenze, Ferdinando I de'Medici, 1588-1608 (II periodo). Ducato gigliato (II serie) 1595, AV, 3,47 g. D/ FER•M•MAG-D•ETR•III•; giglio di Firenze stilizzato. R/ •S•IOA•BAP• - •FLOR PROT•1595; San Giovanni nimbato, stante di fronte, con una lunga croce astile nella mano sinistra, in atto di predicare; CNI 141, Galeotti XVII/III var., Friedberg 301, MIR Firenze 213/1.

La necessità di abbandonare il fiorino a vantaggio di altre monete, ebbe un ruolo non trascurabile nell'aggiornamento iconografico di tutta la monetazione granducale, già a partire dagli anni di Cosimo I. Lo testimonia questo ducato, nel quale la figura di San Giovanni risponde finalmente ai canoni artistici coevi, ispirandosi a quanto era già stato rappresentato nella ben più varia monetazione in argento dei precedenti sovrani. Ma oltre alle variazioni di tipo estetico, l'adeguamento della monetazione a modelli diffusi altrove, ebbe ben presto altre ricadute sulla oramai stagnante economia fiorentina. L'adozione dello scudo come valuta aurea di riferimento, nel confermare gli stretti legami con Carlo V, aveva di fatto trascinato Firenze in una politica monetaria di alterazione dell'oro, voluta dallo stesso sovrano spagnolo.

Battendo le nuove monete a 22 carati, la città finì per contraddire la sua secolare tradizione, pagandone presto anche le conseguenze, fra cui la più evidente fu una immediata scarsità dell'oro da mettere in circolazione. Si dovette ammettere che era stata proprio l'eccezionalità del fiorino rispetto a quasi tutte le altre monete, a renderla preziosa nei commerci, e che questo aveva fatto potente la città, perché tale pregio aveva quasi magicamente attirato l'oro a Firenze, invitando i suoi possessori a farlo monetare in quella zecca e non altrove. Ora, invece, ridotta a lega, la moneta fiorentina aveva perso qualunque forma di privilegio e, di conseguenza, la possibilità di primeggiare sui mercati europei.

Fig. -)[7] Firenze, Cosimo II, 1609-1620. Piastra d'oro, 1610, AU, 33,6 g, 42 mm ∅. D/ COSMVUS•II•MAGN•DVX•ETRVR•IIII; nel giro in basso, 1610; sotto a sinistra, GASPM; busto del Granduca a destra in armatura e con alto collare. R/ FILI VS•MEVS DILECTVS; San Giovanni stante a sinistra, che battezza il Cristo, stante a destra nell'atto di inginocchiarsi; in esergo 1610. MNF inv. 447.

Questa moneta, di grande prestigio e rarità,[8] costituisce un'eccezione assoluta per quanto riguarda la rappresentazione di San Giovanni nelle emissioni auree fiorentine, in quanto si tratta dell'unico caso in cui il santo è raffigurato nella scena del battesimo e non da solo nell'atto di predicare.

Foto: NAC n°53, lotto n° 52

Fig. 66) Firenze, Gian Gastone de'Medici, 1723-1733. Zecchino, 1733, AV, 3,42 g, 21 mm ∅. D/ •IOAN•GASTO•I• - •D•G•M•DUX•ETR; giglio di Firenze stilizzato. R/ •S•IOANNES•BA-PTISTA•; nel giro in basso, 1733; S. Giovanni Battista seduto a sinistra su una zolla erbosa, mentre solleva la mano destra in atto di predicare e tiene nella sinistra una lunga croce astile. CNI 120, Galeotti II/11, Friedberg 328, MIR Firenze 345/10.

Considerato che negli anni precedenti la zecca aveva coniato molti tipi di monete d'oro[9] per esigenze private, ed a causa della pessima situazione economica in cui versava il Granducato, oramai da decenni, sotto Gian Gastone le emissioni auree furono limitate all'emissione di zecchini e, in misura assai limitata, al diretto multiplo e sotto multiplo (il ruspone e il mezzo zecchino). L'impianto iconografico di questa moneta, introdotto durante il precedente regno di Cosimo III nel 1712, con il santo seduto a sinistra in atto di predicare, rimase sostanzialmente invariato anche nelle emissioni del periodo lorenese, fino all'annessione del Granducato nel Regno d'Italia.

Foto: NAC n° 53, lotto n° 54

Fig. 67) Pietro Leopoldo I di Lorena, 1765-1792 (I periodo). *Ruspone*, 1766, AV, 10,45 g, 27 mm ∅. D/ P•LEOPOLDUS•D•G•A•A•M•D•ETR; nel giro in basso, due alabarde incrociate; giglio di Firenze stilizzato. R/ •S•IOANNES• - ✚ - BAPTISTA•; San Giovanni seduto a sinistra con la testa rivolta a destra, su una zolla erbosa, con una lunga croce astile nella mano destra; nel giro in basso, 1766. CNI 4, Galeotti I/2, Friedberg 331, MIR Firenze 369/2.

Con l'arrivo dei Lorena e la stagione di riforme intraprese in tutti i campi dell'amministrazione, si assistette anche ad una ripresa dell'economia e ad un maggior interesse verso la circolazione di monete auree. Per queste ragioni si giunse a coniazioni più consistenti del ruspone (moneta equivalente a tre zecchini), per il quale venne confermato un impianto iconografico molto somigliante a quello dello zecchino.[10] A parte i dettagli della composizione, la differenza più evidente tra queste due monete, consiste nel posizionamento del busto del santo, sempre seduto verso sinistra, ma che nel caso del ruspone rivolge la testa a destra, mentre impugna la croce astile

con la mano omologa. Come per lo zecchino, anche nel caso di questo multiplo, lo schema iconografico fu mantenuto con minime varianti durante tutto il secolo successivo.

Note:

1) Sulle fonti che hanno permesso di datare con certezza la nascita del fiorino d'oro e sulle varianti che caratterizzano le prime serie, si veda Montagano A., *Monete Italiane Regionali – Firenze,* p. 126, 129 e 133.
2) [Vettori] I*l fiorino d'oro antico illustrato. Discorso di un Accademico etrusco indirizzato al Sig. Dottore Antonio Francesco Gori,* Firenze 1738, p. 1.
3) *Della Moneta Fiorentina* (1585) in *Discorsi di Monsignore D. Vincenzo Borghini, con annotazioni,* Parte seconda, Firenze 1755, cit. da Paolozzi Strozzi B., (a cura di*), op. cit.*, p. 25.
4) Cfr., Paolozzi Strozzi B., "Qualche riflessione sull'iconografia monetale senese", p. 101.
5) Per l'immagine si veda la fig. 76 (lo stesso tipo in AR).
6) Il conio è attribuibile al maestro Pietro Paolo Galeotti, rimasto a capo della zecca fiorentina fino al 1584.
7) Per l'immagine si veda la fig. 77 (lo stesso tipo in AR).
8) Il conio di questa moneta, utilizzato anche per le analoghe piastre d'argento, è opera di Gaspare Mola (Como 1571-Roma 1640), il celebre medaglista lombardo che a partire dal 1611 passò al servizio di Urbano VIII. Si veda anche MIR Firenze, p. 443.
9) Cfr., Pucci A., *Le monete della zecca di Firenze in epoca medicea, Cosimo III – Gian Gastone (1670-1737),* p. 12.
10) Il *ruspone* venne coniato per la prima volta sotto Cosimo III, nel 1719.

2.3.4.2. LE MONETE D'ARGENTO E DI MISTURA (ca. 1230 - 1737)

Foto: NAC n° 50, lotto n° 55

Fig. 68) Firenze, Repubblica, 1189-1532. Fiorino grosso da soldi due (Popolino), II serie, 1307 (I semestre), AR, 1,88 g. D/ ✠ FLOR - ENTIA; giglio di Firenze stilizzato. R/ ✠ S IOHA – NNES B; San Giovanni stante di fronte, che regge nella mano destra una lunga croce astile e solleva la sinistra in segno di benedizione; ai lati, due arbusti; segno: forbici da pecora (Riccio di Morello). CNI 44, Bernocchi 975-982, MIR Firenze 44/3.

Nelle prime monete fiorentine, i cosiddetti fiorini vecchi da denari dodici, anteriori alla battitura del fiorino d'oro, la rappresentazione di San Giovanni era limitata alla sola parte alta del busto, a causa delle ridotte dimensioni del tondello e della notevole altezza dei caratteri epigrafici. Ma per avere una rappresentazione completa della sua figura, occorre attendere gli ultimi anni del secolo, con la prima emissione del grosso da soldi due (1296), detto popolino, nel quale il santo compare in posizione stante,[1] ed i primi anni anni del secolo successivo, per vedere lo stesso San Giovanni seduto in trono, nel fiorino grosso detto guelfo del fiore del 1314-1315. I due schemi iconografici adottati per queste monete (il santo benedicente in posizione stante, e quello seduto in trono), rimasero praticamente invariati durante tutto il periodo repubblicano, e furono gli unici ad essere utilizzati fino ai primi anni del XVI secolo.

Foto: NAC n° 50, lotto n° 49

Fig. 69) Firenze, Repubblica, 1189-1532. Grosso guelfo da soldi quattro II serie[2], 1345-1346, AR, 2,41 g. D/ : ✠ DE • TIBI • FLORERE – XPS FLORENTIA VERE; giglio di Firenze stilizzato. R/ ✠ SANCTVS IOHANN – ES BAPTISTA ✠; San Giovanni seduto di fronte su largo scranno, che tiene nella mano destra una lunga croce astile e nella sinistra un nastro con la scritta ECCE. CNI t. XV 26 (grosso guelfo da trenta), Bernocchi 67/8 (guelfo da denari venti), MIR Firenze 54.

Foto: NAC n° 50, lotto n° 72

Fig. 70) Firenze, Repubblica, 1189-1532. Grosso da soldi sei e denari otto, 1483 (II semestre), AR, 2,29 g. D/ • ✣ • FLOR – ENTIA •; giglio di Firenze stilizzato. R/ • S • IOAN – NES • B •; S. Giovanni stante di fronte, che solleva la mano destra in segno di benedizione e regge nella sinistra una lunga croce astile; segno: stemma Guidotti sormontato da punto (Antonio Guidotti), CNI 198, Bernocchi 3281-3284, MIR Firenze 64/1.

Questa moneta appartiene alla seconda serie di grossi da soldi sei e denari otto, che furono coniati tra il 1461 ed il 1502. La suddetta tipologia presenta la figura del santo in posizione stante, a differenza di tutti gli altri grossi quattrocenteschi che avevano mantenuto lo schema iconografico del santo seduto in trono. Tra le varianti che contraddistinguono San Giovanni rispetto alla prima serie della stessa emissione (coniata tra il 1461 ed il 1483), segnaliamo la scomparsa del nastro con la scritta *ECCE,* il nimbo liscio e schiacciato che circonda la sua testa, una posa decisamente più statica, e un volume considerevolmente maggiore di tutta la figura.

Foto: NAC n° 50, lotto n° 74

Fig. 71) Firenze, Repubblica, 1189-1532. *Cotale* (quinto di scudo da lire una e soldi otto), 1504 I semestre, AR, 7,82 g. D/ • ✣ • FLOR – ENTIA •; giglio di Firenze stilizzato. R/ • S • IOAN – NES BATISTA •; S. Giovanni seduto di fronte, benedicente, che regge nella mano sinistra una lunga croce astile; segno: stemma Orlandini sormontato da una B (Bartolomeo di Giovanni Orlandini). CNI 312 (1503 II semestre), Bernocchi 3476-3477, MIR Firenze 70/2.

Coniata per la prima volta nel 1503, contemporaneamente al grossone da soldi sette (Fig. 5), questa moneta fu battuta fino alla fine della Repubblica. Per quanto molto evoluta formalmente e stilisticamente, essa riprese l'iconografia del San Giovanni in trono del vecchio grosso guelfo da cinque soldi della prima metà del XIV secolo.

Foto: NAC n° 50, lotto n° 76

Fig. 72) Firenze, Repubblica, 1189-1532. Grossone da soldi sette, 1506 (II semestre), AR 1,95 g. D/ • ✣ FLOR – ENTIA •; giglio di Firenze stilizzato. R/ • S • IOAN – NES • B •; S. Giovanni (in età giovanile) stante di fronte, benedicente, che regge nella mano sinistra una lunga croce astile; nel campo a sinistra, •F• / •F•; Segno: stemma D'Avanzati (Francesco D'Avanzati). CNI 344, Bernocchi 3540, MIR Firenze 67/2.

Foto: NAC n° 50, lotto n° 77

Fig. 73) Firenze, Repubblica, 1189-1532. Barile da soldi dieci, 1513 (I semestre), AR, 3,41 g. D/ • ✣ FLOR – ENTIA •; giglio di Firenze stilizzato. R/ • S • IOAN – NES • B; la scena del battesimo di Cristo; segno: stemma Carducci sormontato da una A accostata da due globetti (Angelo Carducci). CNI 437, Bernocchi 3711-3713, MIR Firenze 72/15.

Questa moneta (battuta a partire dal 1504) era denominata carlino, ma in ragione del suo utilizzo (il giusto valore corrispondeva al pagamento della gabella per un barile di vino), venne presto

ribattezzata come «barile». Oltre al nome (dal I semestre del 1506), si modificò in parte anche il conio: nel barile lo stemma del Signore della Zecca fu riposizionato in alto, alla sinistra della testa del santo, mentre la figura del medesimo appare leggermente diversa e posta meno di profilo.[3] Ma la moneta rappresenta una svolta fondamentale anche da un punto di vista sostanziale dell'iconografia, in quanto propone per la prima volta in assoluto il santo impegnato nella scena del battesimo, e non isolato, in posizione stante o seduto in trono. Lo stesso schema compositivo venne usato, ponendo maggior cura nei dettagli, anche nelle contemporanee emissioni del doppio fiorinio d'oro (soprannominato barile d'oro) che venne battuto fino al 1531.

Foto: NAC n° 53, lotto n° 27

Fig. 74) Firenze, Cosimo I. Giulio, 1567, AR, 3,05 g. D/ COSMVS • M FLORE – N • ET • SENAR • DVX • II •; in alto nel contorno, 1567; stemma mediceo coronato. R/ • IOA • B • PRO • - • E • COS • CONS •; in basso nel contorno, DIVIS; i santi Giovanni e Cosma, incedenti a destra, nell'atteggiamento di discutere tra loro. CNI 181-185, Galeotti XLIX 1/8, MIR Firenze 156/1.

Dall'ascesa al potere, avvenuta nel 1531, il duca Alessandro de' Medici affidò alla moneta l'incarico di diffondere la sua immagine di principe «nuovo»[4] e il messaggio d'inizio di un'età diversa, chiamando l'insigne Benvenuto Cellini a eseguire il proprio ritratto numismatico. In linea con le necessità di rinnovamento dell'iconografia monetale, dovute alla mutata configurazione politica del granducato, anche Cosimo I proibirà i vecchi tipi repubblicani, e la figura di San Giovanni non solo cambierà il suo aspetto fisico, ma verrà collocata in una dimensione nuova.

Rispetto al rigido isolamento del periodo repubblicano, nel quale il santo occupava l'intero campo della moneta, o al massimo veniva rappresentato nell'atto più celebre della sua vita (il battesimo di Cristo), ora si decide di aggiungere altri capitoli a questa illustrazione, in modo da favorire una conoscenza più articolata e funzionale ai nuovi tempi, della sua figura. Il caso del tipo scelto per illustrare tutti i giuli di Cosimo I, è piuttosto emblematico, e risponde sostanzialmente all'esigenza di legittimare il potere dei nuovi signori di Firenze agli occhi del popolo. Lo stretto legame che sembra unire San Giovanni a San Cosma, protettore della famiglia Medici, è la migliore garanzia per testimoniare la bontà e la continuità del processo politico e di governo in corso.

Il tipo che potremmo definire della «conversazione», fu introdotto nella monetazione fiorentina sotto Alessandro de' Medici (1531-36), sempre da Benvenuto Cellini, che nel testone d'argento si cimentò nel ritrarre i santi Cosma e Damiano, protettori dell'arte dei Medici e degli Speziali (e della famiglia Medici), proprio mentre appaiono impegnati in un dialogo.[5] A distanza di pochi decenni da questo conio, le figure dei santi riprodotte qui sopra hanno perso gran parte della loro statuaria solennità, ma hanno acquisito un maggior dinamismo, al punto da far immaginare il loro colloquio come un quotidiano esercizio intrapreso durante una serena passeggiata.

Foto: NAC n° 50, lotto n° 103

Fig. 75) Firenze, Cosimo I (IV periodo, 1569-1574). Mezza piastra 1570, AR, 15,86 g. D/ ✻ COS • MED • MAGNVS • DVX • ETRURIAE; busto drappeggiato e corazzato del granduca a destra. R/ • S • IOHANNES ✻ • BAPTISTA •; San Giovanni in piedi sopra un monticello, con la mano destra alzata e una croce astile nella sinistra, nell'atto di predicare a cinque figure disposte intorno; nel giro, 1570. CNI 262 var., Galeotti LXIII/4, Ravegnani-Morosini 19, MIR Firenze 165/2.

Foto: NAC n° 53, lotto n° 30

Fig. 76) Firenze, Francesco I, 1574-1587. Piastra IV serie (tipo definitivo), 1575, AR 32,13 g. D/ ★ FRAN • M • MAGN • DVX • ETRURIÆ • II; busto drappeggiato e corazzato del granduca a destra. R/ • S • IOANNES • ✶ (giglio) BAPTISTA •; S. Giovanni stante, rivolto a destra in atto di predicare; sotto, nel giro, 1575. CNI 14, Galeotti VIII/8, Ravegnani-Morosini 4, Di Giulio 10, Davenport 8385., MIR Firenze 181/2.

Il generoso modulo delle nuove e prestigiose piastre[6], permetteva agli incisori di mostrare tutta la loro abilità e di arricchire le rappresentazioni con dettagli e particolari altrimenti irrealizzabili. In questa moneta, ad esempio, si noti il terreno che fa da sfondo alla figura del santo, facilmente riconducibile per la sua asprezza alle zone desertiche nelle quali il Battista passò buona parte della vita, ma soprattutto il dettagliato profilo dello stesso santo, disegnato con tratti nervosi e muscolari, a testimonianza di un'esistenza fatta di privazioni e sacrifici.

Foto: NAC n° 57, lotto n° 70

Fig. 77) Firenze, Cosimo II, 1609-1621. Piastra 1610 (V serie), AR, 32,21 g. D/ COSMVS • II MAGN • DVX ETRVR • IIII; busto corazzato e drappeggiato del granduca a destra, con collare alla spagnola e mascherone leonino sullo spallaccio. R/ FILIVS • MEVS • – DILECTVS •; la scena del battesimo di Cristo; in esergo, 1610. CNI 29, Galeotti VI, 1, Di Giulio 52, Ravegnani Morosini 3, MIR Firenze 259/2.

Nonostante i pochissimi anni trascorsi dalla precedente emissione di Ferdinando I (Fig. 13), e la fedele ripetizione di quello stesso impianto iconografico, questa piastra d'argento con il battesimo di Cristo sembra appartenere a un'epoca completamente diversa, per l'interpretazione stilistica e il canone estetico con cui sono rappresentate le figure. Le fortissime somiglianze con uno stile pittorico inconfondibile, come quello del maestro Domenico Theotokopoulos (Candia 1541-Toledo 1614), detto El Greco, non possono che confortare la deduzione generale dell'origine pittorica di certe figurazioni monetali, anche in assenza di una documentazione scritta.[7]

La piastra, prima opera dell'incisore Gaspare Mola, pur nel rispetto assoluto della tradizione iconografica, per l'esuberante ricchezza e sottigliezza del conio, presenta più i caratteri della medaglia che della moneta. Certamente un'indagine approfondita potrebbe dimostrare gli eventuali contatti avvenuti durante il periodo di formazione del Mola (cresciuto in ambito milanese nell'ultimo decennio del Cinquecento), con le opere di El Greco, vissuto in Italia (tra Venezia e Roma) negli anni compresi tra il 1566 ed il 1575. A tale proposito, è da osservare come il tema del battesimo di Cristo, particolarmente caro al maestro greco, sia stato trattato da lui ripetutamente, e che almeno una di queste tavole (databile intorno al 1596) sia oggi conservata in Italia.[8]

Foto: NAC n° 50, lotto n° 123

Fig. 78) Firenze, Cosimo II, 1609-1621. Lira (II serie), 1620, AR, 4,59 g. D/ COSMVS • II • – MA • DV • E • IIII; busto drappeggiato e corazzato del Granduca a destra; in basso, 1620. R/ [VT] TESTIMO – NIV • PERHI; San Giovanni inginocchiato a destra; dietro di lui il carnefice stante, con la mano destra alzata e armata di spada. CNI 98-101. Galeotti XIX, Ravegnani - Morosini 11, MIR Firenze 270.

Questa tipologia, introdotta nel 1600 dal predecessore di Cosimo II (Ferdinando I), oltre ad essere un soggetto del tutto nuovo per le monete, si dimostra particolarmente interessante "in rapporto al clima e ai principi della Controriforma."[9] Luigi Tondo, infatti, sottolinea come la scena della decollazione sia perfettamente coerente con le numerose rappresentazioni di martirio dei santi diffuse in quel tempo. Nettissimo è il contrasto con quelle monete che nel santo vedevano il predicatore e il Battista; la nuova lira, estendendo alla moneta i moduli illustrativi diffusi nella «grande» arte del tempo, che prediligeva le scene di martirio, ora presenta S. Giovanni proprio nelle vesti di martire. E mentre le precedenti monete illustravano esplicitamente il Santo in qualità di patrono, in questa emissione lo stesso S. Giovanni viene mostrato nelle vesti, non più legate in esclusiva alla città di Firenze, di testimone della fede.[10]

Foto: NAC n° 50, lotto n° 140

Fig. 79) Firenze, Cosimo III, 1670-1723. Piastra (I serie), 1677, AR, 31,25 g. D/ COSMVS • III• D • G • MAG • DVX • ETRVRIÆ •; busto drappeggiato e corazzato del Granduca a destra; in basso, 1677. R/ FILIVS MEVS – DILECTVS; scena del battesimo di Cristo. CNI 36, Galeotti VII/7, Ravegnani-Morosini 2, Di Giulio 116, MIR Firenze 326/4.

Oramai in piena epoca di declino economico, il regno di Cosimo III segnò il progressivo abbandono delle monete «fiorentine». Di conseguenza l'emissione di Piastre e Ducati, Testoni, Lire, Giuli etc., verrà progressivamente ridotta fino alla cessazione completa delle coniazioni. In totale, tra il 1678 e il 1685 furono monetate solo 33 libbre di «buon» argento.[11]

Foto: NAC n° 50, lotto n° 144

Fig. 80) Firenze, Cosimo III, 1670-1723. Mezza piastra, 1676, AR, 15.60 g. D/ COSMVS • III• D • G • MAG • DVX • ETRVRIÆ •; busto drappeggiato e corazzato del Granduca a destra. R/ S. IOANNES BAPTISTA – FI:XACHARIÆ; San Zaccaria stante a sinistra, che benedice San Giovanni bambino, inginocchiato; in esergo, 1676. CNI 11, Galeotti XII/1 var., Ravegnani-Morosini 7, MIR Firenze 331.

Questa moneta, emessa durante i primi anni del lungo regno di Cosimo III, è riconducibile tra i vari tentativi intrapresi per porre rimedio ad una situazione economica che si andava aggravando continuamente. La rappresentazione mostra un san Giovanni bambino (caso assai raro nella monetazione fiorentina) nell'atto di ricevere la benedizione dal padre Zaccaria (venerato dalla Chiesa cattolica come santo). Il conio, tuttavia, non è coevo, poiché riprende quello utilizzato su una mezza piastra di Ferdinando II emessa nel 1624 (Mir Firenze 295, MNF inv. 483).

Foto: NAC n° 50, lotto n° 154

Fig. 81) Firenze, Gian Gastone de' Médici, 1723-1733. Crazia (II serie), mistura, 0,83 g. D/ IO • GASTO • D – G • DVX • ETR; scudo mediceo coronato. R/ S • IOANN – ES • BAPTIS; San Giovanni (in età giovanile), stante di fronte con la testa a sinistra, che impugna una lunga croce con la mano sinistra. CNI 30, Galeotti VI/1, MIR Firenze 348.

"Le emissioni monetali di Gian Gastone sono, una volta di più, lo specchio fedele e impietoso di quegli anni e se la loro esiguità testimonia il massimo declino economico della Toscana, la bellezza e la magnificenza dei conî valgono a dimostrare, fino all'ultimo, l'irrinunciabile culto per l'arte che aveva reso famosa per secoli la corte dei Medici."[12] A causa dell'abbondante battitura di tolleri e pezze della rosa sotto Cosimo III, non furono effettuate emissioni in argento, mentre si prestò maggiore attenzione verso la monetazione in mistura. A cinque secoli di distanza dalla sua prima apparizione nel fiorino, la figura di San Giovanni ha oramai perso i tratti severi dell'anacoreta medievale, capace di affascinare e conquistare i mercati europei; ha acquisito, però, un'eleganza barocca ed uno stile inconfondibile, anche se la sua immagine ora, era condannata a circolare solo nel limitato e povero mercato granducale.

Note:

1) Nel "*Libro dei conti e delle ricordanze", Lippo di Fede del Sega*, cambiavalute fiorentino attivo nella prima metà del XIV secolo, descrivendo le caratteristiche iconografiche, oltre che metrologiche di tale moneta, afferma che questa presentava da un lato il giglio di Firenze, mentre dall'altro si vedeva "*San Giovanni ritto chon una charta imano*". Cfr., Montagano A., *Monete Italiane Regionali – Firenze* p. 193.
2) La moneta è riportata nel catalogo NAC (a nostro avviso erroneamente) come un grosso guelfo da denari venti, coniato tra il 1277 e il 1297. *Ibidem*, pp. 192-214.
3) Cfr., Paolozzi Strozzi B., *Monete fiorentine dalla Repubblica ai Medici*, p. 47.
4) Cfr., Montagano A., *op. cit.,* pp. 33-36.
5) CNI 19, Galeotti XXVI/3, Ravegnani-Morosini 1, MIR Firenze 103.
6) Questa tipologia, introdotta nella monetazione fiorentina sotto Cosimo I, tra il 1537 e il 1547, aveva un diametro di oltre 4 cm (41 mm).
7) A proposito di alcuni giulî battuti sotto Ferdinando, I che presentano sul rovescio la scena dell'annunciazione (MNF inv. 433-434-435 e 436), Ignazio Orsini nella sua *Storia delle monete della Repubblica fiorentina*, dice che "*fatto Granduca* (Ferdinando I) *diede un segno mirabile della sua devozione facendo imprimere nelle monete la Santissima Annunziata nel modo che ella sta ivi dipinta*" (Firenze, 1760, p. 49), riferendosi quasi certamente all'immagine sacra dell'affresco venerato nel santuario dei Servi di Maria, confermando storicamente (in questo caso), l'ipotesi dell'origine pittorica delle suddette rappresentazioni monetali.
8) Domenico Theotokopoulos (Candia 1541 - Toledo 1614), *Battesimo di Cristo,*1596 ca. Tela, cm 111x47, inv. 1475. Galleria Nazionale d'arte antica. Provenienza: acquisto dello Stato 1908.
9) Paolozzi Strozzi B., *op. cit.*, p. 77.
10) Cfr., Tondo L., "La moneta nella storia dell'Europa nel Cinquecento. Il pensiero del Principe", in *Pistoia: una città nello Stato Mediceo*, catalogo dell'esposizione, Pistoia 1980, p. 306.
11) Cfr, Pucci A., *Le monete della zecca di Firenze in epoca medicea. Cosimo III – G. Gastone (1670-1737),* p. 12.
12) Paolozzi Strozzi B., *op. cit.*, p. 116.

2.3.4.3. ANALISI STATISTICA DELLA FIGURA DI SAN GIOVANNI NELLA MONETAZIONE FIORENTINA

Avvalendoci di una recente opera sulla monetazione fiorentina,[1] che ha reso finalmente possibile una consultazione ragionata di questo ampio insieme di emissioni, abbiamo sviluppato un'analisi statistica sulla presenza, la distribuzione e le modalità di rappresentazione della figura di San Giovanni, ampliando il contributo apportato da Giovanni Moneta sullo stesso argomento.[2] L'analisi si è concentrata sull'attività della zecca fiorentina compresa tra il 1230 e il 1859 (Governo della Toscana incluso), arco di tempo nel quale la suddetta opera ha segnalato un totale di 467 monete, emesse da 18 autorità o governi diversi. Da questo numero abbiamo escluso tutte le emissioni «non identificate», quelle di «attribuzione incerta» e quelle classificate con la dicitura «prova». Per quanto riguarda le monete d'argento e in mistura, infine, abbiamo preso in considerazione solo i tipi emessi durante il Granducato mediceo, in quanto la rappresentazione di San Giovanni termina con le crazie coniate da Gian Gastone tra il 1733 e il 1737.[3]

Tavola 5 - Presenza e distribuzione della figura di San Giovanni nelle monete della Repubblica (ca. 1230 – 1533).

METALLO	EMISSIONI	MONETE	PRESENZA DI S. GIOVANNI NEL ROVESCIO DELLE MONETE		SOGGETTI DIFFERENTI EMISS. / MONETE
			A FIGURA INTERA EMISSIONI / MONETE	SOLO BUSTO EMISSIONI / MONETE	
ORO (ca. 1252 – 1533)	32	4	31 / 3	-- / --	1 / 1*
ARGENTO E MISTURA (ca.1230 – 1533)	62	25	30 / 17	31 / 7	1 / 1**
TOTALE REPUBBLICA	94	29	61 / 20	31 / 7	2 / 2

* Nello scudo del sole è rappresentata una croce. ** Nel mezzo scudo è rappresentata una croce.

Tavola 6 - Presenza e distribuzione della figura di San Giovanni nelle monete del Granducato (1533-1859).

METALLO	EMISSIONI	MONETE	PRESENZA DI S. GIOVANNI NEL ROVESCIO DELLE MONETE		SOGGETTI DIFFERENTI EMISS. / MONETE
			A FIGURA INTERA EMISSIONI / MONETE	SOLO BUSTO EMISSIONI / MONETE	
ORO (1533 – 1859)	85	18	36 / 8	3 / 3	46 / 10*
ARGENTO E MISTURA (1533 – 1733)	181	16	135 / 11	9 / 5	37 / 8**
TOTALE GRANDUCATO	266	34	171 / 19	12 / 8	83 / 18

* La figura di S. Giovanni non è rappresentata in nessuna emissione delle seguenti sette monete: scudo, mezzo scudo, doppia, mezza doppia, doppia da 4, mezzo fiorino, 80 fiorini. I soggetti diversi dalla figura del Santo rappresentati al rovescio, si possono riunire in tre tipologie: croce (37), annunciazione della Vergine (6), armi lorenesi (3).

** La figura di S. Giovanni non è rappresentata in nessuna emissione delle seguenti sette monete: quarto di giulio, tollero, mezza crazia. I soggetti diversi dalla figura del Santo rappresentati al rovescio, si possono riunire in sei tipologie: croce (10), giglio di Firenze (2), Giudizio universale (4), scudo lorena (2), Ss. Cosma e Damiano (1), annunciazione della Vergine (18).

Tavola 7 - Analisi iconica della rappresentazione di S. Giovanni a figura intera.

PERIODO E METALLO	TIPO DI RAPPRESENTAZIONE						
	ISOLATO	SCENA DEL BATTESIMO (1504)*	IN PREDICAZIONE (1569)*	CON SAN COSMA (1537)*	CON SAN FRANCESCO (1574)*	SCENA DEL MARTIRIO (1600)*	BENEDIZ. DI S. ZACCARIA (1624)*
ORO REPUBBLICA	31						
ARG. e MIST. REPUBBLICA	28	2					
ORO GRANDUCATO	34	1	1				
AR. e MIST. GRANDUCATO	99	14	3	9	3	5	2
TOTALE	192	17	4	9	3	5	2

* Data della prima emissione

Tavola 8 - Analisi iconografica della rappresentazione di San Giovanni a figura intera: aspetto del Santo in relazione all'età.

PERIODO / METALLO	ASPETTO MATURO	ASPETTO GIOVANILE	ASPETTO INFANTILE
ORO REPUBBLICA	31		
ARGENTO e MISTURA REPUBBLICA	26	4	
ORO GRANDUCATO	12	24	
ARGENTO e MISTURA GRANDUCATO	98	31	6
TOTALE	167	59	6

Tavola 9 - Analisi iconografica della rappresentazione di San Giovanni a figura intera: posizione e orientamento del corpo e della testa.

POSIZIONE	STANTE (134)									SEDUTO (87)									GENUFLESSO (10)		
ORIENTAMENTO	FR	DE	SI	FR DE	FR SI	DE FR	DE SI	SI FR	SI DE	FR	DE	SI	FR DE	FR SI	DE FR	DE SI	SI FR	SI DE	FR	DE	SI
ORO REPUBBLICA	30		1																		
ARGENTO e MISTURA REPUBBLICA	11		2	3						14											
ORO GRANDUCATO	9		1	7	1						11	7									
ARGENTO e MISTURA GRANDUCATO	32	3	11	14	8	1				23	8	4		7	3	1	2	8		10	
TOTALE	82	3	15	24	9	1				37	19	11		7	3	1	2	8		10	

Leggenda: FR = di fronte, DE = destra, SI = sinistra. La doppia abbreviazione si riferisce alle posizioni del busto (in alto) e della testa (in basso), quando i due segmenti non si trovano orientati nella stessa direzione.

La lettura dei dati relativi alla presenza e alla distribuzione della figura di S. Giovanni nei tipi monetali fiorentini, mostra un quadro preciso non solo della politica monetaria delle istituzioni cittadine, ma anche delle finalità parallele affidate all'iconografia numismatica. Senza dubbio la figura del santo caratterizza principalmente la moneta d'oro repubblicana (il celeberrimo fiorino) e contribuisce a decretarne il successo (anche) grazie al fatto di appartenere alle primissime tipologie figurate del XIII secolo. Come sappiamo, l'identificazione che avviene tra l'immagine del patrono e la moneta aurea, progettata e utilizzata essenzialmente nei traffici europei, ne vincola in maniera assoluta la rappresentazione durante un periodo di ben trecento anni, cancellandone di fatto ogni velleità artistica. Diversa la sorte della moneta d'argento, che circolando in un raggio assai più limitato, può permettersi una rielaborazione continua dello stesso tema iconografico e il lusso di una vera e propria sperimentazione di carattere plastico.

Da queste premesse, e dalla frattura che si consuma con il cambiamento della forma istituzionale di metà Cinquecento, derivano due percorsi destinati a divergere completamente dal punto di vista iconico-iconografico. Scomparso il fiorino, scompare il ruolo strettamente «economico» della monetazione aurea fiorentina, che nel drastico calo di produzione che la affligge, trova la forza di rinnovarsi solo in una dimensione di prestigio puramente diplomatico. Oramai avulsa dalla circolazione internazionale, la moneta non richiede più in via esclusiva la rappresentazione del corpo di San Giovanni, quanto, piuttosto, i simboli di un potere dinastico incerto e minacciato, che necessitava di un continuo sostegno.

In ogni caso, senza entrare nel dettaglio dei numeri, a partire dalla seconda metà del Cinquecento, è l'argento, grazie ai moduli sempre più generosi che vengono adottati e alla libertà compositiva che offre, a dettare l'evoluzione stilistica dei tipi e la moltiplicazione degli schemi iconici. L'attenzione analitica a cui è sottoposta la figura di S. Giovanni, ora esaminata minuziosamente in ogni tappa della sua vita, denota un'intenzione divulgativa del sentimento religioso tradizionale, e quindi l'attribuzione di un grande valore didattico all'iconografia numismatica. La vita granducale, destinata a scorrere senza sussulti dopo la fine degli splendori rinascimentali, trova nel racconto quotidiano dell'umile moneta, una dimensione ideale per la trasmissione della sua immensa quanto ingombrante eredità culturale.

Note:

1) Montagano A., *Monete Italiane Regionali – Firenze*.
2) Moneta G., *Santi e monete – Repertorio di santi raffigurati sulle monete italiane dal VII al XIX sec*., pp. 77-83.
3) Per questo motivo non fanno parte dello studio statistico 92 emissioni posteriori a tale data.

3. STUDIO DEL CORPO NELL'ICONOGRAFIA NUMISMATICA MODERNA: LE MONETE DEL REGNO D'ITALIA DEL XX SECOLO (1900-1943)

Nei capitoli precedenti abbiamo visto come l'iconografia delle monete ne costituisca un elemento imprescindibile, in quanto marchio e garanzia dell'autorità emittente, del peso, della lega e del valore nell'ambito del sistema monetario di appartenenza. "Testo e immagini sulle monete sono espressione dell'immaginario del potere, della cultura del tempo, e come tale devono essere letti, cercando di tradurre e interpretare segni e simboli rappresentati con estrema sintesi nello spazio ristretto del campo monetale."[1] L'identificazione moneta – Stato, fortissima fin dall'antichità, è il risultato di scelte iconografiche ponderate, ed è valida anche per quanto riguarda la numismatica moderna.

Nel passato la scelta dei soggetti poteva essere diversificata secondo le gerarchie dei metalli e dei valori nel sistema monetario, per questo nel valutare la rilevanza di un'immagine si deve sempre tenere in considerazione il nominale scelto e l'effettiva diffusione della moneta in questione. "La ricerca iconografica sulle monete non può quindi essere disgiunta da una comprensione del ruolo di queste monete nella circolazione, negli intenti di chi le emise, o nell'attività di una zecca: (in sostanza) non si può studiare una moneta come oggetto singolo."[2] Ed anche i tipi legati alla religione, fondanti nelle monete antiche e medievali, mantengono tutta la loro importanza in quelle moderne.

A questi orientamenti tradizionali della ricerca iconografica, oggi se ne sono possono aggiungere altri, come ad esempio gli studi di genere legati alla riproduzione di immagini femminili, che sono stati introdotti solo recentemente grazie al contesto sociale più aperto e democratico della nostra epoca. In definitiva, quindi, uno studio scientifico sull'iconografia numismatica moderna (nel nostro caso quella del Regno d'Italia del XX secolo), non ci permette di separare un tema, per quanto specifico come quello della rappresentazione del corpo, da quello del ritratto del potere, o della rappresentazione del potere stesso, fatto che implica necessariamente una conoscenza estesa e approfondita di tutta la società interessata.

Note:

1) Travaini L., *Monete e storia nell'Italia medievale*, p. 221.
2) *Ibidem,* pp. 221-222.

3.1. LA SOCIETÀ ITALIANA DEL XX SECOLO

Concluso il Risorgimento, di fronte ai gravi problemi posti dall'unità nazionale, la classe dirigente si chiuse in una gelosa difesa di un'organizzazione statale che si dimostrò via via più carente di caratteristiche democratiche. L'esiguità della base elettorale, la pratica del cosiddetto trasformismo parlamentare, l'impossibilità strutturale del ricambio, per il quale il potere era sempre amministrato dalla borghesia più conservatrice, provocarono l'appiattimento e l'impoverimento della stessa vita democratica. Questo tipo di ordine dato allo Stato opprimeva con una tassazione abnorme le masse contadine, mentre lo sviluppo industriale portò come risultato la formazione di una classe operaia a sua volta sfruttata e sempre più inquieta, con i relativi problemi che comportava.

Agli inizi del Novecento l'Italia era una nazione incompiuta di circa trenta milioni d'individui, con fortissimi contrasti sociali: il Paese era povero, essenzialmente agricolo e con gravi problemi dovuti all'intenso sfruttamento del suolo. La mancanza di materie prime aveva impedito un solido sviluppo, anche se le regioni padane erano ben collegate con il centro Europa e la formazione del triangolo industriale Milano, Torino, Genova, aveva favorito un notevole incremento di popolazione e ricchezza. L'industria italiana, però, non fu mai veramente competitiva sui mercati internazionali e non dimostrò una particolare efficienza durante la prima guerra mondiale, per poi crollare con conseguenze disastrose durante la recessione del 1919.

La burocrazia era lenta e la complicata politica interna non permetteva il compimento di vere riforme. Così, i latifondisti erano generalmente soddisfatti dei redditi che percepivano dalle loro terre destinate all'allevamento e a un'agricoltura estensiva, terre che avevano bisogno di poca mano d'opera e nessun investimento. Per queste ragioni gli italiani continuarono ad essere meno ricchi dei cittadini degli altri principali paesi europei.[1] In particolare, le condizioni del sud erano molto più gravi e la così ditta questione meridionale fu la causa che obbligò milioni di persone a emigrare in tutta Europa e nelle Americhe.[2]

Note:

1) Ponendo uguale a 100 il reddito medio nazionale, nel triennio 1911-13, sappiamo che quello inglese era 304,4, quello francese 222 e quello tedesco 190,5. Cfr., Procacci G. *Storia degli italiani,* Laterza, Bari, 1968.
2) Sull'emigrazione all'estero non esistono dati statistici fino al 1932. Nel 1901 si calcola che lasciarono la patria almeno in 500.000 e nel 1913, 872.000. Cfr., Mack Smith D., *Storia d'Italia vol. II,* p. 372 .

3.1.1. IL PERIODO DELLA «MONARCHIA PARLAMENTARE» (1900-1922)

Politicamente il XX secolo iniziò con una tragedia, risultato della profonda crisi economica e istituzionale alimentata dai governi, tanto di destra che di sinistra, che si erano alternati nelle due ultime decadi del secolo precedente. Il 29 luglio 1900 il re Umberto I fu assassinato dall'anarchico Gaetano Bresci e al trono salì suo figlio, Vittorio Emanuele III. Intellettuale sobrio e poco populare, uomo onesto ma debole, il nuovo re, alla fine, ebbe un ruolo determinante nell'ascesa al potere del fascismo e non seppe evitare al paese i disastri di due guerre mondiali e di altrettanti conflitti coloniali. La politica dei primi quindici anni fu caratterizata da Giovanni Giolitti, una delle figure più importanti di tutto il secolo in Italia, che nei suoi cinque governi tentò sistematicamente una mediazione tra le rivendicazioni operaie e socialiste e lo status quo della classe medio alta.

Sebbene lo stesso Giolitti dimostrò più volte di saper affrontare le varie questioni con particolare acutezza, le spinte divergenti che proliferavano nella società italiana, non gli permisero mai un pieno controllo della situazione. Esemplari, in tal senso, furono i tentativi di apertura verso i cattolici, che andavano attenuando la loro ostilità verso lo Stato italiano e che bilanciavano con il loro peso di conservatori il diffuso estremismo presente nelle sinistre. L'epilogo di questo tentativo di allargare le basi dello Stato nella società, si ebbe con la concessione nel 1912 del suffragio universale maschile, che portò il numero degli elettori ad oltre otto milioni e mezzo, ma gli anni tra il 1909 ed il 1911 videro comunque un rafforzamento delle componenti parlamentari più estreme che consigliarono a Giolitti di farsi (nuovamente) da parte.

Significativa, in questo clima di crescenti tensioni internazionali, fu la nascita nel 1910 del Partito Nazionalista, che trovò una cassa di risonanza ideale nel conflitto con la Turchia, combattuto in Libia.[1] Allo stesso tempo, sul versante opposto, sono gli anni nei quali prende forma la personalità di un giovane ed intraprendente socialista: Benito Mussolini.[2] Ma il paese continuava ad essere ammalato e "la causa più grave di tale malattia era il fatto che le classi dirigenti spesero somme enormi a proprio esclusivo beneficio, facendovi fronte con imposte, il peso delle quali cadeva solo sulle classi più povere; tasse sulla miseria, in quanto non ne esisteva una sola che colpiva la ricchezza vera."[3] In questa situazione caotica, Giolitti rassegnò le dimissioni dal suo quarto mandato di presidente del Consiglio (marzo 1914), con la solita intenzione di far calmare le acque.[4] Ma lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, venne a sconvolgere i suoi calcoli e pose fine a un'epoca della vita politica italiana.

Nell'estate del 1914, agli inizi del conflitto, al paese si presentarono tre possibilità: restare neutrale, scendere in campo a fianco degli alleati (Austria e Germania), oppure rinnegare il trattato della triplice alleanza[5] e schierarsi con Francia e Inghilterra per dare sfogo alle aspirazioni irredentiste e strappare i territori di Trento e Trieste all'Impero Austriaco. L'opinione pubblica e il Paese si divisero essenzialmente fra coloro che volevano restare fuori dal conflitto (i cosiddetti neutralisti), e coloro che volevano intervenire a fianco della Francia per distruggere gli imperi centrali (il partito degli interventisti). Appartenevano al primo schieramento Giolitti, la maggioranza del parlamento, la componente maggioritaria del movimento socialista, il mondo silenzioso dei contadini e di chi, comunque, aveva scarso peso e considerazione nella vita sociale ed economica del paese.

Deciso interventista, invece, era il Re, il governo in carica guidato da Salandra, molti democratici, una parte considerevole di cattolici (compresi alcuni vescovi) e, naturalmente, i diversi movimenti nazionalistici o presunti tali. Abbandonato il partito socialista, anche Mussolini si era fatto fervente interventista, intuendo (giustamente) "che la guerra era una fornace immane dalla quale tutto sarebbe uscito cambiato."[6] L'interventismo era dunque un coacervo di aspirazioni unificate dal comune desiderio di partecipare alla guerra ma che, nella realtà, erano profondamente divise tra di loro. Per imporsi alla maggioranza del parlamento, che era neutralista, il Governo con la complicità di Vittorio Emanuele III, arrivò a favorire moti di piazza nei quali si rivelarono determinanti le qualità di «comunicatore» di Gabriele D'Annunzio. Il 24 maggio 1915 l'Italia entrava in guerra contro l'Austria, con una preparazione militare così debole che, considerato retrospettivamente, il suo intervento nel conflitto apparve avventato e irresponsabile.

I costi di questa guerra (la prima grande esperienza di massa del popolo italiano) furono immensi sotto ogni punto di vista,[7] mentre i benefici della vittoria, tra cui la distruzione dell'Impero Austriaco, che fece guadagnare all'Italia il ruolo di grande potenza (almeno teoricamente), vennero ridimensionati dalla persistente lacerazione tra «disfattisti» (gli ex neutralisti), e chi era sempre stato favorevole al combattimento, al punto che si parlò di «vittoria mutilata». Rimaneva aperta la questione dei confini orientali (Fiume, l'Istria e la Dalmazia), che avrà un peso non indifferente negli anni a venire e nella rapida ascesa del fascismo, ma soprattutto perdurarono le agitazioni sociali, di intensità pari a quelle che scossero i paesi sconfitti in campo bellico.

La fine della guerra ci pone di fronte al problema del perchè proprio l'Italia, fiera vincitrice, sia stata la prima importante nazione europea a cedere all'ideologia fascista. Nessuno si era reso conto che la sua vittoria era dipesa in maniera determinante dagli aiuti economici alleati, che erano giunti

sotto ogni forma di vettovagliamento e munizioni, ma anche come concessione di crediti illimitati, che avevano permesso di mantenere stabile la moneta durante la guerra. Cessato questo supporto, all'Italia rimasero miliardi di debiti, e l'inflazione iniziò a erodere il fragile benessere della classe media. La smobilitazione creò un altro serio squilibrio a causa del diffondersi della disoccupazione e un numero pericolosamente elevato di Ufficiali che non si adattavano facilmente alla banale e mal retribuita tranquillità della vita borghese, dovettero essere messi a riposo a mezzo stipendio.

In un quadro politico desolante per mancanza di idee, ma soprattutto per disonestà e complicità negli affari più loschi, le elezioni politiche del novembre 1919 videro il successo del nuovo Partito Popolare fondato da Don Luigi Sturzo, e dei socialisti. Nato invece come movimento nel marzo dello stesso anno, il fascismo si presentò alle elezioni col proposito di tenere vivo lo spirito dell'interventismo e come forza rivoluzionaria antiborghese. Il clamoroso insuccesso che ottenne, però, dimostrò che si trattava di un guazzabuglio di idee e tendenze diverse che fecero emergere la vera natura di Mussolini, il quale incominciò a spostarsi verso il campo conservatore. La sua unica coerenza consistette nell'uso della violenza per la conquista del potere, e le agitazioni agrarie in Emilia e nella Pianura Padana gli dettero l'occasione per scatenare una vera guerra civile contro quei socialisti che nel 1915 lo avevano espulso dal partito.[8]

Da movimento, il fascismo si trasformò in partito nel 1921 e dalle campagne spostò presto il suo raggio d'azione nelle città. La repentina evoluzione ideologica li portò a rinnegare ogni regola dello Stato di diritto e a distruggere le sedi degli altri partiti per esautorare i liberali e conquistare il potere. Come questo sia potuto avvenire in tempi rapidi, è una questione dibattuta ma semplificabile con un'analisi impietosa della situazione politica e sociale del momento. Il proposito fascista fu agevolato da diffuse simpatie presenti nell'esercito, nella polizia, nella magistratura e, in generale, nella componente «benpensante» della società. "Nel fascismo è la salvezza della nostra libertà", cantavano per le strade gli stessi squadristi, e molti liberali credettero di aver trovato la via d'uscita al pericolo costituito nel Paese dal fronteggiarsi dei rossi (i socialisti), e dei neri (i cattolici).

L'Italia era sull'orlo del collasso economico (oltre che politico) ed aveva bisogno di un salvatore. Per questa ragione, senza nessuna maggioranza politica e semplicemente con un'esibizione di tipo militaresco (la marcia su Roma del 27-28 ottobre) del tutto insufficiente a sovvertire l'ordine democratico di uno Stato solido,[10] il Re si convinse ad affidare la direzione del governo a Mussolini (30 ottobre 1922), venendo meno ai suoi doveri di custode supremo della legalità.

Note:

1) Sul tema si veda, Mack Smith D., *Storia d'Italia 1861-1969 vol. II,* pp. 415-417 e 434-435.
2) Iscritto dal 1900 al partito socialista, nel 1910 (a 27 anni), divenne segretario di sezione e direttore de La idea socialista. Nel 1911 fu detenuto e condannato a un anno e mezzo di carcere in conseguenzaa della partecipazione a una manifestazione contro la guerra di Libia. Rimesso in libertà entrò nella direzione nazionale del partito e nel novembre del 1912 fu nominato direttore dell'Avanti. Allo scoppio della Prima Guerra Mondiale sostenne con fermezza la linea non interventista, essendo dell'opinione che "il conflitto non potrà favorire gli interessi dei proletari italiani ma solo quelli dei capitalisti."
3) Mack Smith D., *op. cit.,* p. 334.
4) Attitudine che il suo successore (Antonio Salandra) definì con l'espressione "ben calcolate vacanze politiche."
5) Il trattato fu rinnovato per la quarta volta in trent'anni nel 1912.
6) Carocci G., *Storia dell'Italia moderna dal 1861 ai nostri giorni,* p. 40.
7) In vite umane si calcola che la guerra costò all'Italia non meno di 750.000 uomini, dato indicato nella pubblicazione ufficiale emessa in occasione del decimo anniversario della vittoria (Firenze, Vallecchi, 1929).
8) Cfr., Mack Smith D., *op. cit.,* pp. 500-501.
9) Sulla crisi dello Stato liberale e l'ascesa al potere del fascismo, si vedano, tra gli altri, De Felice R. (a cura di), *Il fascismo e i partiti politici italiani. Testimonianze del 1921-1923*, Cappelli, Bologna, 1966; De Rosa G., *La crisi dello stato liberale*, Roma 1955; Vivarelli R., *Il dopoguerra in Italia e l'avvento del fascismo*, Napoli 1968; Sabatucci G. (a cura di), *La crisi italiana del primo dopoguerra*, Bari, 1976.
10) L'allora Presidente del Consiglio (Facta) dette disposizioni per la difesa della capitale il 24 ottobre, sottoponendo alla firma del re il decreto sullo stato d'assedio, che il Sovrano, però, rifiutò di firmare, nel timore che lo scontro tra le forze armate e le colonne fasciste scatenasse la guerra civile, finendo così per cedere alla volontà e alle ambizioni di Mussolini. Con una maggioranza di 306 voti favorevoli su 422, la Camera concesse la fiducia al nuovo governo.

3.1.1.1. LA FIGURA DEL RE VITTORIO EMANUELE III

La scelta di dedicare particolare attenzione alla figura di Vittorio Emanuele III, nasce dal fatto che non solo "fu uno dei più grandi collezionisti di monete dei suoi giorni, anzi di tutti i tempi, e per i venti enormi volumi del *Corpus Nummorum Italicorum* egli merita un posto permanente nella storia della numismatica"[1], ma soprattutto perché fu egli stesso artefice della splendida e rivoluzionaria monetazione coniata con la sua effigie tra il 1901 e il 1943. È certo che Vittorio Emanuele curò personalmente le sue monete, al punto che nel novembre del 1900 (ovvero solo quattro mesi dopo l'ascesa al trono) fece chiamare al Quirinale lo scultore Filippo Speranza, incisore capo nella zecca di Roma fin dall'epoca di Pio IX, per stabilire tempi e modi delle emissioni.[2]

Il tipo prescelto per la prima coniazione (la tradizionale aquila sabauda) era tecnicamente perfetto, ma freddo nella sua rigidità araldica e non incontrava pienamente il gusto del Sovrano. L'uomo, da appassionato numismatico che aveva ammirato la bellezza delle monete della Magna Grecia, non poteva apprezzare quelle mediocri creazioni concepite da mentalità burocratiche e attuate da un incisore della vecchia scuola imprigionato in pastoie tradizionali.[3] Ma da questo incontro prese avvio una nuova politica in materia di emissioni monetarie che segnò una profonda svolta rispetto a quelle del nonno e del padre. "Il periodo migliore della monetazione di V. E. III durerà fino all'avvento del fascismo, quando la retorica del regime porterà la sua influenza anche sulle facce delle monete, e quando i fasci littori e le aquile domineranno il piccolo scudo sabaudo."[4]

Se da un lato la figura di V. E. III, come politico e capo di stato, è stata oggetto da sempre di un vasto interesse,[5] soprattutto per le strette implicazioni avute col fascismo, dall'altro, il carattere del re e le vicende personali legate alla incontenibile passione per la numismatica, hanno sempre destato un interesse assai circoscritto in ambito scientifico e letterario.[6] La numismatica, comunque, fu la più grande passione del Sovrano, una passione condotta con impegno ben maggiore di quello di un semplice collezionista. Un'esperienza di vita lunga 65 anni che lo accompagnò dalla fanciullezza all'esilio e che gli permise di divenire un protagonista assoluto di questa scienza non troppo frequentata.

Se all'anagrafe reale V. E. III fu segnato l'11 novembre 1869, il suo battesimo numismatico viene collocato non più tardi del 1879.[7] Episodi a parte, è comunque certo l'interesse mostrato dal giovane principe verso le monete fin dai primi anni di vita, come testimonia l'intensa relazione avuta con il suo governatore e direttore di studi, il colonnello Egidio Osio, "soldato di professione,

con alle spalle una brillante carriera militare e qualche esperienza diplomatica,"[8] la cui intensa azione educatrice (esercitata tra il 1881 ed il 1889), "contribuì largamente a consolidare in Vittorio Emanuele III un interesse per gli oggetti che andava raccogliendo, che andò presto al di là di quello del collezionista tradizionale."[9] All'età di tredici anni il monetiere del principe contava solo 75 pezzi, ma quando Osio lasciò il suo incarico, la consistenza della collezione era già di 3000 esemplari, cifra destinata comunque a moltiplicarsi vertiginosamente.[10]

Nel 1897, durante un'assemblea della Società Numismatica Italiana (della quale era membro onorario sin dalla fondazione), il principe dette l'annuncio ufficiale di voler realizzare personalmente un'opera generale sulla monetazione italiana basata sulla sua collezione, ma che avrebbe utilizzato anche i materiali appartenenti ad altre raccolte pubbliche e private. Le conseguenze di tale volontà furono immediate, al punto che il segretario della Società, Costantino Luppi, si trasferì al suo servizio e divenne il primo di una serie di segretari numismatici. Il colossale progetto vide la realizzazione del primo volume nel 1910 e l'uscita del XX nel 1943. Il titolo definitivo dell'opera fu *Corpus Nummorum Italicorum*, tutt'oggi considerata un'impresa editoriale di enorme importanza e valore scientifico.[11]

Nonostante amasse tutte le monete, il principe aveva gusti personali ben definiti, che nel 1889 lo portarono ad abbandonare i tipi greci e romani per specializzarsi in quelli medievali e moderni.[12] Ma l'intensa e felice gioventù di studioso fu spezzata dalla violenta morte del padre, Umberto I, che lo costrinse a salire al trono all'età di 31 anni. Il carico di responsabilità che andava a gravare sulle sue spalle si moltiplicò improvvisamente, ma la reazione dell'uomo dal fisico antieroico e dal carattere introverso, fu sobria e composta. Pur diviso tra obblighi di corte e impegni familiari non cessò mai di occuparsi di monete, riuscendo addirittura a coinvolgere la stessa consorte nel suo lavoro di studio e di ricerca.[13] L'ampliamento della collezione e la stesura dei volumi del *Corpus* procedevano comunque, e per merito della grande attesa che si era creata intorno all'opera, Vittorio Emanuele godeva già agli inizi del nuovo secolo di una consolidata fama numismatica internazionale, costellata di riconoscimenti accademici.

Dopo la prima guerra mondiale, nel 1919, pubblicò una sintesi grafica su tutte le zecche italiane, a dimostrazione della sua profonda conoscenza in materia, ma in quegli anni si stava instaurando il fascismo e il nuovo equilibrio tra il potere reale e la figura emergente di Mussolini non tardò a manifestarsi. "Con il primo gennaio 1926 il culto della personalità di Mussolini era giunto al punto di sovvertire l'ordine ufficiale degli atti del sovrano, che nel suo diario annotò: *Mussolini ricevuto*

prima di tutti. Modifica alle precedenze. Era nata la diarchia: il *duce* e il re."[14] I contrasti fra i due personaggi, tuttavia, furono inevitabili, in quanto il capo del fascismo aveva ben chiara la percezione di dover cambiare anche le apparenze insieme alle strutture dello Stato.

Significative, in tal senso, furono le diatribe araldiche legate all'introduzione dei *Fasci Littori*, che Mussolini pretendeva di inserire persino nella bandiera nazionale. Sulla questione V. E. III fu irremovibile, ma dovette scendere al compromesso di modificare molte insegne del monopolio e, come è facile intuire, accettare che tale simbolo apparisse anche sulle monete di nuova emissione.[15] Nel 1931 fu celebrato il giubileo numismatico del re, iniziativa che nacque per merito della rivista Rassegna Numismatica.[16] Gli anni trenta portarono all'apice il culto della romanità e l'apogeo simbolico di questa resurrezione venne toccato il 9 maggio 1936, a distanza di soli quattro giorni dall'occupazione di Addis Abeba, capitale dell'Etiopia. Il Gran Consiglio del Fascismo e il Consiglio dei Ministri, proclamando la sovranità italiana su tali territori, annunciando la fondazione dell'Impero: il re diventava Re d'Italia e d'Albania e Imperatore d'Etiopia, titolo che non dispiacque al sovrano, anche se lo stesso non fu soddisfatto dalla nuova serie di monete imperiali.[17]

Mentre l'imponente collezione continuava a crescere, nel dicembre del 1936 V. E. III si mise all'opera per riordinarla completamente, operazione che dichiarò conclusa il 30 gennaio 1937. Ma tale sistemazione era destinata a durare ben poco, mentre l'attività di studio, pur rallentata per ovvi motivi, proseguì fino alla pubblicazione del XX volume del *Corpus*, che vide la luce in pochissime copie nel 1943. Con l'8 settembre e l'annuncio dell'armistizio, l'amata collezione divenne protagonista di una lunga odissea, fino a quando fu riportata a Roma nel palazzo del Quirinale. Il 9 maggio 1946, lo stesso V. E. III, indirizzò al nuovo Presidente del Consiglio, Alcide de Gasperi, le parole in cui esprimeva la volontà di donarla al popolo italiano. Con sé nell'esilio di Alessandria d'Egitto, portò solo le monete di casa Savoia.

Note:

1) Travaini L., *Storia di una passione: Vittorio Emanuele III e le monete,* p. 15.
2) Sulla relazione tra il re e lo Speranza, si veda " Patrignani A., "Perché lo scudo da 5 lire di Re Vittorio Emanuele III del 1901 è considerato rarissimo", in *I. N. III,* 1952, p. 21.
3) Cfr., Lanfranco M., "I progetti e le prove del regno d'Italia – P 1", in *RN XXVIII 1931 n° 2*, p. 49.
4) Jelpo N., *La moneta metallica in Italia. Breve storia della moneta metallica, della zecca e della tecnologia monetaria,* pp. 20-23.
5) Sulla figura di V. E. III come statista se vedano, tra gli altri, Perfetti F., *Parola di re. Il diario segreto di Vittorio Emanuele*, Le lettere, Firenze, 2006. Bertoldi S., *Vittorio Emanuele III. Un re tra le due guerre e il fascismo*, UTET, Torino, 2002. Artieri G., Cacace P., *Elena e Vittorio*, Luni, Milano, 1999. Bondioli Osio M.,

La giovinezza di Vittorio Emanuele III nei documenti dell'archivio Osio, Simonelli, Milano, 1998. Puntoni P., *Parla Vittorio Emanuele III*, Milano, 1958.

6) Sugli interessi numismatici del re, si vedano anche, Silvana Balbi De Caro, "La collezione di Vittorio Emanuele III di Savoia", in *Colloquio*, 1986, pp. 119-131, e "Da Vittorio Emanuele III a Umberto II di Savoia: Una famiglia per la numismatica", *RIN LXXXIV,* Milano 1983, pp. 227-230; D'Incerti V., "La raccolta numismatica del Re", *RIN LXXIII,* Milano 1971, pp. 239-262; Patrignani A., "Vittorio Emanuele III re numismatico (ricordi personali)", in *Numismatica XIII, n° 4-6*, Milano 1947, pp. 100-104.
7) Nel momento in cui la sua governante irlandese gli regalò un soldo di Pio IX, come lui stesso riportò in una composizione del 1883 intitolata "Il mio medagliere."
8) Travaini L., *op. cit.*, p. 15.
9) Arnaldi G., "Prefazione alla seconda edizione" in Travaini L., *op. cit.*, p. 9.
10) Nel 1900 le monete erano già 27.000, mentre alla vigilia della seconda guerra mondiale la collezione reale giunse a contare 103.846 pezzi. Cfr., Travaini L., *op. cit.,* pp. 16-17.
11) Al compimento dell'opera mancano i volumi che avrebbero dovuto coprire la Sicilia, gli Stati dei Crociati e l'Impero Italiano proclamato nel 1936.
12) Cfr., Travaini L., *op. cit.,* p. 74.
13) Sposato con la principessa Elena del Montenegro dal 1896, ebbero 5 figli: Iolanda (1901), Mafalda (1902), Umberto (1904), Giovanna (1907) e Maria (1914).
14) Travaini L., *op. cit.,* p. 221.
15) Cfr., Artieri G., *Cronaca del Regno d'Italia (vol. II). Dalla Vittoria alla Repubblica*, Milano, 1978, p. 389.
16) Rivista fondata e diretta da Furio Lenzi, prima a Orbetello e in seguito a Roma.
17) Sulla questione si veda Patrignani A., "La storia delle monete «imperiali» dell'era fascista (dai miei ricordi personali)," *Italia Numismatica n° 7-8,* luglio-agosto 1953, pp. 55-57.

3.1.1.2. IL CONTRIBUTO DI VITTORIO EMANUELE III ALLA NUMISMATICA

In qualità di numismatico conosciuto e apprezzato ovunque, V. E. III dette un contributo indiscutibile al progresso di tale scienza. L'influenza da lui esercitata in virtù del ruolo istituzionale che ricopriva e le indubbie conoscenze acquisite in materia, lo portarono ad agire in direzioni diverse, ma con risultati tangibili in ogni campo. Anzitutto va ricordata la sua ferma quanto precoce volontà di realizzare l'opera di catalogazione di tutte le monete italiane (progetto concretizzato nel *Corpus*), che lo ha reso famoso nel mondo, ma al tempo stesso è da considerare con estrema attenzione l'azione che esercitò nel contesto istituzionale, tesa alla trasformazione e all'ammodernamento delle strutture ministeriali (prima fra tutte la zecca), per giungere alla creazione di una monetazione nuova, in definitiva rottura con gli schemi ottocenteschi.

Tuttavia Philip Grierson, al quesito se V. E. III debba essere considerato un grande numismatico, oltre che un grande collezionista, espresse un parere negativo, motivandolo con la mancata adozione nel *Corpus* di un valido metodo scientifico per la classificazione delle monete. Lo stesso Grierson, però, riconobbe al tempo stesso la consapevolezza del Sovrano di fronte alla assoluta mancanza di adeguati studi precedenti, problema del quale si lamentava già anni addietro con il suo educatore Egidio Osio.[1] E difatti, proprio nell'anno della fondazione (il 1892), la Società Numismatica Italiana aveva bandito un concorso "per la migliore illustrazione di una o più zecche italiane o anche solo di un periodo di una zecca maggiore, purché tale illustrazione porti nuova luce alla scienza." In quel momento la questione del «metodo» era al centro del dibattito e il «modo di compilare», espressione in voga all'epoca, suscitava polemiche a non finire.

Metodo storico, geografico e alfabetico, ognuno dei quali sostenuto da autorevoli esponenti, erano cardini intorno ai quali si sviluppava un'animata discussione. Il metodo storico, che col tempo si è imposto largamente, consiste nell'elencare le monete non per zecca, ma per autorità emittente, catalogando in ordine cronologico tutte le emissioni, anche se prodotte in luoghi diversi. È ormai assodato, infatti, "che se della scienza numismatica il collezionare monete è l'indispensabile fondamento, la sua vera essenza è formata dalle ricerche nel campo artistico e storico, ma non si deve credere che a tale conclusione gli appassionati di numismatica siano giunti presto e facilmente."[2] E proprio sulla decisione finale presa da Vittorio Emanuele, di basare il lavoro di classificazione sul metodo geografico, si concentrarono le critiche maggiori al *Corpus*.

A nostro avviso, tuttavia, il metodo geografico rappresentò una soluzione necessaria per semplificare gli innumerevoli problemi che si presentavano seguendo quello storico: per questo la compilazione venne suddivisa nel numero di capitoli corrispondenti a quello delle zecche esistenti (riunite poi su scala regionale), mentre nell'altro caso lo stesso lavoro avrebbe comportato una frammentazione in migliaia di periodi riferiti alle autorità emittenti che si erano alternate al potere nei diversi Stati, magari per periodi brevissimi. In definitiva il re adottò per tutte le monetazioni, tranne quelle dei Savoia, una classificazione regionale, in cui le zecche sono ordinate alfabeticamente, mentre sarebbe stato preferibile un ordinamento per autorità emittenti, e per le monetazioni alto medievali sarebbe stata più utile una trattazione per ampie categorie e in ordine cronologico.[3]

Ma oltre che per le monete antiche, V. E. III mostrò grande attenzione anche per quelle con la sua effigie. Il diretto interesse di un sovrano per le monete circolanti nel suo regno, non era certamente una novità, ma questa passione lo portò a occuparsi dell'intero processo produttivo della moneta, e non solo delle problematiche di carattere squisitamente artistico. L'influenza del giovane re, sebbene non sempre dimostrabile, fu certamente determinante nel processo decisionale di costruzione della prima zecca unitaria, soprattutto dopo la soppressione di quella di Milano (1892), che aveva lasciato in funzione solo il vecchio istituto pontificio, oramai inadatto alle esigenze del Regno.[4] Non a caso il primo stanziamento di fondi per la costruzione del nuovo edificio avvenne nel 1901, ovvero pochi mesi dopo l'ascesa al trono del principe «numismatico», mentre per l'inaugurazione dello stabilimento, rimasto in attività fino al 2005, si dovette attendere il 1911.[5]

Nel frattempo, su pressione dello stesso V. E. III venne nominata dal Ministero del Tesoro una Commissione permanente, Tecnico Artistico Monetaria, con il compito di vigilare sulla qualità della produzione nazionale di monete metalliche e banconote d'Italia, ovvero di favorire il risorgimento dell'arte della moneta. Ne facevano parte personalità del governo, della cultura e dell'arte: il primo presidente fu il Ministro del Tesoro, Paolo Carcano, e il suo vice Solone Ambrosoli (direttore del Gabinetto Numismatico di Brera), mentre tra i membri ricordiamo lo scultore Domenico Trentacoste (che in seguito realizzerà la serie dedicata al cinquantenario del Regno).

In definitiva, ciò che cambia con l'avvento di Vittorio Emanuele III è il clima generale di attenzione verso la moneta e il riconoscimento del grande potere di suggestione delle immagini monetali. La passione del giovane re per questi piccoli ma importanti documenti, non passò inosservata agli

uomini di governo dell'epoca, che intravidero in essi un contributo all'educazione nazionale e una prova palpabile del gusto artistico del popolo al quale appartenevano. La sfera d'influenza del re, dunque, si manifestò nei modi più svariati, occupandosi delle monete del passato, come di quelle del presente, giungendo a far coniare numerose emissioni di alto valore artistico. In altre parole, il merito più grande risiede nell'interesse che seppe suscitare nei vari ambienti numismatici, fungendo da vero e proprio catalizzatore della ricerca e del commercio, grazie a una passione profonda e instancabile.

Note:

1) Cfr., Travaini L., *Storia di una passione: Vittorio Emanuele III e le monete*, p. 20.
2) Cellone F., "Il *Corpus Nummorum Italicorum* di Vittorio Emanuele III di Savoia", p. 9.
3) Le prime critiche al metodo (mosse dal conte Papadopuli) giunsero immediatamente e furono ospitate nelle stesse colonne della R.I.N. (XXIV, 1911, pp. 127-133). La questione fu sottolineata anche da Giulio Sambon nel *Repertorio generale delle monete coniate in Italia e da italiani all'estero dal secolo V al XX nuovamente classificate e descritte*, che nella dedica lo definì semplicemente come "diligente studioso delle discipline numismatiche." Cfr., Travaini L., *op. cit.*, pp. 198-199.
4) Per rimediare all'insufficienza produttiva della zecca di Roma, nel 1893 lo Stato fu obbligato a incaricare l'officina di Birmingham della coniazione di 60 milioni di pezzi da 10 centesimi e analogamente, nel 1894, l'impresa Krup per 150 milioni di pezzi da 20 centesimi. Cfr., Travaini L., *op. cit.*, p. 71.
5) Sulla costruzione della nuova zecca, si veda Villani R. M., "La zecca dell'Italia unita - il palazzo della zecca all'Esquilino", in Balbi de Caro S., Cretara R., Villani R. M. (a cura di), *Ars metallica monete e medaglie – Arte tecnica e storia,* pp. 109-124.

3.1.2. LA DITTADURA FASCISTA: DALLA MARCIA SU ROMA FINO ALLA SECONDA GUERRA MONDIALE (1922-1943)

Nonostante le numerose forme di violenza esercitate, il fascismo vide spalancarsi le porte del potere con piena coscienza dei partiti e degli organismi costituzionali. Il vero colpo di Stato che fu la Marcia su Roma, permise a Mussolini di diventare il più giovane capo di governo della breve storia unitaria, con i suoi 39 anni, e di trasformare il regno parlamentare italico, costruito sul modello inglese, in una dittatura con monarchia annessa. La restaurazione conservatrice fu attuata nelle forme «rivoluzionarie» tipiche della destra, detronizzando la vecchia classe liberale incapace di affrontare i cambiamenti strutturali e sociali del momento. Il fascismo si descrive come una terza via tra capitalismo liberale e comunismo marxista, basato su una visione corporativista e totalitaria dello Stato, che prevedeva il primato dei doveri sui diritti e il rispetto del principio gerarchico, cieco e assoluto, nei confronti del proprio superiore.

Nelle parole di colui che ne fu l'ideatore e l'unico duce, si trova la migliore e più sincera definizione possibile di fascismo, sfrondata di tutto quel rivestimento ideologico che negli anni gli si è voluto addossare: "*Il fascismo è una grande mobilitazione di forze materiali e morali. Che cosa si propone? Lo diciamo senza false modestie: governare la Nazione. Con quale programma? Con il programma necessario ad assicurare la grandezza morale e materiale del popolo italiano. Parliamo schietto: non importa se il nostro programma concreto non è antitetico, ed è piuttosto convergente con quello dei socialisti, per tutto ciò che riguarda la riorganizzazione tecnica, amministrativa e politica del nostro Paese. Noi agitiamo dei valori morali e tradizionali che il socialismo trascura o disprezza, ma soprattutto lo spirito fascista rifugge da tutto ciò che è ipoteca arbitraria sul misterioso futuro (…) Avanti fascisti! Tra poco saremo una cosa sola! Fascismo e Italia!.*"[1]

"La filosofia política fascista fu elaborata mescolando idee appartenenti a tutti i movimenti politici. Misure e disposizioni concrete non dovevano essere coerenti, era sufficiente che fossero popolari e facili da attuare."[2] Così Mussolini utilizzò il pensiero di Giovanni Gentile per la storica riforma del sistema educativo, ottenendo la benevola neutralità dell'elettorato cattolico, mentre in politica estera s'impossessò della retorica tipica dei nazionalisti, alzando anno dopo anno il tono di voce. Con questa politica, eclettica ed empirica, tentò di soddisfare tutte le classi sociali e convincerle che il fascismo possedeva una propria dottrina. Di certo, già nel 1925 era riuscito a liberarsi di tutti gli organi d'opinione indipendenti, e nel corso di due decenni di governo tentò anche d'imporre la

propria visione antropologica al popolo italiano, attraverso politiche educative, culturali ed eugenentiche che culminarono con le infami leggi razziali del 1938.

Anche nell'economia il fascismo non possedeva idee proprie, ma furono varati piani strutturali per liberare il Paese dalla totale dipendenza dalle importazioni (obiettivo realmente difficile in quanto l'Italia era costretta a comprare il 99% del cotone e il 95 % del carbone). L'industria, comunque, fece progressi considerevoli, soprattutto nel settore bellico e la produzione di energia fu quintuplicata tra il 1917 e il 1942. Durante il ventennio fascista si assistette a un notevole spopolamento delle campagne; il censimento del 1921 aveva classificato il 60 % della popolazione attiva come impiegata nell' agricoltura, mentre dieci anni più tardi la stessa percentuale era abbassata a meno della metà. Questo obbligò il regime a proibire il cambio di residenza senza previa autorizzazione e alla fine molti contadini rimasero letteralmente prigionieri nei campi (di proprietà dei grandi latifondisti) con paghe molto basse.

Per le sue ambizioni imperialiste il fascismo necessitava aumentare la popolazione nazionale, così che inaugurò una forte politica sociale. I padri di famiglia ricevevano stipendi migliori e le madri più prolifiche erano premiate personalmente dal Duce in fastose cerimonie. All'opposto il celibato costituiva un serio ostacolo per la maggior parte delle carriere. In campo culturale Mussolini voleva che il fascismo fosse profondamente creativo e tentò in diverse maniere d'inventare uno stile e un carattere idoneo a rappresentare l'ideologia del regime, solo che "i risultati non oltrepassarono un livello di cultura popolare centrato su un messaggio ideologico semplificato, nel quale l'immagine costituiva il supporto privilegiato."[3]

Con il crollo dell'economia mondiale verificatosi alla fine degli anni venti, la politica fascista si fece sempre più tesa e aggressiva, e avendo imboccato la via imperialista per risolvere tutti gli ordini di problemi, finì per adottare un'insostenibile quanto catastrofica serie di misure autarchiche, che danneggiarono ulteriormente il fragile equilibrio della Nazione. In un clima di generale depressione e di politiche economiche sbagliate, che furono rimedi peggiori del male, rinvigorirono le tensioni autoritarie in molti Stati. In Germania, in particolare, la Repubblica di Weimar, che aveva rinunciato ai poteri monetari in favore di una banca centrale indipendente, si scavò la fossa con le proprie mani.

C'è identità assoluta tra moneta e potere e mai era accaduto fin dal VII secolo a. C., allorché i re della Lidia istituirono il monopolio pubblico dell'emissione monetaria, che il principe si privasse di

questo esclusivo potere. La conseguente pervicace politica deflazionistica della Banca Centrale indipendente, fu una delle cause che portò Hitler al potere e dal 1933 la corsa agli armamenti iniziò a imporsi. Inesorabilmente il mondo si avviò verso un nuovo immane conflitto, preceduto da focolai di guerra regionali (ma di grandi dimensioni), come la conquista dell'Etiopia da parte dell'Italia, la guerra civile spagnola e quella cino-giapponese.[4]

Alcune date che hanno marcato il ventennio meritano di essere ricordate, come il dieci giugno 1924, giorno nel quale fu assassinato il deputato Giacomo Matteotti e il tre gennaio 1925, quando Mussolini rivendicò il crimine con incredibile arroganza; l'undici febrraio 1929, in cui la firma dei Patti Lateranensi pose fine al conflitto tra lo Stato e il Vaticano; il tre di ottobre 1935, inizio dell'invasione italiana dell'Etiopia e il nove maggio dell'anno seguente, data della proclamazione dell'Impero (dopo l'ingresso delle nostre truppe nella capitale Addis Abeba). A causa del cosiddetto patto d'acciaio firmato con la Germania, il dieci giugno 1940 l'Italia entra ufficialmente nella seconda guerra mondiale. L'otto settembre 1943, Pietro Badoglio, nominato Primo Ministro dopo l'arresto di Mussolini, firma l'armistizio, episodio che scatena la repressione nazista e due anni di guerra civile. Il sogno del secondo impero di Roma era stato solo un colossale inganno.

Note:

1) Mussolini B., *Diario della volontà*, 23 marzo 1921.
2) Mack Smith D., *Storia d'Italia, vol. III,* p. 578.
3) Corsi J., *Duemila anni di politica dell'immagine,* p. 21.
4) Cfr., Forzoni A., "Il tormentato XX secolo", in Balbi de Caro S., Cretara R., Villani R. M. (a cura di), *Ars metallica monete e medaglie – Arte tecnica e storia*, p. 168.

3.2. IL CORPO NEL NUOVO ORDINE SOCIALE DEL XX SECOLO.

L'impronta dominante del XX secolo per quanto riguarda una nuova concezione del corpo, è data certamente dal cambiamento radicale della configurazione sociale, che vede in tutta Europa una forte e definitiva ritirata della componente rurale a vantaggio di quella urbana. "Questa relazione di forze si può misurare in termini demografici, ma ancor di più in termini economici e culturali: la forma di vita urbana, che rappresentava già il riferimento in seno all'èlite tradizionale, ora impone i suoi valori alla massa della popolazione (…)."[1] A queste vere migrazioni sociali si associano pratiche nuove e attenzioni diverse rispetto al corpo, una nuova iconografia e tendenze che interessano ogni aspetto dell'attività sociale. Come agente economico, l'essere umano del XX secolo, nella sua relazione con il lavoro e l'impresa, sarà sempre meno «primario», fattore che comporta un considerevole cambiamento nella sua relazione con lo spazio e il tempo.[2]

Questa tendenza di fondo inizia ad essere mediata da una politica pubblica che tratta di organizzare «un tempo» per il corpo, e pertanto anche nuovi spazi per le sue esigenze. "La novità (rispetto alle società precedenti) sta nel carattere laico, ufficiale, e nella compensazione finanziaria di questo spazio di tempo, condizioni necessarie, anche se non sufficienti, per la nascita, se non di una «civiltà», quanto meno di una cultura dell'ozio."[3] La congiuntura economica ha dunque un peso enorme nel determinare i cambiamenti e le abitudini corporali, sulle quali durante il XX secolo influiranno non solo la cultura ufficiale, ma in maniera sempre più preponderante, anche altri mezzi di comunicazione, quali la fotografia, il cinema, la pubblicità e la stampa popolare. Ognuna di queste forme espressive sarà capace di veicolare una nuova iconografia e, di conseguenza, nuovi valori.

La conoscenza e il perfezionamento della tecnica in ogni settore scientifico o industriale, inevitabilmente porta a un concreto miglioramento dei rapporti con la medicina, che si traduce in un incremento delle soluzioni farmacologiche e chirurgiche a disposizione del paziente. Il XX secolo dette il benvenuto a un nuovo diritto dell'uomo, il diritto alla salute, intesa come tutela integrale della persona, che non si esaurisce nel diritto all'assistenza medica.[4] La storia del corpo degli ultimi cento anni vede una medicalizzazione senza precedenti di ogni tessuto corporeo, frutto di un incessante progresso delle conoscenze sul funzionamento dell'intero organismo. Questo genera l'illusione della trasparenza del corpo, in quanto esplorato e rivelato nella sua più intima essenza, e perciò accessibile direttamente dallo stesso soggetto.[5] Conseguentemente il XX secolo si vanterà di aver sconfitto la malattia, anche se in realtà l'ha solamente «diluita», modificando comunque

l'esperienza e il rapporto quotidiano che abbiamo con essa, grazie allo sviluppo della medicina preventiva. Rispetto all'Ottocento, che esibiva «l'infermità», ora ci si sforza sempre di più per apparire in buona salute.

Senza dubbio si assiste ad una esibizione progressiva dei corpi, compreso quello femminile, mentre cambia, insieme alle abitudini dei cittadini europei, la domanda sociale ed economica per assecondare queste nuove regole di apparizione del corpo: scompaiono corsetti e tessuti inamidati e trionfa la «flessibilità» dei movimenti. Lo sport quale simbolo di progresso, con la sua ventata di dinamismo, valorizza la salute e si trasforma gradualmente in un genere di spettacolo. Mentre le prime manifestazioni sportive erano create da una élite allo scopo di edificare la morale dei partecipanti stessi, ora suscitano un interesse che muove masse sempre più consistenti ed entusiaste, attratte da una nuova categoria di «eroi». Con la spettacolarizzazione dello sport si spettacolarizza il corpo, e per poter ammirare questi nuovi riti si concepiscono nuovi impianti, più capienti e funzionali, al punto di scatenare una vera rivoluzione architettonica.[6]

La volontà originaria era quella di fondare la pratica sportiva su di una morale che permettesse all'individuo di distinguersi, ma lo spettacolo è qualcosa di ambiguo che attrae gli eccessi. Da questo contrasto si crea presto una frontiera: quella tra il dilettantismo e il professionismo che segnerà il movimento olimpico per tutto il XX secolo. La frontiera fra i due mondi è sottile, ma crea fratture profonde che escluderanno gli sport più popolari dai Giochi per molti anni. Lo stesso Pierre de Couberttin si impegnava a dire che l'atleta professionista assomigliava ad un cavallo da corsa o a un «miserabile gladiatore», e che il corpo dello sportivo professionista è il corpo di un mercenario che non appartiene a se stesso.[7] A queste posizioni, però, si contrappone il mercato. Ogni competizione fisica, oltre ad essere morale e pedagogica, è integrata nelle leggi economiche. Le folle si esaltano facilmente per i loro beniamini, e la massificazione degli spettacoli supererà presto i dogmi della morale e dei sacrifici nascosti.

A trasformare il concetto di corpo nel XX secolo, contribuiranno in maniera determinante anche le nuove tecniche di visualizzazione che si sviluppano con sorprendente rapidità. La fotografia rivelerà aspetti sconosciuti del dinamismo corporeo attraverso il processo di scomposizione e ricostruzione del movimento. "Una nuova logica della rappresentazione fa esplodere la figura, che presto sarà ricomposta in una sequenza di forme in movimento. Fatto che mette in dubbio l'identità delle cose e, addirittura, del proprio essere: il carattere sostanziale dei corpi si riflette ora nell'instabilità della rappresentazione."[8] Le conoscenze meccaniche acquisite migliorano l'efficacia del gesto, che

attraverso l'esercizio può essere applicato con vantaggio el mondo dello sport, ma anche, e soprattutto, nel ciclo produttivo dell'industria.

Ma fin qui siamo nel campo dell'esplorazione esterna. Il Novecento però va oltre e dopo la psicoanalisi, con la scoperta dei raggi X e delle loro applicazioni, rende trasparente il corpo permettendone l'esplorazione interna nei minimi dettagli. Il viaggio dentro all'uomo diventa possibile perché si vedono funzionare gli organi, compreso quello del pensiero. Più che mai il corpo diviene *medium* di se stesso, della sua più intima rappresentazione. Lentamente, grazie alla filosofia, ai movimenti di pensiero come il femminismo e ai mezzi di comunicazione sempre più rapidi, nella società occidentale si assiste al superamento della visione androcentrica ed eurocentrica.[9] Il corpo viene sempre più percepito come un costrutto simbolico situato in uno specifico contesto storico culturale e la sua contestualizzazione non può più prescindere dallo stretto nesso esistente tra sesso, classe sociale e razza.

Note:

1) Ory P., "El cuerpo ordinario", in Courtine J. J., *Historia del cuerpo (III) – El siglo XX –*, p. 135.
2) Cfr., *Ibidem*, p. 136.
3) *Ibidem*.
4) Cfr., Moulin A. M., "El cuerpo frente a la medicina", in Courtine J. J., *op. cit.,* p. 29.
5) Cfr., *Ibidem*, p. 30.
6) Cfr., Vigarello G., "Estadios. El espectáculo deportivo de las tribunas a las pantallas", in Courtine J. J., *op. cit.,* p. 334.
7) Cfr., *Ibidem*, pp. 340-343.
8) Michaud Y., "Visualizaciones. El cuerpo y las artes visuales", in Courtine J. J., *op. cit.*, p. 402.
9) Cfr., Fortunati V., *"Descrizioni e concettualizzazioni del corpo"*, p. 1.

3.2.1. PENSIERO FILOSOFICO E IDEA DEL CORPO NELLA SOCIETÀ ITALIANA

L'interpretazione del pensiero filosofico italiano del primo Novecento, dominato dalle figure di Benedetto Croce e Giovanni Gentile, si presenta come un fenomeno piuttosto complesso e controverso. Genericamente viene definito come un «idealismo» che avrebbe perseguito il primato indiscusso della filosofia stessa nell'ambito complessivo dei saperi, imponendone la supremazia ai danni di una visione più razionale e moderna, che la vuole invece sapere tra altri saperi, ovvero una delle diverse forme della conoscenza umana. Certamente vi fu carenza di rigore e di coerenza, e questo pensiero, "per incapacità di comprendere la sua nuova funzione e per intrinseca difficoltà a mettere in discussione un primato che non gli spetta più, si ammanta di un'identità fittizia, non appropriata, rendendosi inutile e incomprensibile."[1]

Croce e Gentile, più volte e da più parti vengono tacciati di avere in disprezzo la scienza e di essere all'origine dell'ignoranza scientifica degli italiani. Croce, in particolare, negava valore conoscitivo alla scienza e la assegnava all'ambito della pratica. In altre parole, il senso dell'*Estetica* sarebbe il disconoscimento della scienza e averla confinata nella prassi era il risultato di un pensiero che pretendeva per la filosofia un predominio assoluto. L'idealismo amava esibire un certo piglio eversivo nei confronti della cultura accademica, e si fece così strumento di propaganda utile a divulgare la nascente e confusa ideologia fascista (soprattutto con Gentile). Ma la realtà del paese nei primi anni del Novecento era assai lontana dalle idee dei suoi più celebri intellettuali e la battaglia per la diffusione di una nuova concezione dell'individuo si giocava su di un altro terreno.

Considerando le condizioni economiche e culturali del paese, non è difficile immaginare come le idee e le abitudini relative al benessere corporeo riguardassero solo una piccola minoranza di persone, mentre l'immensa maggioranza del popolo aveva da pensare soprattutto alla sopravvivenza. Ad ogni modo il XX secolo adottò pienamente il lemma *mens sana in corpore sano*. L'idea di corpo che scaturiva elaborò i valori legati alla sportività, associando una formazione classica a una morale e a una nuova disciplina. L'apparizione degli sport di squadra favorì lo sviluppo di un nuovo linguaggio del corpo e al tempo stesso la nascita della letteratura sportiva. Nel primo dopoguerra il corpo cessava di essere semplicemente un'architettura meccanica e funzionale, per convertirsi in uno spazio mitico, con i suoi templi e la sua economia incipiente.

Note:

1) Pietroforte S., recensione a Viano C. A., *La filosofia italiana del Novecento,* Il Mulino, 2006.

3.2.2. L'«UOMO NUOVO» DEL FASCISMO

"Un regime totalitario doveva necessariamente affermare la sua autorità morale in ogni settore della vita individuale, incluse le attività ricreative e gli sport. Questo era un campo nel quale il prestigio nazionale poteva essere idoneamente esaltato e il fisico della nazione temprato per il giorno di più sanguinose competizioni."[1] Il progetto fascista, mai codificato con precisione, si basava su un aspetto mitico (la teoria del super uomo) e uno pratico, che pretendeva migliorare lo standard qualitativo del popolo italiano. Per quest'ultimo, il fascismo prese come modello la figura del trincerista, o sia l'uomo che veniva dal fronte della grande guerra, esaltato come prototipo di una nuova realtà ideale.

Personalità di prim'ordine, in molte nazioni occidentali, erano convinti che le razze si affrontavano per il predominio politico ed economico. Per questo, avere un corpo sano e ben preparato diveniva sempre più importante, come sosteneva Herbert Spencer con il suo famoso aforismo: "Essere una nazione di buoni animali è la prima condizione per la prosperità nazionale."[2] L'uomo nuovo immaginato dagli deologi fascisti era essenzialmente un modello anti inglese: giovanile, vigoroso, rude e al tempo stesso disciplinato. Vincolato alla tradizione e contemporaneamente proiettato nell'epoca delle macchine: un miscuglio di legionario, colono romano e aviatore futurista. Il fascismo si propose di realizzare il mutamento antropologico del popolo italiano in questa direzione, attraverso un'educazione basata sull'esposizione continua di modelli storici e mitologici e un'asfissiante martellamento propagandistico a base di lemmi eroici (osare, vincere, resistere*)* e immagini di tutti i tipi.

Fisicamente si voleva riformare eugeneticamente il popolo spingendolo e obbligandolo verso una vita sportiva e spartana, nella quale la figura e l'esempio del Duce, così come veniva rappresentato dalla propaganda, era l'obiettivo finale di ogni italiano. Una parte fondamentale dell'educazione fascista era rappresentata dall'addestramento dei giovani in unità paramilitari.[3] Lo sport diventa una scuola di audacia, energia e volontà perseverante, che a causa della sua essenza tende all'eccesso,[4] e per questo deve essere monopolio di Stato, ossia del regime. Ad ogni modo l'educazione fisica dei giovani fu beneficiata da questo impulso ufficiale verso la pratica sportiva, soprattutto perché le associazioni dei lavoratori organizzavano vacanze eccellenti (ed economiche) nella natura e attività ricreative di ogni tipo.

Mancava, in questa visione eroica dell'uomo e del corpo, il buon senso e un corretto rapporto con la realtà. Il fascismo arrivò a prendere misure ridicole, come la proibizione della stretta di mano (sostituita dal saluto romano), o a pensare progetti viziati da un'assoluta megalomania, come quello della colossale statua di novanta metri, con le sembianze di Ercole, che doveva sorgere nel nuovo foro romano.[5] In realtà il colosso rappresentava il Duce, la cui immagine doveva essere declinata in spazi magniloquenti, fluidi e spogli, come la palestra che Luigi Moretti disegnò nel palazzo delle terme del nuovo foro. Era nella nudità di una sala decorata unicamente con attrezzi ginnici, che il Duce, l'uomo nuovo, avrebbe dovuto allenarsi, senza nessun altra compagnia che quella del suo erculeo *alter ego*.

Note:

1) Mack Smith D., *Storia d' Italia 1861-1969, vol. III,* p. 653.
2) Cfr., Corbin A., Courtine J. J., Vigarello G., Historia del cuerpo II, p. 320.
3) All'età di quattro anni un bambino diventava «figlio della lupa» e vestiva la sua prima camicetta nera, a otto era un balilla e a quattordici un avanguardista.
4) In proposito si veda, Pierre de Coubertin, "Discours á la céremonie de clôture des Jeux d'Hiver (Chamonix, 1924)», en *Textes choisis,* Zúrich, Wiedmann, 1986 t. II, p. 320.
5) Cfr., Luzzatto S., "Mussolini visionario", p. 30.

3.2.3. CONSIDERAZIONI FINALI SUL CONCETTO DI CORPO

Con l'avvento del XX secolo il corpo si converte definitivamente in oggetto di ricerca storica e scientifica. Eliminando ogni residua barriera tra carne e spirito, si teorizza l'inscindibilità della vita umana, fatta di spirituale e materiale nello stesso momento. Oggetto di potere, fonte di costrizione e libertà, organismo da sanare, forza lavoro da impiegare, carne da redimere, inconscio da liberare: nel corpo, e nella rappresentazione della sua naturale ambivalenza, è leggibile la storia culturale di tutto Occidente.[1] L'idea contemporanea del corpo, quale *summa* dei contributi del pensiero, si appoggia e trova sostanza negli studi freudiani sulla psicanalisi, in quelli avanzati da Edmund Husserl e, più recentemente, da Maurice Merleau-Ponty, che dalla fenomenologia hanno aperto la strada all'esistenzialismo.[2]

Prendendo come punto di partenza lo studio della percezione, Merleau-Ponty (1908-1961) arriva a riconoscere che il corpo stesso è molto più di un semplice oggetto di scienza, ma è bensì la condizione permanente dell'esistenza: l'apertura percettiva al mondo, e nello stesso momento la «creazione» di questo mondo. In altre parole si ha il primato della percezione, che diviene esperienza nella misura in cui la prima è dimensione attiva e costitutiva. Tutta la Modernità occidentale ha visto il corpo come luogo di conformazione e di disciplinamento in base alle mode, alle condizioni sociali e alle ideologie che si sono succedute: il corpo, di volta in volta, si è fatto mezzo e strumento delle forme di potere che hanno avuto il sopravvento nel corso della storia. Il potere, dunque, ha operato un'intrusione nei corpi degli individui, nei loro atteggiamenti e nei loro pensieri.[3]

Una nuova, importante chiave di lettura per definire i processi di concettualizzazione e rappresentazione del corpo formatisi nel XX secolo, ci viene fornita dall'analisi dei profili sociali dello sport, che sono stati elaborati negli ultimi decenni sulla scia degli studi generali di storia sociale.[4] Allorché gli storici della nostra disciplina incominciarono a porsi il problema di come creare una storia sociale dello sport, sorsero ricerche specialistiche intorno a questioni etiche, di classe e di genere, spesso nella convinzione che "molti elementi della natura umana e della società sui quali si basano o dai quali derivano i nostri sport, sono duraturi e immutabili."[5]

Da un'altra prospettiva il corpo si mostra come terreno d'incontro di pulsioni che sfuggono alla nostra comprensione, accentuando il dibattito sui modelli dominanti di trasmissione di una realtà costruita intorno all'«io» e alla natura fisica dell'essere umano. Dalle alterazioni di questa sintonia

derivano processi d'instabilità che però aprono la strada a nuove possibilità espressive, in diversi campi della creazione plastica. In tal modo il corpo si converte in uno strumento col quale indagare l'identità più occulta dell'individuo, e tanto quello fisico come le sue molteplici rappresentazioni, si rivelano metafore di spazi sconfinati e attraenti, dove è facile smarrirsi o perdere il senso ultimo della realtà. La Nostra vacillante identità occidentale, in definitiva, è anche il risultato di questo continuo, dubbioso e intenso lavoro sul Corpo.

Note:

1) Cfr. Galimberti U., *Il Corpo* (intr.).
2) Testi fondamentali per comprendere tale dottrina sono, Husserl E., *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano, 2008, y Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione,* Bompiani, Milano, 2003.
3) Cfr., Mariani A. "*Corpo e modernità. Strategie di formazione"*, p. 273.
4) Sul tema si veda, Aledda A., *Sport storia politica e sociale*, pp. 5-25.
5) Mandell R., *Storia culturale dello sport*, intr. X.

3.3. ARTE E LETTERATURA ITALIANA NEL CONTESTO EUROPEO ALLA FINE DEL XIX SECOLO

Alla fine dell'Ottocento la vita artistica italiana presenta un panorama vario e articolato e una molteplicità di aspetti frequentemente contraddittori, dove coesistono il vecchio e il nuovo, la nostalgia del passato e la sua revisione critica: la sonora poesia di Giosuè Carducci e quella sommessa di Giovanni Pascoli,[1] il colossale monumento romano a Vittorio Emanuele II, e il Quarto Stato di Giuseppe Pellizza da Volpedo,[2] gli orizzonti piccolo borghesi del teatro di Giacosa, e la celebrazione della lussuria di quello dannunziano, le esigenze delle classi subalterne che incidono sempre più nella storia del paese, e la sanguinosa repressione come unica risposta ad esse.[3]

In un quadro così contrastato ed eterogeneo la cultura italiana era capace di esprimere vere eccellenze, come nel campo dell'opera lirica, dove non aveva rivali con Giuseppe Verdi e Giacomo Puccini, anche se gli ideali e l'ambiente conservatore della borghesia erano molto lontani dal clima che si respirava a Parigi. La novità del messaggio rappresentato dall'*l'art noveau* arrivò con dieci anni di ritardo e fu recepita solo da una piccola elite d'intellettuali; il *liberty,* come si definì in Italia, non fu un fenomeno di massa e la sua produzione si fermò a un livello epidermico e poco motivato.[4] Le figure più importanti dell'epoca vivevano nella capitale francese, come il pittore Amedeo Modigliani, o scrivevano parte delle loro opere in francese, come Giuseppe Ungaretti e Gabriele D'annunzio.

L'ultimo ventennio del XIX secolo vede in Europa un lungo travaglio di forze: moti contadini e agitazioni operaie, predicazione del socialismo e bombe anarchiche. Di fronte alla trasformazione in atto l'intellettuale borghese sogna il governo riservato agli «eletti» che riduca al silenzio la «plebe», o vagheggia successi imperialistici disprezzando la realtà presente, la «viltà dei tempi» che vede avanzare inesorabilmente, finendo per chiudersi in un'aristocratica solitudine e dedicarsi al culto del bello.[5] A questa situazione è collegabile, almeno in parte, quella fuga dalla realtà che caratterizza (non solo in Italia) arte e letteratura di quel periodo e che trova la sua più vistosa esemplificazione nella polemica contro il positivismo.

Sorge così una tendenza profondamente differente, quella di andare oltre il reale e il verosimile; di toccare il fondo autentico della realtà; di creare nuovi moduli espressivi che, a costo di dilatare l'area semantica della parola, diano voce all'inesprimibile, a una dimensione creativa, fantastica e magari onirica.[6] Nella poesia francese questa tendenza, manifestatasi già prima, si realizza

soprattutto nell'opera di Arthur Rimbaud (1854-1891), che pone le basi di tutta la poesia posteriore. Rimbaud concepisce la poesia come attività visionaria e da «veggente» le assegna il compito di dare voce all'ineffabile. Rimbaud opera una frattura non più colmabile con il passato, realizza la rivolta. Con lui si riparte da zero.

La controprova di ciò la si può vedere nel fatto che a lui si rifanno, come a un caposcuola, tutti i movimenti d'avanguardia della poesia, dai simbolisti ai surrealisti, il cui corifeo Andrè Breton, dichiarerà in suo manifesto che "l'opera di Rimbaud ha rivoluzionato la poesia**,** egli merita di restare come una sentinella sulla nostra strada."[7] In un attimo crollano le impalcature sintattiche della lingua, viene stravolta la gamma dei significati della parola che non dovranno avere più un ruolo e un fine di comunicazione, ma di evocazione. Nell'opera *Une saison en enfer* (1873), il deragliamento dei sensi si attua in brevi componimenti in prosa tramati d'impressioni e di allucinazioni, in un impegno eroico di dar voce all'inesprimibile e di creare un nuovo linguaggio.

La scelta di Rimbaud, capace di traghettare la poesia verso orizzonti inesplorati e di frantumare l'immagine corporea nella concezione letteraria, non si offre semplicemente come una «crisi di linguaggio», ma come possibilità / impossibilità stessa della lingua a essere perfettamente combaciante con la domanda folle del *changer la vie*,[8] che si estende alle altre componenti culturali europee, e diviene più convincente alla luce della svolta che si verifica dopo il 1880. Artefice di tale mutamento è quel Karl Huysmans (1848-1907) che nel 1884 pubblica il suo romanzo *Á rebours* (Controcorrente) il cui protagonista, *Des Esseintes*, rifiutando le convenzioni, si costruisce un proprio rifugio dove accogliere gli aspetti e le forme di un estenuato estetismo. A dare risalto e significato estetico a tale soluzione, non possono mancare le arti figurative, ed è lo stesso protagonista che indica i suoi artisti preferiti: Moreau, Bresdin e Redon.[9]

E mentre dilaga in letteratura il desiderio del mistero e dell'ignoto, Odillon Redon (1840-1916) diviene il protagonista in campo figurativo delle stesse tendenze che si qualificheranno come «simbolismo». Maurice Denis, egli stesso pittore, lo definirà «il Mallarmè della pittura» ed è nei suoi quadri e nelle incisioni che egli tradurrà un precetto esemplare: "Mettere sempre accanto a una certezza una incertezza".[10] La verità oggettiva entra in crisi di fiducia, non esaurisce i perché, non compone i contrasti; resta sempre margine per la verità *autre*, quella nascosta. Nasce dunque da qui il dramma del nostro tempo, dalla tragica sfida che si instaura tra soggetto e oggetto. Sulle macerie della realtà prolificano le problematiche e cresce l'incertezza nel destino degli uomini.

Note:

1) Sull'amicizia tra il poeta e L. Bistolfi, si veda, Tocchi M., "Pascoli, le medaglie e Leonardo Bistolfi."
2) Il quadro fu dipinto in dieci anni, tra il 1892 e il 1902.
3) Cfr., Guglielmino S., *Guida al Novecento*, 61/I.
4) Cfr., Torselli V., *Il liberty italiano parte I*.
5) Cfr., Guglielmino S., *op. cit.*, I/2 - 3/I.
6) *Ibidem*.
7) *Ibidem,* 25/I.
8) Cfr., Bonnefoy I., saggio introduttivo alle "Opere" di Rimbaud, *Meridiani*, Mondadori, Milano, 1975.
9) Cfr., Guglielmino S., *op. cit.,* 59/I.
10) Come riferimenti della cultura figurativa italiana coeva, oltre a Pellizza da Volpedo, ricordiamo l'architetto Giuseppe Sacconi per il monumento a V. E. II (1885-1911), Giovanni Segantini autore del Trittico delle Alpi (1896-99) e Medardo Rosso che nel 1893 modellò la *Conversazione in giardino*.

3.3.1. LE ARTI FIGURATIVE NELLE PRIME DECADI DEL XX SECOLO: TRADIZIONE E AVANGUARDIE

Il Novecento è stato ricco di superbe realizzazioni, di affermazioni altissime dell'intelletto e, insieme, di inspiegabili abissali lacune della coscienza. Al suo inizio sembrava arridere ancora una fede salda in un indefinito progresso, la convinzione della pace, della progressiva diffusione del benessere, dell'eliminazione dell'ignoranza e della miseria. Il periodo precedente la prima guerra mondiale, che in una visione idilliaca è stato rappresentato come quello in cui «si raccolgono in pace i frutti del secolo liberale» fu in realtà un arcadico inganno concettuale caratterizzato dall'acutizzarsi dei contrasti tra le borghesie europee, giunte a ripartirsi il mondo da esse considerato come una sorta di grande condominio di natura coloniale.[1] La fede poggiante su quegli illusori fondamenti doveva necessariamente venir meno.

In Italia, mentre la quasi totalità della letteratura rimaneva confinata nel genere dialettale, la scultura e l'architettura non riuscivano ad uscire dall'eclettismo dell'età umbertina. Per questo gli artisti che si dedicavano all'incisione lavoravano indifferentemente come scultori di monumenti funebri o come inventori di monete, rimanendo (in buona parte) nel solco del plasticismo europeo di fine Ottocento e senza abbandonare mai la figura umana nelle loro opere. Senza dubbio inizia a svilupparsi una contrapposizione polemica rispetto alla tradizione e a volte un senso critico che non si limita alla critica degli aspetti formali. In rapporto a una realtà sociale che appare sempre più instabile e assurda, nell'arte prevale un'attitudine di negazione, una disposizione più marcata a distruggere, che non a costruire una nuova visione organica del mondo e dell'uomo.[2]

Sul piano formale prevale la rinuncia ad ogni illusione naturalistica e la volontà d'esprimere il proprio senso della vita passa attraverso la deformazione consapevole del naturale. I movimenti di rottura nel campo dell'arte, ora, si manifestano in stretto rapporto con i movimenti dell'ordine sociale: le crisi più acute del tradizionale assetto borghese (si risolvano in senso reazionario o in una apertura rivoluzionaria), sono precedute o accompagnate da altrettante «crisi» nel campo della cultura. Così il futurismo italiano esprime quelle reazioni anarchiche all'ordine liberale che troveranno la loro conclusione nell'assestamento dell'ordine fascista e mentre in Russia gli anni della Rivoluzione vedono una fioritura di avanguardie, con la ricomposizione del periodo staliniano, si assiste ad una reviviscenza di realismo oleografico e piatto. Là dove la lotta è in corso, l'arte è vivace, anche se divisa nelle tendenze più disparate e contrastanti.[3]

Agli inizi del Novecento queste esperienze di rottura prendono forme e direzioni diverse che vengono etichettate nei paesi d'origine con appellativi storici. La matrice simbolista si concretizza in Francia portando all'esasperazione il conflitto tra oggetto e soggetto, tra realtà e surreale. Alla visione del mondo costruito sulla base della razionalità, si contrappone con sempre maggior violenza quella del mondo acquisito per via di sensazioni, di stimoli irrazionali, ben rappresentato dal gruppo dei *Fauves*.[4] Come risposta a questa ribellione, nel 1907 Picasso dipinge *Les demoiselles d'Avignon*: nasce il Cubismo.[5] Alle sensazioni cromatiche dei *Fauves* sono contrapposte nuove formule conoscitive che nel linguaggio figurativo si traducono in molteplici prospettive di osservazione, che finiscono per scomporre dinamicamente oggetti e corpi nello spazio.

Diverso il mondo della cultura nordica. Qui non si pongono alternative, non ci si interroga sui modi della conoscenza: si passa direttamente al grido disperato e al dramma della coscienza. In particolare la Germania di Guglielmo II sembra presagire la tragedia che di lì a poco si abbatterà sull'Europa. L'Espressionismo[6] è il movimento che raccoglie le inquietudini più profonde e si impegna in una condanna della società sorretto dall'imperativo morale di purificarla. Il corpo umano è uno dei temi preferiti dagli espressionisti, che hanno dipinto in prevalenze donne: figure spesso mascolinizzate dai connotati sessuali esagerati.[7] Nato a Dresda nel 1905 con il nome *Die Brücke* (il ponte), il movimento ha avuto numerosi protagonisti, tra i quali si possono annoverare anche Egon Schiele e Oskar Kokoschka, massimi esponenti della cosiddetta secessione viennese, proclamata da Gustav Klimt nel 1896.

Sempre nei primi anni del XX secolo partono altre sperimentazioni, che sembrano orientate a prendere una distanza ancora maggiore dalla realtà, abbandonando la riproduzione di tutto ciò che è concreto per giungere alla elaborazione di un nuovo linguaggio visivo. L'Astrattismo, partendo dalle premesse teoriche del Simbolismo, si allontana da ogni riferimento al mondo esterno ricercando quegli elementi interni alla forma e capaci di giungere all'essenza delle cose, come dei fenomeni naturali. Insieme a Kandinskij, sui crinali di questa avanguardia troviamo Paul Klee, impegnato in senso introspettivo nella costruzione dell'immagine e Piet Mondrian. Non mancano, infine, percorsi individuali straordinari, come quello intrapreso da Marc Chagall (1887-1985), la cui opera sembra sfuggire ad ogni tentativo di inchiesta teorica, in quanto "i suoi personaggi si comportano con grande arbitrarietà: volano, vanno a testa in giù, le figure umane si trasformano in strani esseri, (…). Il mondo della vita quotidiana si colloca in una nuova dimensione."[8]

Di fronte a simili prospettive, una visione oggettiva della cultura italiana dell'epoca, avverte uno scarto di autorità tra i suoi valori e quelli europei. La Roma che decreta il successo dell'architetto Sacconi,[9] la cosiddetta «terza Roma», crede di rinnovarsi grazie ad un apparato architettonico ad effetto con chiari intenti celebrativi. Carattere comune alle imprese dell'epoca è la ricerca incessante di monumentalità, derivante da temi classici o da un eclettismo frutto di reminescenze orientali e pesanti effetti decorativi di gusto barocco. In questo filone, sebbene a vario titolo, si inseriscono anche i più celebri scultori dell'epoca, che verranno prescelti per realizzare le nuove monete del Regno. Eccezione assoluta, nel panorama italiano, è la figura di Medardo Rosso (1858-1928), la cui essenza di «informale», fu certamente affinata dal lungo soggiorno parigino.

A parte la figura di Giuseppe Pellizza da Volpedo (con il suo celebre *Quarto stato*), il primissimo movimento della pittura italiana del Novecento si identifica nel Divisionismo, corrente a cui non viene attribuita una precisa data di nascita, ma che è certamente riconducibile alle vicende di Georges Seurat e alla formulazione teorica che in Francia prenderà il nome di *pointillinisme*. È curioso, dunque, che nello stesso tempo in cui lo studio scientifico della luce raggiunge l'apice, la realtà oggettiva (quella artistica) cessa di porsi con i suoi contorni netti, per entrare nel campo dell'emozione visiva, delle suggestioni e delle parvenze simboliche. In questo contesto, allargato ai più svariati campi della comunicazione, però, s'innesta presto la deflagrazione futurista, che proietta l'Italia con forza tra i Paesi all'avanguardia nell'arte e nella sperimentazione sociale.

Nessun movimento artistico-letterario è stato nella storia della cultura italiana così esplicito e fecondo di manifesti programmatici come il futurismo, che propose spesso in maniera provocatoria un programma di profondo rinnovamento per tutte le arti e persino un nuovo senso del vivere. I futuristi, a differenza di D'Annunzio e dei crepuscolari,[10] si rendevano conto che la strada già imboccata dalla società europea e, sia pure con ritardo dall'Italia, era quella della rapida industrializzazione e concentravano la loro attenzione e la loro simpatia alle componenti di questa nuova realtà: le macchine, i grandi complessi industriali e le masse operaie, le città moderne e le metropoli, l'automobile (nuovo mito nascente) e la velocità: "*Un automobile ruggente che sembra correre sulla mitraglia è più bello della Vittoria di Samotracia*."[11]

Nel Futurismo non mancavano le personalità innovatrici, tra le quali spiccavano Filippo Tommaso Marinetti, l'ideologo, che nel 1909 proclamò il Manifesto futurista, il pittore Carlo Carrà e lo scultore Umberto Boccioni.[12] Il Manifesto era una difesa tenace di una nuova gioventù estetica con inquietudini culturali; un attacco alle catene imposte dalla storia e la ragione; una lettera d'amore

alla potenza liberatrice della belleza attraverso la velocità e dell'illustrazione attraverso il caos. Provocò agitazione in una epoca di compiacimento, perché coloro che lo appoggiavano volevano "liberare l'Italia dalla fetida cancrena di professori, di archeologi, di ciceroni e di antiquari." Ma l'accettazione delle caratteristiche che la società andava assumendo era un'accettazione supina, acritica, che faceva coincidere il positivo e i nuovi valori con la crescente industrializzazione. Così il futurismo si trasforma in un caso esemplare di perfetta copertura ideologica ai meccanismi di un aggressivo capitalismo.

I futuristi adorano la tecnica e il loro apporto plastico è molto più interessante delle loro teorie, dove il corpo come essenza fisica o psichica non ha alcun valore. "I futuristi glorificano la macchina più di ogni altra cosa e gli unici aspetti che gli interessano del corpo umano sono quelli relazionati con l'azione, con il movimento. Il luogo nel quale il corpo umano acquisisce il massimo valore, uguagliando le macchine, è durante la battaglia."[13] Senza dubbio il Futurismo, con la sua filosofia iconoclasta e anarchica, inaugurò la tendenza del XX secolo verso l'astratto e la sperimentazione dal vivo per mezzo di *performances* e *happenings*. Rivoluzionari nell'arte, i futuristi che acclamavano la guerra come «igiene del mondo», passavano per reazionari in politica e il loro contributo alla nascita del nazionalismo italiano non fu indifferente.

Ma la cultura figurativa italiana, ormai lanciata nell'avventura europea, propone negli stessi anni anche un'interpretazione della realtà in chiave surrealista,[14] grazie a Giorgio De Chirico (1888-1978). Alla base della sua teoria si trovano le riflessioni filosofiche di Nietzsche e Schopenauer: la sua poetica desiderava indagare l'aspetto misterioso della realtà, svelandone ambiguità e tratti sfuggenti. La metafisica nasce ufficialmente a Ferrara nel 1915, con l'incontro tra De Chirico e Carlo Carrà, nel momento in cui i due artisti passano da una posizione dinamica d'avanguardia, ad una ricerca (altrettanto originale) del classico e dell'ordine.[15] Il concetto è di esprimere ciò che va oltre l'apparenza fisica, ossia l'essenza intima della realtà al di là dell'esperienza sensibile.

Metafisica è l'arte stessa, una composizione insolita che crea inquietudine e angoscia. Per questo si esplica nella rappresentazione di presenze enigmatiche, come ombre, statue di foggia classica, manichini. Tutti oggetti riconoscibili, appartenenti alla realtà, che però nel loro nuovo contesto intrattengono inedite relazioni con lo spazio e le architetture. Le superfici pittoriche sono silenziose, sospese in una dimensione atemporale, nella quale De Chirico non vede nulla di tenebroso, definendo metafisica la tranquillità e la bellezza priva di senso della materia. Siamo sul baratro

dell'enigma, ma l'artista si arresta alla soglia del mistero, non si preoccupa di definirlo e di scioglierlo, altrimenti non avrebbe più alcun fascino e cesserebbe l'incanto poetico.

Note:

1) Cfr., Balestreri M., "Introduzione storica al Novecento", in Gianni A., Balestreri M., Pasquali A., *Antologia della letteratura italiana vol. III parte II*, pp. 289-290.
2) Cfr., Gianni A., Balestreri M., Pasquali A., *Antologia della letteratura italiana vol. III parte I*, pp. 330-331.
3) Cfr., *Ibidem*.
4) Cfr., Guglielmino S., *Guida al novecento*, I/144.
5) Appellativo inventato dal crítico Louis Vauxcelles recensendo una serie di paesaggi di Braque.
6) Il termine apparì per la prima volta nel 1911 su di una rivista inglesa.
7) Cfr., Peréz Gauli J. C., *Relaciones entre arte y publicidad: la representación de la figura humana*., p.84.
8) Sarab'janov D. V., "La complessa fisionomia di Chagall", in Marc Chagall 1908-1985, p. 51.
9) Giovanni Sacconi (1854-1905) è conosciuto per aver progettato il Vittoriano, o sia il gigantesco monumento a Vittorio Emanuele II, costruito tra il 1885 e il 1911 e trasformato in altare della patria dal 1921.
10) Il termine fu coniato nel 1910 da Giuseppe Antonio Borghese.
11) Marinetti F. T., *Manifesto del futurismo*, Le Figaro, 20 febbraio 1909, (IV).
12) Carrà pubblicò nel 1910 il *Manifesto della pintura futurista* e Boccioni nel 1912, quello della scultura.
13) Peréz Gauli J. C., *op. cit.,* p. 73.
14) Significativa fu l'accoglienza riservata all'artista nel 1924, a Parigi, dal gruppo Bretón, che lo indicò come precursore del loro stesso movimento.
15) Carrà abbandonerà definitivamente l'esperienza futurista nel 1917, mentre De Chirico dipinge le sue famose Muse inquietanti. Cfr. Guglielmino S., *Guida al Novecento*, I/149.

3.3.2. AUTORI E MOVIMENTI LETTERARI: LA PROPOSTA EUROPEA DEL SECOLO "BREVE"

Nei primi decenni del Novecento la Francia continua ad avere quel ruolo di guida culturale dell'Europa che ha assunto nel secolo precedente, e l'autore più importante per lo sviluppo delle esperienze letterarie passate, è Marcel Proust, che nel 1905 inizia il ciclo narrativo intitolato Alla ricerca del tempo perduto, opera di straordinaria novità, che si manifesta con le caratteristiche di un grandioso affresco d'epoca attraverso le vicende di due gruppi sociali.[1] La novità fondamentale di Proust sta nella creazione di un insieme di moduli artistici coi quali fa rivivere questa società storicamente determinata. L'artista non inventa, ma scopre: "dipende da noi rompere l'incanto che tiene prigioniere le cose, portarle sino a noi e impedire che cadano per sempre nel nulla."[2]

Siamo nel campo della teorizzazione di un tempo interiore, nella filosofia di Bergson,[3] che parlava di "una coesistenza di passato e presente nel fluire della coscienza." Da ciò deriva la frantumazione dei personaggi tradizionali, concepiti come un unico blocco psicologico. Ora il soggetto si disintegra e al suo posto abbiamo le immagini difformi che assume nella coscienza degli altri. Ad indagare il tema sarà anche James Joice (1882-1941), con il suo celebre Ulisse. Qui l'interesse dello scrittore si concentra sulla "realtà psichica, poliedro dalle innumerevoli facce che rifrange il reale accogliendone sollecitazioni che contamina e complica con l'intersecarsi di presente, passato e futuro, ricordi e speranze."[4] Joice tenta di descrivere il cosiddetto flusso di coscienza, ovvero quella colata di sentimenti che costituisce la nostra realtà interiore: siamo al crollo delle strutture narrative tradizionali, nella speranza di toccare il fondo dell'animo umano.

Parallelamente, in Germania, è Thomas Mann ad affrescare la crisi del mondo borghese e delle sue certezze, rappresentando il conflitto tra quei valori e le torbide seduzioni che salgono dagli istinti più «decadenti». L'argomento è al centro del suo primo romanzo, I Buddenbrook, nel quale è già evidente la consapevolezza dei limiti delle virtù borghesi, rappresentate dalla solidità fisica, psicologica e produttiva della famiglia di commercianti amburghesi. In questa tematica di conflitto, aperto e lacerante, si innesta perfettamente un nuovo sentire, il fascino della morte, l'ambiguità sentimentale e sessuale. È il sentiero che conduce a Morte a Venezia, in un'atmosfera livida e cupa, impasto di miti e fuga dalla realtà, dove Mann denuncia il dissidio tra arte e vita, sottolineando l'aristocratico compiacimento della diversità con l'estraniamento e la solitudine.[5]

Ben diverso è il clima culturale nel quale maturano le opere di Franz Kafka (1883-1924), che si distinguono per l'inclinazione alla metafisica e la coesistenza tra una dimensione realistica e una simbolica. "Un meccanismo complesso e inesorabile schiaccia l'uomo (…), la cui vita è un susseguirsi di disperati tentativi."[6] E vivere in un incubo rappresenta proprio il nucleo narrativo della Metamorfosi (1912-1914), in cui il protagonista (Gregor Samsa) una mattina si sveglia trasformato in un gigantesco e mostruoso insetto. L'incubo è il dramma personale di Samsa. "Per gli altri la metamorfosi è causa di disagio, angoscia, paura, poi, via via, di fastidio, ripugnanza, schifo."[7] Attraverso la metafora, Kafka violenta letteralmente il lettore, ma nell'arco della parabola, che descrive il progressivo ridursi di una coscienza all'inerzia del corpo spazzato via, c'è il giudizio, e forse una tragica profezia nei confronti di tutto l'occidente.

Mentre in campo filosofico si afferma l'idealismo di Croce, l'ambiente letterario italiano entra nel XX secolo in un clima incerto, nel quale emerge la figura di Gabriele D'Annunzio (1863-1938), che eserciterà la sua influenza su tutta la società italiana per diversi decenni. Se l'importanza di Giovanni Pascoli non travalica mai i confini letterari, D'Annunzio, al contrario, conquista una posizione egemonica nella vita culturale, imponendosi addirittura come modello di comportamento e di gusti. L'importanza della sua opera consiste anzitutto nell'aver introdotto in Italia "quel tipo di eroe decadente esemplificato già in Francia da *Des Esseintes* e in Inghilterra da *Dorian Gray*: raffinato e gelido (...), aristocratico spregiatore del grigio diluvio democratico che tante belle cose e rare sommerge miseramente."[8]

D'Annunzio, però, si rivela poco attratto dai sentimenti celebrati dal decadentismo. La ricerca di un rinnovamento non lo spinge verso la pietà umana o un impegno di comprensione, ma piuttosto protende alla ricerca di sensazioni forti e violente. La sua vita, oltre che la sua opera, si caratterizza per una serie infinita di eccessi, stravaganze e follie. Egli andava predicando che tutto doveva essere perdonato all'artista, il quale era un superuomo posto al di sopra della morale corrente.[9] Secondo le sue esternazioni i poeti erano i legislatori dell'umanità, ma i suoi personaggi mancavano di nobiltà d'animo ed erano quasi tutti squilibrati a cui dava voce con sonorità affascinanti ma prive di senso. In un vortice di esperienze partecipa in prima persona al conflitto, e si distingue in imprese nelle quali riesce a fondere autentico coraggio e compiacimento per l'avventura. Ma è dopo la guerra che compie il gesto più spettacolare, andando a occupare militarmente la città di Fiume, in barba a qualsiasi soluzione diplomatica.

Retorica e nazionalismo: il suo fare è un groviglio di velleità operative che lo portano a disprezzare la vita democratica. La varietà dei moduli artistici che utilizza è grandissima, ma D'Annunzio è un poeta che nella maggioranza dei casi si esaurisce tutto nel gioco della squisitezza impressionistica. Ma proprio per questo la sua parola è povera d'interiorità e non ha quelle risonanze proprie della vera poetica, lasciando il sospetto che per lui tutto si risolva in una perenne sperimentazione. Scrittori e intellettuali nazionalisti, dunque, credevano che il paradiso stesse all'ombra della spada: credevano che la guerra fosse una via rapida verso la potenza e la ricchezza e che il carattere sacro della vita umana non fosse che un prodotto ormai fuori moda di un idealismo sentimentale. Evidentemente si trattava di un «mucchio di stracci» in cui Mussolini doveva frugare più tardi a piene mani.

Note:

1) Nell'opera di Proust è riconoscibile la produzione di molti autori del XVII e XVIII secolo, che hanno descritto il loro ambiente da una prospettiva interiore, con ricchezza di dettagli e un attento studio dei costumi. Cfr., Guglielmino S., *Guida al Novecento*, I/120.
2) *Ibidem*.
3) Henry Bergson (1859-1941), filosofo e premio Nobel nel 1927, fu il massimo esponente della corrente "spiritualista" di pensiero.
4) Guglielmino S., *op. cit.,* 135/I
5) *Ibidem.,* 127/I.
6) *Ibidem*, 129/I.
7) Segre C., prefazione a, Kafka F., *La metamorfosi*, p. 7.
8) Guglielmino S., *op. cit.*, 53/I.
9) Cfr., Mack Smith D., *Storia d'Italia vol. II*, pp. 391-392.

3.3.3. IL MONDO DELL'ARTE E DELLA CULTURA TRA LE DUE GUERRE

Il «bagno di sangue» tanto esaltato e atteso dai nazionalisti è venuto e l'esperienza non può rimanere senza conseguenze. La guerra si è conclusa con la vittoria per l'Italia, ma al tavolo della pace i conti non tornano: nasce il mito, di cui si impadronisce subito l'estrema destra, della «vittoria mutilata», che fa da cassa di risonanza ai grandi problemi strutturali della società italiana. La risposta politica a questa situazione incandescente, consiste in un governo liberale estremamente debole, che nel 1920 vede nuovamente a capo Giovanni Giolitti. Questo spiega perché si assunse nei confronti del fascismo un atteggiamento, se non di benevolenza, certo di tolleranza, credendo di poterlo incanalare nelle vie legali come era stato fatto nei confronti del socialismo.[1]

Scalato il potere, il nuovo regime si affrettò a costruire una propria ideologia, che non tardò a circoscrivere in una definizione di Giovanni Gentile: "il fascismo è uno stile." In questa realizzazione la componente intellettuale del partito individuò rapidamente simboli e riti (molti dei quali ispirati all'antica Roma), che contribuirono a delineare un fenomeno storico ben più complesso di quello descritto da una certa storiografia che aveva semplicemente definito il fascismo come «il regime della parola».[2] Più recentemente il vincolo indissolubile tra storia romana e rivoluzione fascista è stato interpretato come un qualcosa di natura eminentemente religiosa (nel suo significato più secolare), che ha portato alla ricostruzione di rituali propri di una religione laica.

In quest'ottica, l'apparato mitologico fascista è funzionale anche all'appropriazione dello spazio urbano e del tempo storico operati dal regime, necessari per creare un universo di provenienza.[3] "Roma e Italia sono infatti due termini inscindibili. Roma è il nostro punto di partenza e di riferimento; è il nostro simbolo o, se si vuole, il nostro mito. Noi sogniamo l'Italia romana, cioè saggia e forte, disciplinata e imperiale." Parole di Mussolini, che nella stessa occasione arriva a puntualizzare sull'acquisizione del fascio littorio come simbolo privilegiato: "romano è il Littorio, romana è la nostra organizzazione di combattimento, romano è il nostro orgoglio e il nostro coraggio*: Civis romanus sum*."[4]

La politica dell'immagine propiziata dal fascismo fa parte di un sistema capillare di propaganda che utilizza tutti i mezzi esistenti per diffondere la nuova cultura di massa. Tale volontà si manifesta nell'articolazione delle strutture di controllo, che fanno capo al Ministero dell'Educazione Nazionale e, in particolare a un'apposita sezione, denominata «Belle Arti e Biblioteche». Mentre al primo (in generale) spettava l'organizzazione degli eventi di massa, la sezione si occupava

dell'immagine «a statuto nobile», ovvero dell'opera d'arte tradizionale.[5] Senza dubbio i migliori risultati furono ottenuti nell'architettura, che seppe sviluppare un modernismo funzionale e originale. Primo fra tutti, Marcello Piacentini comprese che per Mussolini non era tanto una questione di gusto, quanto una questione di potere: combattere e costruire erano per il Duce azioni parallele.[6] Però, alla fine, artisti e intellettuali furono incasellati come tutte le altre categorie nel sistema corporativo e a causa della assoluta mancanza di libertà, si cadde in una sterile ortodossia.

In questo clima, privo di un vero dibattito culturale, esisteva comunque anche l'impegno da parte dei più consapevoli a stabilire un rapporto tra produzione italiana ed europea, e il tentativo di superare i confini del calligrafismo provinciale. Questa auspicata dimensione internazionale della letteratura italiana la conseguono *in primis* due autori che operano già da tempo e che solo ora, a metà degli anni venti, vengono «scoperti»: Italo Svevo (1861-1928) e Luigi Pirandello (1867-1936). Il primo, ne La coscienza di Zeno scardina le categorie temporali del racconto e frantuma il quadro psicologico del personaggio, contaminando passato e presente con una molteplicità di prospettive che si intersecano. Con il dissolversi della figura mutano i piani di rappresentazione, che evocano scenari europei prossimi a Proust e a Joyce.[7]

Anche Pirandello, come Svevo, trova un riconoscimento tardivo, in quanto la consacrazione del Nobel è del 1934, mentre l'esordio come narratore risale addirittura agli ultimi anni dell'Ottocento. Un dato vale la pena sottolineare: quello che i temi di fondo della sua opera sono già presenti nel suo primo romanzo (Il fu Mattia Pascal), dove emerge palese tutta l'assurdità della condizione umana. Caso e convenzioni sociali generano situazioni conflittuali che, inutilmente, l'individuo cerca di risolvere: sbatterà contro un carcere senza porte e finestre, invano cercherà il dialogo e la comprensione. Ma qual'è questa società che nega le esigenze umane? All'autore interessa descrivere solo il punto di arrivo: così è la vita.[8] Ancora una volta siamo di fronte ad una crisi di certezze, che specie nell'immediato dopoguerra tocca le sue punte estreme.

Nel 1926 il potere fascista si è ormai consolidato: le leggi hanno ridotto al silenzio l'opposizione ed è già iniziato l'esodo dei dissidenti. La cultura borghese si mostra in larga parte indifferente, o addirittura refrattaria a ogni genere d'impegno civile che riguardi il confronto tra letteratura e società. Ci furono però casi che andarono oltre un primo elementare livello di opposizione. Non furono molti e per acquisito giudizio critico si possono ridurre a Gli indifferenti di Alberto Moravia (1929), Gente in Aspromonte di Corrado Alvaro (1930) e Il garofano rosso di Elio Vittorini (1933-34), opere che mettono in luce aspetti inediti della realtà italiana, quali la violenza di una secolare

miseria e il dolore per il genere umano perduto. Casi, comunque, in cui l'antifascismo deve manifestarsi attraverso una rappresentazione della realtà filtrata e rarefatta mediante la ben nota prospettiva della memoria, e secondo i canoni di una prosa evocativa.

Parallelamente gli anni Venti sono ricchi di produzione poetica, nella quale si afferma un genere nuovo, l'ermetismo,[9] che rappresenta l'approdo di una lunga serie di tentativi di rinnovamento. Caratteristica spiccata di questa nuova poesia, è la esiguità meramente quantitativa della produzione, segno che si era sviluppata una coscienza critica indubbiamente nuova rispetto a quella in uso tra poeti dell'Ottocento.[10] Della lezione degli ultimi maestri, gli ermetici fanno vistosamente a meno, rifiutando sia il canto a voce spiegata, sia il linguaggio che si smagliava in una ridondante eloquenza. L'esigenza di essenzialità porta al ripudio del vocabolario poetico tradizionale e alla ricerca di un'espressione che, depurata da qualsiasi intenzione etico – politica, e sciolta dai legami sintattici, intende restituire alla parola, logora e abusata, verginità e novità.[11]

Un ulteriore aspetto accomuna le personalità più in vista della corrente e cioè una visione refrattaria all'ottimismo e alle mitologie esaltatrici. Ecco l'uomo di pena di Giuseppe Ungaretti (1888-1970) cui "basta un'illusione per farsi coraggio"[12], o Eugenio Montale (1896-1981), che negli aspetti più consueti della realtà scopre l'esemplificazione del "male di vivere", mentre Salvatore Quasimodo (1901-1968) accompagna l'esperienza giornaliera della solitudine con la nostalgia dei paradisi perduti. In questo senso la poesia ermetica si accorda con le contemporanee esperienze europee, e il ripudio dei moduli espressivi della tradizione acquista il significato di una scelta etica, prima che stilistica: il poeta non ha più certezze o miti da proporre, ma può solo salvare qualche relitto di un naufragio, può solo offrire "qualche storta sillaba e secca".[13]

Dissolte nella guerra le idealità dei borghesi soddisfatti e obbedienti, divelti i cardini della famiglia, della religione e della potenza militare su cui si fondava quella società, all'artista non resta che una dimensione angosciosa, un risentito senso della estraneità dell'uomo rispetto al mondo naturale e storico, sentimenti che vengono raccolti integralmente dall'espressionismo tedesco e che non si riscontrano negli altri movimenti d'avanguardia. Le forme più adatte a tradurre questo grido angoscioso dell'anima sono proprio «l'urlo» ed il ricorso alla deformazione grottesca, che nella pittura espressionista presenterà un'indimenticabile galleria di lineamenti stravolti, di volti in cui la dimensione umana è sopraffatta da quella bestiale.

Nelle arti figurative, dunque, si assiste ad una esplosione di «tecniche liberatorie», che possono riassumersi anche all'interno di una generica etichetta surrealista. Nei suoi sondaggi del mondo dell'inconscio e dell'invisibile, il surrealismo non pone vincoli stilistici: ogni artista sceglie un settore, una tecnica, crea le sue forme e le sue atmosfere dando vita perciò ad una gamma quanto mai varia e suggestiva di interpretazioni poetiche. Tra i maggiori artisti di questa grande famiglia, vanno ricordati Joan Mirò (1893-1983) per il tono lirico, addirittura infantile delle sue avventure nel mondo della pura bellezza formale; Renè Magritte (1898-1967) per l'ironia che nasce dall'accostamento di oggetti descritti con calligrafica precisione; Salvator Dalì (1904-1989) per l'aspetto paranoico, allucinatorio dei suoi sogni, riproposti con un verismo che rasenta il grottesco.[14]

Sigle, movimenti, manifesti. Il panorama europeo si frantuma in una miriade di esperienze, vicende e sperimentazioni, tra le quali ricordiamo la *Bauhaus* fondata dall'architetto Walter Gropius nel 1919 a Weimar, istituzione rivolta a realizzare sul terreno operativo e industriale le idee e le forme dell'astrattismo. Le nuove avanguardie si pongono in una posizione di consapevole ricerca allargando nello stesso tempo il proprio campo di influenza al mondo del teatro, del cinema, della pubblicità e dellla fotografica, tanto che l'arte moderna finisce per essere accettata e sfruttata in ogni settore della cultura. Ma innumerevoli sono anche i percorsi individuali difficilmente comprimibili entro una sigla, tanta è la personalità che esprimono. Emblematica, in tal senso, ci sembra la vicenda di Pablo Picasso (1881-1973).

L'artista spagnolo vive in questi due decenni il periodo forse più ricco e intenso della sua lunghissima carriera: dopo l'avventura cubista, la sua attenzione ritorna all'uomo, prima attraverso un richiamo classicheggiante (forme possenti, statiche, di solenne maestà), poi come protagonista della storia attuale nel tragico momento in cui sembra che la sua dignità sia sopraffatta da una nuova barbarie. Picasso fa riemergere un'innata violenza espressionista, deforma la struttura e libera il colore in tonalità stridule, porta l'arte a soffrire con gli uomini. Il grande pannello di Guernica (1937) dipinto per l'Esposizione mondiale di Parigi a ricordo della guerra civile spagnola, riassume non solo il suo percorso d'artista, ma anche quello di tutta l'arte europea.

Note:

1) Sull'argomento si veda, Valeri N. *Da Giolitti a Mussolini,* Il Saggiatore, Milano, 1967.
2) Fu Franco Venturi nel 1961 a definire il fascismo come "il regime della parola e dell'altoparlante."
3) Per l'interpretazione del fascismo come religione laica, si veda Salvatori P. S., *op. cit.*, p. 335.

4) Mussolini B., “Passato e avvenire” (*Il Popolo d’Italia* il 21 aprile 1922). In realtà gli studiosi erano già concordi nell’affermare che il fascio littorio era un simbolo etrusco che i romani acquisirono assorbendo la loro civiltà. Cfr., Fenti G., “Il fascio littorio. Un emblema di culto e di potere”, pp. 34-35.
5) Cfr., Malvano L., “Globalità e politica dell’immagine”, in *Fascismo e politica dell’immagine*, pp. 41-48.
6) Cfr., Luzzato S., *Mussolini visionario*, p. 30.
7) Cfr., Guglielmino S., *Guida al Novecento*, pp. 175-179 I.
8) *Ibidem*, pp. 180-181 I.
9) La definizione di poesia "ermetica" fu coniata da Francesco Flora, però di una vera e propria scuola ermetica si inizierà a parlare solo alla fine degli anni.
10) Cfr., Antonielli S. *Aspetti e figure del Novecento,* Parma, 1955.
11) Cfr., Guglielmino S., *op. cit.,* p. 187 I.
12) Da *L’Allegria dei naufragi*, 1931.
13) Cfr., Guglielmino S., *op. cit.,* p. 189 I.
14) Cfr., *Ibidem*, pp. 249-252 I.

3.4. L'ICONOGRAFIA NUMISMATICA ITALIANA NELLA SECONDA METÀ DEL XIX SECOLO

Nella vetrina numismatica italiana del XIX secolo, per quanto varia e articolata, non c'è traccia di quelle pulsioni politiche e sociali che dettero vita ad una nuova concezione del corpo. Questi cambiamenti, che interessarono prima gli Stati preunitari e in un seguito il Regno d'Italia, furono registrati nelle rispettive monetazioni attraverso semplici variazioni epigrafiche o facendo ricorso a rappresentazioni simboliche quasi sempre di tipo araldico. In particolare, nel caso del nuovo Stato Italiano, le tendenze innovative che circolavano nella società non furono recepite dai primi governi allo scopo di rinnovare l'iconografia monetale, in quanto era preferibile e doveroso non solo semplificare pesi e misure dei precedenti sistemi, ma soprattutto dare un'immagine univoca dell'entità che si era creata.

Per questo motivo si rimase integralmente fedeli ai temi della tradizione monetaria sabauda. Le nuove forme di rappresentazione che si erano diffuse, finirono comunque per confluire nelle tematiche e nelle correnti artistiche che ispirarono gli autori delle monete coniate in seguito, durante il XX secolo. In Italia, come vedremo, questo processo prese corpo e si sviluppò con caratteristiche uniche grazie alla figura del re Vittorio Emanuele III, a cui si devono una serie di iniziative determinati, motivate principalmente dalla sua dichiarata passione per la numismatica.

"Eccellenza, (…) quasi l'intero secolo è occorso perchè dalla circolazione monetaria del Paese poetsse eliminarsi ogni vestigio degli antichi sistemi monetari, prevalsi nei vari Stati onde già esso era diviso, e perchè potesse avervi dominio esclusivo il sistema decimale a base metallica."[1] Con queste parole, pronunciate il 20 dicembre 1901, il Direttore Generale del Tesoro (S. Zincone) rivolgendosi al diretto superiore (il Ministro), presentava il dettagliato "Sommario della legislazione delle monete decimali", evidenziando che nel secolo appena concluso "si sono compiuti, in ordine alla monetazione, fatti di sì notevole importanza che a me è parso, più che opportuno, necessario riassumerli e fissarli, tanto alla legislazione, quanto relativamente ai dati statistici."[2]

L'Italia, durante la restaurazione seguente al congresso di Vienna, era semplicemente un'«espressione geografica», come affermò il cancelliere austriaco Metternich, in quanto si trattava di un territorio frammentato in otto Stati,[3] con caratteristiche, dimensioni e forme di governo molto diverse. Alla vigilia dell'unificazione del regno, il loro numero si era ridotto a sette, dei quali sei battevano moneta,[4] formando un mosaico monetario estremamente eterogeneo con divise, unità di

peso ed equivalenze proprie. E anche se il sistema metrico decimale (introdotto per la prima volta in Francia nel 1801), era già stato parzialmente applicato in alcuni Stati italiani, nella penisola al momento dell'unificazione circolavano 22 valute diverse,[5] numero che raggiungeva la astronomica cifra di 100, se si consideravano tutte quelle che erano esistite dalla fine del XVIII secolo (epoca della rivoluzione francese).[6]

Nonostante questo labirinto monetario, l'iconografia numismatica italiana del periodo preunitario si basava, essenzialmente, su tre tipi: il ritratto dell'autorità, la sua simbologia eraldica (generalmente lo scudo de la casata regnante) e le semplici cifre con l'indicazione del valore. Poche le eccezioni a queste categorie di immagini. La rappresentazione della figura umana intera fu una prerogativa di poche monete, tra le quali l'emissione del Governo Provvisorio di Lombardia del 1848 (fig. 82) e gli aurei del Granducato di Toscana, che nei suoi zecchini ripetevano da secoli la figura di San Giovanni Battista.

Foto: NAC n° 44, lotto n° 713

Fig. 82) Governo Provvisorio di Lombardia 1848 (22 marzo – 6 agosto). Quaranta lire 1848, AU 900 ‰, Ø 26,8 mm, 12,9 g, contorno: rigato, tiratura 5.875 esemplari. Gigante 1, Montenegro 423, Pagani 211. Coniate per ordine del Decreto del Governo Provvisorio di Lombardia del 27 maggio 1848. D/ Nel campo, in tre righe, 40 LIRE ITALIANE entro corona formata da due rami di quercia e di alloro; intorno, GOVERNO PROVVISORIO DI LOMBARDIA; in basso, 1848. R/ L'Italia turrita stante, volta a destra, con un'asta nella mano destra e la sinistra sollevata; intorno, ITALIA LIBERA – DIO LO VUOLE; in alto, sopra la testa, la stella d'Italia; in esergo il segno di zecca, M.

Con la proclamazione del Regno d'Italia, il 17 de marzo 1861 si compiva la tappa più importante del lungo risorgimento italiano. La priorità assoluta divenne quella di unificare il Paese a tutti i livelli, e la numismatica in questo processo ebbe un ruolo fondamentale, in quanto doveva convincere milioni di nuovi cittadini ad abbandonare per sempre una parte importante della loro cultura e delle loro tradizioni. Il processo si realizzò adottando la lira italiana, divisa in 100 centesimi, come unica moneta del nuovo regno.[7] In quel momento la moneta da una lira era coniata in argento al titolo del 900 ‰, aveva un diametro di 23,1 millimetri e pesava 5 grammi:[8] decisioni prese in un determinato contesto europeo e preludio di un'intesa più ampia che andava maturando.

Difatti nel 1865 (il 23 dicembre), insieme a Francia, Belgio e Svizzera, l'Italia diede vita ad un accordo monetario (denominato dalla stampa britannica, Unione Monetaria Latina) basato sul franco francese e dettato dalla necessità di favorire i crescenti scambi commerciali a livello internazionale. Tale accordo, ispirato dall'economista francese Félix Esquirou, prevedeva il libero scambio delle monete nazionali basandosi su uno standard di 4,5 g d'argento o 0,290322 g d'oro (secondo un rapporto di 15,5:1). L'accordo entrò in vigore dal primo agosto 1866 e presto fu allargato ad altri paesi, tra i quali Spagna e Grecia nel 1868. In realtà questa convenzione non portò mai alla nascita di una vera unione monetaria, in quanto non venne creata alcuna istituzione politica che avesse incarichi di gestione dell'intesa.[9]

Simboli e immageni delle nuove monete non potevano che essere semplici e d'immediata comprensione. Il re, per tanto, impose il modello che era stato adottato in casa Savoia.[10] Nei 18 tipi emessi dal 1861 fino al 1878 non c'è nessuna concessione alla creatività e l'incisore, Giuseppe Ferraris,[11] si limitò a ripetere in maniera sistematica le due uniche facce che poteva rappresentare: l'effige reale e lo scudo della sua famiglia. La stessa condotta fu seguita anche dal figlio Umberto I, che scelse Filippo Speranza[12] come esecutore di questo immutabile schema iconografico. Nei 40 anni di regno che accompagnarono l'Italia verso il XX secolo, il corpo umano non ebbe nessuna forma di rappresentacione nelle monete di corso legale. La numismatica in quel momento non poteva permettersi il lusso di dialogare con la società, l'arte e la cultura.

Note:

1) Ministero del Tesoro, *Sommario della legislazione sulle Monete decimali d'oro, d'argento, eroso misto, di rame bronzo e nichelio, coniate negli antichi stati d'Italia, nel regno d'Italia (…),* Roma, 1902, p. 5.
2) *Ibidem*. Si tenga presente che nel 1901, a distanza di 40 anni dall'unità nazionale, tra le riserve auree presenti nelle casse dello Stato, figuravano ancora 235.697 £ in monete preunitarie non decimali.
3) Regno di Sardegna, Lombardo Veneto, Ducato di Lucca, Ducato di Modena, Ducato di Parma, Granducato di Toscana, Stato Pontificio e Regno delle due Sicilie.
4) Il Ducato di Lucca fu annesso al Granducato di Toscana il 1° gennaio 1848. Il Ducato di Modena non battè mai moneta.
5) Regno di Sardegna: lira. Lombardo Veneto: ducato, corona, fiorino, tallero, kreuzer, Ducato di Parma: lira. Granducato di Toscana: ruspone, zecchino, francescone, fiorino, paolo, quattrino, soldo. Stato Pontificio: scudo, baiocco, quattrino. Regno delle due Sicilie: ducato, piastra, tarì, carlino, tornese.
6) Gigante 2008, pp. 62-66. Sul tema della circolazione monetaria è significativo un passaggio del numismatico Gustave Schlumberger relativo alla situazione nella città pirenaica di Pau, nella prima metà dell'ottocento. *"Da bambino cercavo le vecchie monete romane, che allora circolavano ancora in massa tra i vecchi soldi di Francia, insieme con una gran quantità di altre monete più moderne di diversi paesi (…). Durante i giorni di mercato, la sera, andavo a cercare nei cassetti dei mercanti amici di mio padre, e lì trovavo la più grossa varietà di monete: soprattutto una immensa quantità di bronzi degli imperatori romani, riesumati dagli aratri dei contadini, quasi sempre molto consumati, subito rimessi in circolazione. Si accettava di tutto. Ho visto, in questi straordinari cassetti perfino alcune monete greche antiche e molte iberiche, coniate dalle popolazioni di Spagna prima e dopo l'occupazione romana."* Schlumberger G., *Mes souvenirs,* Parigi 1934, pp. 38-39, cit. por Travaini L., *Storia di una passione: Vittorio Emanuele III e le monete,* pp. 45-46.
7) Sulla necessità di unificare il sistema monetario italiano, si veda, Ministero del Tesoro, *Relazione sui servizi della regia zecca per l'esercizio finanziario 1910-1911*, pp. 5-12.
8) Dal 1863 e fino al 1917 lo stesso titolo fu ridotto al 835 ‰.
9) Di fatto l'Unione Monetaria Latina finì con la Prima Guerra Mondiale, anche se la sua abolizione fu proclamata il 24 dicembre1925. Sul tema si veda, Pecorari P., *La lira debole. L'Italia, l'Unione Monetaria Latina e il «Bimetallismo zoppo»*, CEDAM, Padova, 1999, e Battaglino D., *L'Italia e l'Unione Monetaria latina*, Università di Torino, 2008.
10) L'unificazione iconografica nello Stato Sabaudo fu raggiunta sotto Carlo Felice (1821-1831), il quale stabilì che le monete d'oro riproducessero al dritto il profilo del sovrano rivolto a sinistra, mentre al rovescio doveva figurare l'aquila o il valore della moneta dentro una ghirlanda. Cfr., Lanfranco M., "I progetti e le prove del Regno d'Italia", en *Rassegna Numismatica, XXVII*, enero - febrero 1930.
11) Giuseppe Ferraris (1794-1869), medaglista e incisore, fu l'unico realizzatore delle monete di Carlo Alberto e V. E. II, fino al 1861.
12) Filippo Esperanza (1839-1903) fu direttore e unico incisore della Regia Zecca dal 1870 fino alla morte.

3.5. LE MONETE DEL REGNO D'ITALIA DEL XX SECOLO: GENESI DI UN RINNOVAMENTO

Nel quadro di una generale necessità di riforma dell'immagine dello Stato, si inserisce anche il processo di rinnovamento della medaglia e della moneta che si manifesta progressivamente a partire dalla fine dell'Ottocento.[1] Seguendo un percorso che, sotto certi aspetti può definirsi involutivo, la produzione numismatica era considerata parte di quella «itterizia» del brutto già denunciata da Giosuè Carducci nella prefazione dei *Levia Gravia*:[2] "*Il Regno d'Italia segnava in tutto e per tutto l'avvenimento del brutto. Brutti persino i cappotti e i berretti dei soldati, brutto lo stemma dello Stato, brutti i francobolli. C'era da prendere l'itterizia del brutto*." Si trattava, in sostanza, di reagire ad una decadenza che investiva sotto tutti gli aspetti il linguaggio visivo di una nazione, riqualificando le arti figurative e dando nuovo slancio all'arte ufficiale.

Nella dinamica che caratterizza la risposta a questo status deficitario, si distinguono diverse componenti che partecipano a vario titolo al processo di riscatto e che interagiscono vivacemente tra loro. I protagonisti della vicenda si possono anzitutto collocare su piani ben distinti, quali quello istituzionale, artistico ed industriale, senza trascurare le influenze estere che provenivano da certi paesi (Belgio e Francia in particolare), dove questo processo di rinnovamento dell'arte era già iniziato concretamente. In Italia, tra i primi istituti si fa carico di risvegliare ed elevare il gusto della nazione, la Società Italiana per l'Arte Pubblica, fondata a Firenze nel 1898 sul modello dell'analoga associazione belga de l'*Oeuvre Nationale*.

Con il patrocinio del Ministero del Tesoro, in occasione del quarto centenario della nascita di Benvenuto Cellini (nel 1900), la Società si fece promotrice di un concorso per il rinnovamento estetico della monetazione, che doveva scegliere il tipo di una nuova moneta metallica. Sebbene la giuria non ritenne opportuno premiare nessun lavoro, considerando degno di attenzione solo quello di Giovan Battista Noto, il seme di una rinascita era stato piantato.[3] Il concorso venne bandito nuovamente l'anno seguente, associando alla gara per il nuovo tipo numismatico anche quella per il progetto di una medaglia in onore del defunto re Umberto I. Questa volta il riconoscimento per la moneta andò a due tra i più celebri scultori dell'epoca: Egidio Boninsegna e Domenico Trentacoste, mentre Italo Vagnetti si aggiudicò il primo premio per la medaglia (offerto da Vittorio Alinari).[4]

Ma al di la delle apparenze, le cose non andavano affatto bene. E infatti, dalla relazione della commissione giudicatrice, trasmessa al Ministro del Tesoro il 29 aprile 1901, si evince che

nonostante avessero assegnato i premi, vi era una notevole insoddisfazione sui risultati del concorso, ed era chiaro il messaggio indirizzato al Governo "sulla necessità di sviluppare e di mettere in rilievo l'arte per il conio."[5] La vicenda servì comunque a risvegliare l'attenzione del pubblico e delle istituzioni sul problema del rinnovamento della glittica, facendo capire l'assoluta necessità di riportare in ambito artistico una produzione sistematicamente affidata alle scelte della burocrazia e, nella realizzazione, soltanto agli incisori.[6] A ragion veduta lo Stato si fece carico di questa azione riformatrice, e tramite l'operato del Ministro Carcano, si evitarono equivoci tra i compiti istituzionali in materia di produzione e realizzazione della moneta, ed ogni possibile interferenza privata.

A dire il vero, i fattori di rinascita che riguardavano la creazione della moneta non scaturirono solamente dal dibattito generale sull'arte che si andava sviluppando verso la fine dell'Ottocento con il consolidarsi del Regno, ma in qualche maniera esistevano già a livello istituzionale dal 1891, quando il Ministero del Tesoro sentì la necessità di interpellare quello dell'Istruzione Pubblica per valutare la qualità estetica della moneta da 2 lire realizzata dallo Speranza per Umberto I. Al tempo stesso è fuor di dubbio che questa sensibilità dell'apparato ministeriale fosse dovuta e influenzata dalla personalità del principe ereditario. Per questo, l'ascesa al trono di Vittorio Emanuele III, nel 1900, non fece altro che accelerare il processo di rinnovamento, creando particolari aspettative nella «critica».[7]

Detto questo, e ricordato il dibattito sollevato dalle iniziative della Società per l'Arte Pubblica, la volontà politica di svoltare pagina in campo numismatico, giunse a concretizzarsi nel gennaio 1905 con la creazione presso il Ministero del Tesoro di una apposita Commissione Tecnico Artistico Monetaria, che aveva lo scopo ufficiale di coadiuvare il ministero stesso nelle scelte in materia di progettazione e produzione monetale. In questo contesto assume grande importanza il ruolo giocato dalla Zecca, intesa come (unica) fabbrica di produzione delle monete e medaglie ufficiali, e il rapporto che nacque con lo stabilimento industriale Stefano Johnson di Milano, che tentò di inserirsi, non senza ragioni, in questo ciclo produttivo di importanza strategica per la nazione.

Per lo Stato l'esigenza di dotarsi di una nuova zecca era divenuta una necessità improrogabile dopo il 1892, anno di chiusura della fabbrica di Milano, ma una serie di ritardi avevano dilatato a dismisura i tempi di progettazione e costruzione del nuovo stabilimento, causando, di fatto, una grave dipendenza dello Stato stesso in materia di produzione monetaria.[8] E proprio nel solco di questa insufficienza produttiva, cercò di inserirsi l'iniziativa privata di Johnson, ma la soluzione del

problema non poteva che passare attraverso la costruzione di un impianto totalmente nuovo e fornito di macchinari all'avanguardia. Individuata l'area per la costruzione del nuovo edificio nel 1901, l'approvazione del disegno di legge e il concorso per la sua costruzione avvennero rispettivamente il 2 giugno e il 20 novembre 1904. Il 27 giugno 1908, alla presenza di sua maestà Vittorio Emanuele III, si svolse la cerimonia per la posa della prima pietra, ed il 27 dicembre 1911, sempre alla presenza del Re, la prima zecca italiana venne inaugurata in modo solenne.

Nel frattempo, l'inadeguatezza di tutto il processo che riguardava la progettazione e la realizzazione della moneta, si era acuito anche per altre cause. Fattore non secondario di quegli anni, infatti, fu l'importante evoluzione tecnica nei sistemi di creazione delle monete. "Tra la fine del XIX secolo ed il XX, l'incisione diretta del conio (realizzazione a bulino dell'incavo del conio, ovvero, la matrice per la coniazione) venne abbandonata a favore di metodi di riduzione meccanica tramite il pantografo, trasformando totalmente il lavoro creativo e d'incisione."[9] Di conseguenza, la realizzazione di un conio per moneta iniziò ad essere affidata ad un modello a bassorilievo di dimensioni assai maggiori (modellato in plastilina, poi formato in gesso e quindi fuso in bronzo) che il pantografo[10] incideva ed allo stesso tempo riduceva a dimensioni reali sull'acciaio. Del ruolo tradizionale dell'incisore non rimaneva che l'ultima parte, riservata al ritocco ed alla preparazione della matrice finale.

Questa parziale, ma fondamentale meccanizzazione del processo, fece si che la realizzazione di monete e medaglie potesse essere affidata anche ad artisti non particolarmente esperti nell'incisione diretta, allargando in tal modo l'interesse verso questa attività, al ben più vasto mondo della scultura. L'apertura concessa dalle nuove tecnologie (e dalle istituzioni monetarie) al mondo delle arti plastiche, inoltre, capitò proprio nel delicato momento in cui venne a mancare lo Speranza, l'incisore capo della Zecca (morto nel 1903). Filippo Speranza, realizzatore di tutte le monete di Umberto I, e delle prime e assai criticate monete di Vittorio Emanuele III, era considerato da più parti un eccellente tecnico dell'incisione, ma non un abile artista, in quanto i suoi ritratti non possedevano "impronte né di verità, né di idealizzazione, né di rassomiglianza."[11]

Da queste premesse scaturì il concorso bandito nel 1905 dal Ministero del Tesoro fra gli artisti italiani, per i modelli delle nuove monete. Giudicare gli elaborati del concorso, come è lecito aspettarsi, fu uno dei primi compiti della Commissione Tecnico Artistico Monetaria, ma anche stavolta le aspettative andarono deluse e per risolvere il problema si operò una scelta diretta. "Essendo andato fallito il concorso bandito fra tutti gli artisti italiani per nuovi tipi di monete,

prevalse il consiglio di conferire direttamente a quattro artisti insigni, indicati dalla Reale Commissione Tecnico Artistico - Monetaria, l'incarico di proporre i quattro modelli da adottare per le quattro specie di monete nazionali, di oro, argento, nichelio e bronzo."[12] Con questa decisione, importante sotto molti aspetti, si inaugura uno dei capitoli più interessanti e fecondi della storia monetaria moderna, italiana ed europea.

Note:

1) Cfr., Cardano N., "Per una storia della medaglia italiana del Novecento – temi e percorsi dall'inizio del secolo agli anni trenta", in Balbi de Caro S., Cretara R., Villani R. M. (a cura di), *Ars metallica monete e medaglie – Arte tecnica e storia*, p. 155.
2) Composizione poetica scritta tra il 1861 e il 1871.
3) Sulla questione si veda, Pica V., "Cronachetta artistica. Medaglie italiane", in *Emporium, vol. XIII*, n° 7, 1901.
4) Cfr., Villani M. R., "La scuola dell'arte della medaglia: formazione e contesto storico", in Balbi de Caro S., Cretara R., Villani R. M. (a cura di), *op. cit.,* p. 134.
5) *Ibidem*.
6) Cfr., Cardano N., *op. cit.,* p. 156.
7) I lavori della Commissione si svolsero con continuità fino al 1915, e si conclusero con la riunione del 7 gennaio 1923, durante la quale fu approvato il tipo del dritto del buono da due lire, prima moneta a riportare i simboli del fascismo
8) Sull'argomento si veda, Ministero del Tesoro, "Le zecche d'Italia dopo la proclamazione del Regno" in *Relazione sui servizi della Regia Zecca per l'esercizio finanziario 1910-1911*, Roma, 1912, pp. 5-11.
9) Villani R. M., "La scuola dell'arte della medaglia: formazione e contesto storico", in Balbi de Caro S., Cretara R., Villani R. M. (a cura di), *op. cit*., p. 133.
10) Il Pantografo, sviluppato da un'idea dell'abate Giovanni Caselli, era uno strumento basato sul principio della similitudine tra le figure geometriche piane, adatto alla riproduzione in scale differenti dall'originale, di disegni, formulari e modelli anche tridimensionali.
11) Comandini A., "Le nuove monete italiane", en *Stabilimento Stefano Johnson fondato nel 1836,* Milano, 1910.
12) Ministero del Tesoro, *Relazione sui servizi della Regia Zecca per l'esercizio finanziario 1910-11*, p. 17. Sulla storica sessione dell'8 maggio 1906, nella quale si stabilirono in 12 punti le modalità di assegnazione degli incarichi, si veda, Lanfranco M., "I progetti e le prove del regno d'Italia – P 2", in *RN XXVIII, 1931*, n° 6-7, pp. 237-238.

3.5.1. LA SCUOLA DELL'ARTE DELLA MEDAGLIA

Nel trasmettere al Ministro del Tesoro i risultati del concorso bandito nel 1901 dalla Società Italiana per l'Arte Pubblica, in cui si doveva scegliere un nuovo tipo per una moneta metallica da porre in circolazione, la commissione disse che "aveva dovuto tener conto delle condizioni non felici nelle quali si trova di presente in Italia quest'importante ramo dell'arte, mancando uno speciale insegnamento, che valga ad indirizzare in esso, quei giovani artisti che vi avrebbero una speciale attitudine."[1] Poiché anche il concorso bandito dal Ministero del Tesoro nel 1905 dette analoghi risultati, a giudizio della Commissione Tecnico Artistica Monetaria, si rese sempre più urgente la "necessità di speciali insegnamenti" che aprirono il dibattito per l'istituzione di una "scuola per l'arte dell'incisione di coni, medaglie e monete."[2]

Sul tema si confrontarono varie posizioni, sostanzialmente ispirate dagli opposti concetti di arte e produzione industriale, intorno ai quali si discuteva accanitamente in quegli anni. La moneta era ancora considerata come un oggetto concepito essenzialmente per finalità economiche, ma, come la medaglia, è un multiplo d'arte, ovvero un lavoro artistico soggetto a una produzione industriale. Nei primi anni del secolo scorso l'arte industriale, o arte applicata all'industria, veniva distinta dagli oggetti appartenenti alle «belle arti» in base al concetto di utilità, come si può apprezzare dalla definizione di Gaetano Filangeri: "*L'arte e l'industria comprendono tutta l'umana attività: l'una e l'altra hanno modo lor proprio. L'industria si prefigge l'utile; l'arte la ricerca del bello. Donde l'arte addirizzata all'industria è l'utile nel bello*."[3]

In base a questi principi, chi sosteneva che monete e medaglie fossero oggetti «utili», proponeva che la nuova scuola potesse essere inserita nel contesto del Museo Artistico Industriale di Roma (fondato nel 1874), in cui esistevano già dei corsi officina dove si insegnavano tecniche abbastanza simili a quelle necessarie per produrre moneta, mentre chi concepiva la moneta stessa come un prodotto d'arte pura (che rappresentava la Nazione), affermava che la Scuola per l'Arte della Medaglia poteva benissimo far parte della Regia Accademia di Belle Arti. Alla fine si preferì operare diversamente, adottando una soluzione specifica e lungimirante, che, in effetti, ridette slancio e creatività a un settore oramai spento. Prevalse l'atteggiamento di specializzare artisti già formati, e non di istruire abili artigiani, ovvero figure professionali indirizzate solo a questo compito. Le istituzioni già esistenti non potevano soddisfare esigenze così specifiche, e pertanto si preferì trasportare la nuova scuola all'interno della fabbrica delle monete.

Il Governo istituì la Scuola per l'Arte della Medaglia con la legge n° 486 del 14 luglio 1907, per "promuovere con un'istituzione a ciò specialmente destinata, il gusto e lo studio per l'arte della medaglistica e della monetazione, per ricondurre questo ramo della plastica alle gloriose tradizioni che un tempo vantava nel nostro Paese."[4] Finalmente si concretizza "una specifica volontà dello Stato a specializzare degli artisti nell'arte del conio per le specifiche esigenze di decoro della Nazione, creando così una scuola d'arte applicata rivolta al mondo dell'arte."[5] La scelta rappresenta un primo valido esempio di integrazione del mondo dell'arte con quello economico, e permette alla medaglia di uscire dalla sua sfera simbolica per divenire elemento di scambio. Collocando la scuola all'interno della zecca, ossia dentro l'azienda, si integra l'arte nei processi lavorativi, e gli artisti vengono chiamati non solo per realizzare belle monete, ma per insegnare e per diffondere le loro idee. La moneta torna a essere protagonista nel processo di comunicazione sociale.

L'*iter* burocratico rese necessario bandire il concorso per la cattedra di «modellazione e composizione», il cui titolare doveva ricoprire anche la carica di Direttore della Scuola.[6] L'incarico fu affidato a Giuseppe Romagnoli (con D. M. del 9 febbraio 1909), in seguito alla rinuncia di Edoardo De Alberti, mentre per l'altro insegnamento, l'incisione in acciaio, la legge istitutiva prevedeva che questo fosse affidato all'incisore capo della zecca, e pertanto fu nominato Luigi Giorgi. Immediatamente si costituì il Consiglio Direttivo, e con l'insediamento di Giuseppe Romagnoli, che a sua volta divenne esecutore di molte monete, fu bandito il concorso di ammissione dei primi dodici allievi. Il 15 febbraio 1909 si aprirono i corsi biennali, che secondo il regolamento interno, avevano per oggetto "lo studio della modellatura e della composizione di monete, medaglie, piastrelle (placchette) e sigilli e l'addestramento all'incisione in acciaio."[7]

Nel 1911 la Scuola trovò la sua sistemazione definitiva all'interno della nuova Zecca, dopo essere stata ospitata nei locali della Regia Accademia di San Luca al Foro Romano, e gli investimenti fatti dal Ministero del Tesoro per arricchirne il museo e dotarla di strumenti adeguati, furono notevoli.[8] Al tempo stesso, per evitare che diventasse un'istituzione fine a se stessa, il consiglio direttivo prese una serie d'iniziative per creare rapporti con il mondo dell'arte e dell'industria. Per questa ragione si propose che gli allievi del primo anno di scultura della Regia Accademia frequentassero il secondo corso della Scuola della Medaglia, e che tale norma fosse facoltativa per gli studenti del corso superiore di pittura. I locali della Scuola ospitarono diverse esposizioni pubbliche, tra le quali quella del gennaio 1913, in cui si esibirono modelli e bozzetti preparati per il concorso a incisore capo della Regia Zecca, reso necessario dalla morte di Luigi Giorgi nel 1912.[9]

L'Istituto era impostato selettivamente, e non tutti i sedici posti banditi annualmente venivano assegnati se il Consiglio non valutava sufficiente il livello dei candidati. Un aspetto importante da sottolineare è che "la didattica era impostata sullo studio della figura, del nudo, del ritratto dal vero e sulla composizione in medaglie e di placchette con temi particolari assegnati dai docenti. Lo studio dell'incisione era dedicato alla realizzazione di conii (in negativo) e punzoni (in rilievo) incisi a taglio diretto secondo la tecnica tradizionale."[10] I giovani che frequentavano la Scuola possedevano generalmente una solida preparazione artistica, anche se non mancavano quelli dotati di una formazione più artigianale, o addirittura gli stranieri, attirati dalla particolarità di questi insegnamenti. In ogni caso il meccanismo istituzionale era stato avviato. Agli artisti coinvolti in questo processo restava l'arduo compito di dover coniugare la tradizione con lo stile moderno attraverso la gestione delle nuove tecnologie.

Note:

1) Villani R. M., "La scuola dell'arte della medaglia: formazione e contesto storico", in Balbi de Caro S., Cretara R., Villani R. M. (a cura de), *Ars metallica monete e medaglie – Arte tecnica e storia*, p. 134.
2) Tale proposta fu avanzata da Giulio Monteverde, e prevedeva la realizzazione della scuola presso l'Accademia di San Luca, un'istituzione con importante tradizione di cui lui stesso era presidente.
3) Cesarini M., "Il M. A. I. di Roma. Una istituzione in linea con le esperienze museali più avanzate dell'epoca", in Borghini G. (a cura di), *Del M. A. I., storia del Museo Artistico Industriale di Roma,* Roma, 2005, p. 55.
4) Villani R. M., *op. cit.,* p. 136.
5) *Ibidem.*
6) Sulle vicissitudini di questo concorso, che la Commissione Tecnico Artistica fece ripetere, in quanto nella seduta del 23 giugno 1908 considerò nullo quello bandito con D. M. del 15 gennaio precedente, si veda: Ministero del tesoro, *Relazione della Direzione Generale del Tesoro per l'anno 1907-1908*, Roma, 1909.
7) Agli esami di ammissione svolti nell'ottobre 1909, risultarono idonei sei allievi, tra i quali Aurelio Mistruzzi ed Egidio Boninsegna (Archivio Scuola dell'Arte della Medaglia, busta n° 20).
8) In quest'ottica si collocano gli acquisti della collezione di 395 modelli in cera di Benedetto Pistrucci, della collezione di gessi di proprietà della ditta Ciampi di Milano e della raccolta privata di Augustale Mancinelli, che comprendeva calchi in negativo in zolfo di monete, medaglie, sigilli e cammei composta da circa 50.000 pezzi. Cfr., Villani R. M., *op. cit.,* p. 138.
9) Nell'occasione furono esposte le opere di 15 candidati, tra i quali vi era la scultrice Marcelle Lancelot Croce, estromessa dal giudizio dal Consiglio di Stato perchè donna. I risultati videro vincitore Attilio Motti, che assunse l'incarico nel marzo dello stesso anno, iniziando contemporaneamente l'attività di docente d'incisione.
10) Villani R. M., *op. cit.,* p. 144.

3.5.2. CARATTERISTICHE GENERALI DELLA PRODUZIONE MONETARIA (1900-1943)

Delineato il contesto storico sociale dei quattro decenni di regno di Vittorio Emanuele III, e analizzati singolarmente i fattori che favorirono il cambiamento di rotta nella politica monetaria italiana (sia in materia di produzione che di scelta iconografica), resta da descrivere il percorso concreto di questo rinnovamento, che inizia con la presa di potere del nuovo sovrano. Tale processo fu di ampia portata, poiché anche a prima vista la monetazione di V. E. III si discosta nettamente, sotto ogni profilo, da quella del padre Umberto I (tavola n°10). Un primo aspetto sul quale è doveroso soffermarsi, è quello industriale, relativo cioè ai dati di fabbrica della zecca (ovvero al numero e alla tipologia delle monete prodotte).

Come si può notare nelle tavole 11 e 12 e nei grafici 1 e 2, un salto quantitativo importante nella produzione monetale, avviene alla vigilia dell'attivazione del nuovo stabilimento romano, durante il 1908, anno nel quale quasi si triplicano i numeri dell'esercizio precedente. Contemporaneamente aumenta anche la produzione incaricata da committenti esterni, che si traduce prevalentemente nella coniazione di monete e medaglie per la Repubblica di San Marino e il Vaticano. Questo spiega l'impennata degli utili di esercizio, passati da 102.942 lire nel 1913-1914, a 1.959.862 lire nel 1938-1939, con un incremento (assoluto) di oltre il 1.800%.[1] In questo contesto, alla moneta metallica effettivamente destinata alla circolazione, si affiancano una serie di «prodotti» che testimoniano di un interesse più vasto nei confronti di questo antico e necessario oggetto.

La produzione numismatica si moltiplica andando a costituire un catalogo di cui fanno parte monete di «prova», emissioni celebrative di anniversari nazionali, monete «non emesse» o appositamente predisposte per il collezionismo, e gettoni privati aventi validità in ambito limitato.[2] In buona parte si tratta di emissioni che sono state oggetto di numerose polemiche, e che hanno lasciato seri dubbi sulla loro classificazione tra gli operatori del settore. Senza ricorrere ad affermazioni perentorie, ci sembra opportuno ricordare i requisiti fondamentali di una moneta, che per essere tale deve essere "coniata dalla zecca di Stato in base a decreti dell'autorità che in quel momento detiene il potere, i quali ne approvano il modello e ne fissano la quantità, e rispetta le norme del sistema monetario vigente per quanto riguarda le caratteristiche tecniche, cioè il taglio, le misure, il titolo legale del metallo e il peso."[3]

Tavola 10 – Tipi monetali emessi durante i regni di Umberto I e Vittorio Emanuele III*

Nominale / Metallo	Umberto I (1878-1900)	Vittorio Emanuele III (1900-1943)
100 lire AU	Stemma sabaudo	Aquila sabauda, Aratrice, Fascio, Vetta d'Italia, Italia su prora I, Littore I, Littore II
50 lire AU	Stemma sabaudo	Aratrice, Cinquantenario II, Littore, Insegna imperiale
20 lire AU	Stemma sabaudo	Aquila sabauda, Aratrice, Fascetto
10 lire AU		Aratrice
20 lire AR		Roma e Italia, Elmetto, Quadriga lenta
10 lire AR		Biga, Italia su prora a destra
5 lire AR	Stemma sabaudo (2)	Cinquantenario II, Quadriga briosa, Aquilino, Fecondità
2 lire AR	Stemma sabaudo (2)	Aquila sabauda, Quad. veloce, Cinquantenario, Quad. briosa
1 lira AR	Stemma sabaudo	Aquila sabauda, Quadriga veloce, Quadriga briosa
50 cent. AR	Stemma sabaudo	
2 lire NI, AC e AC/NI		Fascio, Aquila a sinistra
1 lira NI AC e AC/NI		Italia seduta, Aquila a destra
50 c. NI, AC e AC/NI		Leoni, Aquila di profilo
25 cent. NI		Valore
20 c. NI, AC e AC/NI		Libertà librata, Italia/Fascio
20 cent. CU/NI	Corona	Esagono
10 cent. CU	Valore	Cinquantenario, Ape, Fascio con stemma e spiga
5 cent. CU	Valore	Italia su prora, Spiga, Aquila con le ali aperte
2 cent. CU	Valore	Valore, Italia su prora
1 cent. CU	Valore	Valore, Italia su prora
10 cent. BA		Scudo e spighe
5 cent. BA		Aquila con le ali aperte
Totale	14 monete (3 soggetti)	53 monete (35 soggetti)

* Le definizioni dei tipi sono tratte da Gigante 2008.

Tavola 11 – Dati sulla produzione monetaria della zecca di Roma: 1900 - 1922*

Millesimo (anno solare)	Pezzi coniati	Peso (kg)	Valore (lire)
1900	13.054.773	17.068,865	472.573,00
1901	5.803.376	19.957,331	2.798.027,00
1902	12.432.977	57.033,042	7.131.734,08
1903	16.605.908	39.812,074	1.870.024,00
1904	14.783.232	16.196,871	460.403,61
1905	12.143.364	31.070,116	4.372.148,31
1906	8.824.638	39.611,025	6.727.105,00
1907	9.947.274	55.273,620	10.967.047,50
1908	25.265.613	102.315,740	9.657.324,00
1909	30.446.769	111.539,768	7.501.257,68
1910	32.318.877	127.136,570	11.387.197,10
1911	20.762.965	108.108,990	7.366.363,10
1912	34.731.790	145.262,734	16.822.410,00
1913	42.069.976	176.820,880	20.452.913,30
1914	38.202.688	182.471,476	25.149.322,20
1915	28.832.437	130.313,423	21.371.454,40
1916	24.142.948	131.341,361	23.810.254,00
1917	21.904.171	119.650,883	22.086.078,00
1918	50.049.000	193.337,241	8.858.600,00
1919	54.710.725	215.224,329	9.972.345,00
1920	129.024.178	601.492,868	25.834.649,00
1921	213.843.412	923.010,036	29.155.845,55
1922	187.491.796	1.111.776,076	92.320.810,50

* Ministero del Tesoro, *Relazione sui servizi della Regia Zecca – 25 esercizi finanziari (…)*, p. 20.

Grafico 1 - Quantità di monete coniate dalla zecca di Roma dal 1900 al 1922

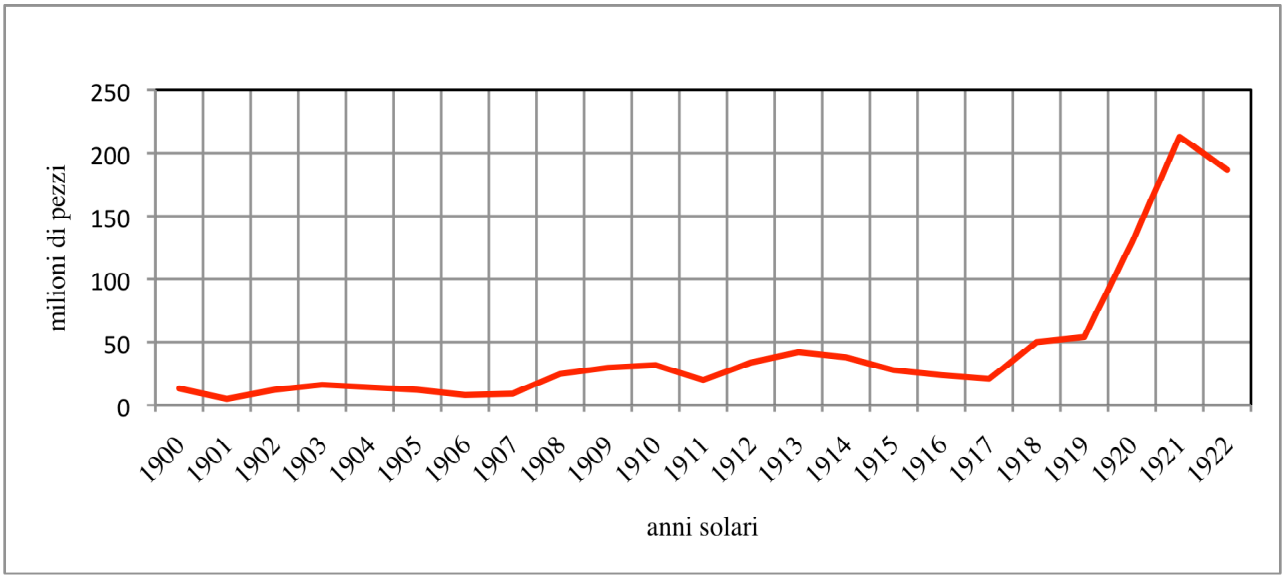
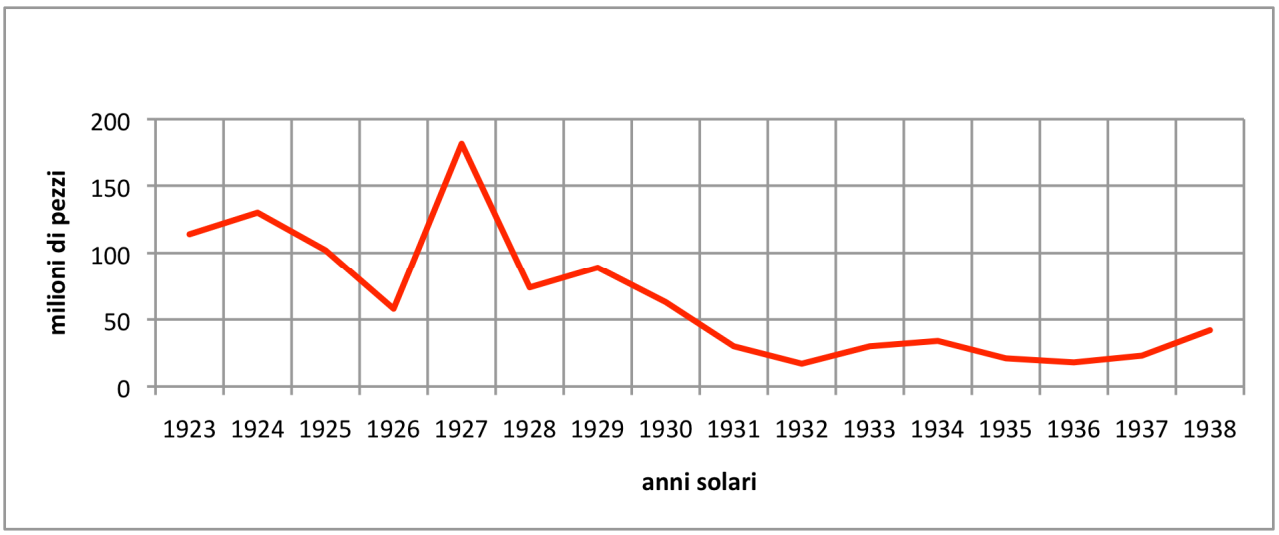


Tavola 12 – Dati sulla produzione monetaria della zecca di Roma: 1923 - 1938*

Millesimo (anno solare)	Pezzi coniati	Peso (kg)	Valore (lire)
1923	114.618.276	761.430,189	93.728.876,00
1924	130.601.500	955.793,610	124.237.300,00
1925	102.376.255	548.161,997	46.844.522,00
1926	58.603.513	299.955,770	58.287.656,00
1927	181.311.677	1.155.287,407	989.132.333,75
1928	74.348.118	520.996,772	258.886.595,00
1929	89.196.250	437.322,154	240.425.485,00
1930	62.001.750	300.998,411	137.147.385,00
1931	30.817.193	123.498,696	7.142.235,00
1932	17.154.939	68.013,909	2.641.250,35
1933	30.983.277	122.881,317	3.032.485,00
1934	34.300.700	151.241,826	2.633.870,00
1935	21.500.000	91.601,604	1.600.000,00
1936	18.232.000	78.314,698	1.350.100,00
1937	23.010.369	110.341,401	13.633.385,00
1938	42.851.532	179.760,483	3.675.885,00

* Ministero del Tesoro, *Relazione sui servizi della Regia Zecca – 25 esercizi finanziari (…)*, p. 20.

Grafico 2 - Quantità di monete coniate dalla zecca di Roma dal 1923 al 1938



A queste fondamentali premesse, crediamo sia necessario aggiungere "una considerazione relativa a uno degli elementi che concorrono a determinare il carattere delle monete: quello della circolazione,"[4] che a nostro avviso ne rappresenta il crisma ufficiale, anche se in taluni casi alcune di queste non hanno potuto circolare effettivamente nel Paese. In ogni caso, la diversa e maggiore attenzione nei confronti del denaro monetato porta a una valorizzazione del messaggio che è capace di veicolare attraverso il «tipo», ovvero la sua immagine. Con Vittorio Emanuele III la moneta metallica torna a recitare un ruolo primario nella comunicazione istituzionale, divenendo una vetrina popolare dell'ormai consolidato Regno d'Italia, che si convertirà presto anche in un evidente ed efficace strumento di propaganda.

La storia monetaria italiana del Novecento si può ricostruire soprattutto grazie alle pubblicazioni ufficiali del Ministero del Tesoro, e in particolare attraverso le relazioni sui servizi della Regia Zecca, che ripresero vigore dopo l'inaugurazione del nuovo stabilimento. Per l'occasione, con la chiusura dell'esercizio finanziario 1910-11, venne pubblicata quella che fu definita la "*Prima relazione della Zecca Italiana"*, contenente tutta una serie di dati anche sull'attività degli stabilimenti preunitari che erano rimasti in funzione dopo l'unificazione.[5] Un'altra preziosa fonte di informazioni ci giunge dai numerosi articoli pubblicati sulle riviste dell'epoca, che alimentarono un vivace dibattito intorno all'argomento, protrattosi fino a oggi.

Osservata nel suo funzionamento durante i quarant'anni di regno di Vittorio Emanuele III, la zecca di Roma denota fasi ben distinte per quanto riguarda la produzione di moneta metallica destinata alla circolazione. Tale materia, affrontata su basi squisitamente economiche nella relazione degli esercizi finanziari compresi tra il 1914 e il 1939, viene divisa in tre periodi diversi, ognuno dei quali rappresenta un ciclo ben delineato e caratteristico della nostra storia monetaria,[6] a cui, naturalmente, si devono aggiungere gli anni dal 1900 al 1914, se vogliamo esaminare l'intero arco di tempo considerato in questo lavoro. In base alle suddette considerazioni emerge una suddivisione in 5 periodi:

- Un primo periodo si può certamente individuare dall'inizio del secolo fino al 1907, durante il quale la zecca opera ancora nei vecchi locali del Vaticano e durante il quale si gettano le basi del rinnovamento di tutto il sistema monetario.

- Un secondo periodo si delinea dal 1908 al 1914, caratterizzato, oltre che dal cambio di sede (che provoca un incremento medio della produzione di quasi il 300%), soprattutto dal radicale rinnovamento dei tipi di tutta la monetazione, come mai era accaduto nella storia unitaria.

- Un terzo periodo (il primo per la *Relazione*), comprende l'attività svolta dal 1914 al 1919, attività che, partendo da un situazione normale "andò man mano aumentando sotto l'impulso degli eventi guerreschi e delle loro conseguenze economiche, per declinare poi lentamente verso la fine del periodo."[7]

- Un quarto momento si può circoscrivere tra il 1919 e il 1926, e cioè dalla conclusione dei trattati di pace della Prima Guerra Mondiale alla stabilizzazione del cambio della lira sui mercati internazionali. "Durante questo periodo nel quale si riflettono in pieno gli effetti economici del conflitto mondiale, e il valore della nostra moneta subisce frequenti oscillazioni, si è intensamente lavorato nella Regia Zecca al risanamento della circolazione metallica privata interamente dell'argento e, per quantitativo non indifferente, anche del bronzo."[8]

- Il quinto periodo, infine, inizia il primo luglio 1926 e si conclude il 30 giugno 1939. Gli anni sono caratterizzati dai provvedimenti inerenti e conseguenti alla stabilizzazione della lira, in cui la zecca inizia e porta a termine con celerità la riconiazione di tutte le vecchie monete in argento.

Fatte salve queste considerazioni di carattere tecnico - monetario, nella nostra scelta di suddividere la monetazione di Vittorio Emanuele III in più capitoli di tesi, abbiamo invece tenuto conto, prioritariamente, dei mutamenti politico - istituzionali avvenuti negli anni del suo Regno, che riteniamo assai più significativi al fine di individuare quei cambiamenti nell'iconografia numismatica che costituiscono il nostro principale interesse. Per questo motivo abbiamo deciso di dividere la monetazione del Regno d'Italia del XX secolo in due soli periodi (vedi tavola 13):

- Il primo, che va dal 1900 al 1922, caratterizzato dalla piena autorità del Sovrano, esercitata con l'ausilio delle due Camere, che chiameremo «Monarchia parlamentare».

- Il secondo, che va dal 1923 al 1943, contraddistinto dalla presa di potere del Partito Fascista in seguito alla cosiddetta «marcia su Roma», e che, dopo l'entrata in guerra del paese nel secondo conflitto mondiale, si concluse con l'armistizio dell'8 settembre 1943.

Tavola 13 - Distribuzione delle monete emesse da Vittorio Emanuele III (1900-1943) tra il periodo della «monarchia costituzionale» e il fascismo.

Nominali/ Metalli	Monete	I Periodo 1900-1922	II Periodo 1923-1943
100 lire AU	7	2	5
50 lire AU	4	2	2
20 lire AU	3	2	1
10 lire AU	1	1	--
20 lire AR	3	--	3
10 lire AR	2	--	2
5 lire AR	4	2	2
2 lire AR	4	4	--
1 lire AR	3	3	--
2 lire NI/AC	2	--	2
1 lira NI/AC	2	1	1
50 cent. NI/AC	2	1	1
25 cent. NI	1	1	--
20 cent. NI/AC	2	1	1
20 cent. CU/NI	1	1	-
10 cent. CU	3	2	1
5 cent. CU	3	2	1
2 cent. CU	2	2	--
1 cent. CU	2	2	--
10 cent. BA	1	--	1
5 cent. BA	1	--	1
Totale	53	29 (54,7%)	24 (45,3%)

Note:

1) Presentazione del Direttore Generale del Tesoro Grassi, contenuta in, Ministero del Tesoro, *Relazione sui servizi della Regia Zecca 25 esercizi finanziari dal 1° luglio 1914 al 30 giugno 1939*.
2) A tale proposito ricordiamo che nel catalogo Gigante 2008, sotto la voce - Regno d'Italia, Vittorio Emanuele III 1900-1943 - (pp. 143-189), sono riportati 57 tipi monetali (oltre a due gettoni privati), classificati dal n° 1 al n° 322 (in ordine cronologico e decrescente in base al valore nominale), oltre a 68 monete di «prova» numerate da P1 a P 68. Sulla questione si veda anche, D'Incerti V., "Le monete discutibili del regno di Vittorio Emanuele III", pp. 135-145.
3) *Ibidem,* p. 110.
4) *Ibidem*.
5) Si veda in proposito, Colecchi G., "La prima relazione della Regia Zecca", in *RN IX, 1912, N°3-6*, p. 69).
6) Cfr., Ministero del tesoro, *Relazione sui servizi della Regia Zecca*, *op. cit*., p. 19.
7) *Ibidem*.
8) *Ibidem*.

3.5.2.1. LE MONETE DELLA «MONARCHIA PARLAMENTARE» (1900 - 1922)

Subito dopo l'avvento al trono del nuovo Re, i competenti organi del Ministero del Tesoro, mossi dal desiderio di fare cosa gradita, impartirono le disposizioni per l'allestimento delle nuove monete con la sua effigie. L'alta burocrazia di allora considerava questa un'ordinaria pratica d'ufficio, e mentre comprendeva tra i suoi compiti la definizione dei dati tecnici e la composizione delle leggende che dovevano figurare sulle monete, non dava alcun peso alla parte artistica, che riteneva di pertinenza unicamente dell'incisore capo della Zecca (all'epoca Filippo Speranza).[1] Ma il giovane Re aveva idee ben chiare in proposito. Ne derivò un inevitabile malcelato contrasto fin dal settembre 1900, quando lo Speranza si recò a Napoli per la presa delle fotografie del profilo di Sua Maestà.

Dopo vari infruttuosi esperimenti si trovò un compromesso nel modello che portava sul rovescio l'aquila sabauda ad ali spiegate, ed il Re si decise ad approvarlo nel gennaio 1901.[2] L'ufficialità della cosa fu sancita nei tre articoli del primo decreto a carattere monetario firmato da Vittorio Emanuele III il 7 marzo dello stesso anno. Ma nel 1900 gli accordi dell'Unione Monetaria Latina erano tuttora in vigore, e l'emissione di scudi (la moneta da 5 lire) con l'effige del nuovo Sovrano ne fu ostacolata. La prima moneta coniata con il profilo giovanile di Vittorio Emanuele III nel 1901, quindi, non fu una vera moneta. I pochi pezzi emessi senza il consenso dell'Unione, suscitarono le proteste da parte della Francia e, a quanto riferisce il Lanfranco (l'allora Direttore della Zecca), furono prontamente rifusi.[3]

L'insoddisfazione del Re per questa soluzione era evidente, com'era "provata la sua volontà di spezzare la monotonia caratteristica delle monete degli ultimi regnanti, da Carlo Felice a Vittorio Emanuele II, nelle quali sono ripetuti fino alla noia gli accademici e freddi profili e gli uniformi stemmi sabaudi."[4] Il momento era quindi opportuno per avanzare proposte, nella speranza che queste incontrassero il suo favore. In questo contesto si inserisce la prima iniziativa dell'industriale milanese Stefano Johnson, che dopo aver vinto il concorso bandito dalla Società Italiana per l'Arte Pubblica per disegnare i modelli dei conii della nuova monetazione italiana, nel 1902 si fece carico di distribuire un esemplare delle monete premiate a tutti i deputati del Regno (fig. 83).

Foto: Ranieri n° 3, lotto n° 626

Fig. 83) Regno d'Italia, Vittorio Emanuele III (1900-1943). Modello per moneta da 20 lire prodotta dallo Stabilimento Johnson in metallo dorato (1903), 6,42 g. D/ Testa nuda del Re a destra; VITTORIO – EMANUELE III; R/ Minerva e l'Agricoltura, stanti di fronte; la prima si appoggia a una lancia con la mano destra, mentre la seconda le offre un ramo d'olivo e tiene un fascio di spighe nella mano sinistra; a sinistra, REGNO D'ITALIA, su due righe, con scudo sabaudo coronato nel mezzo; a destra, MCMIII e il valore tra due linee; in basso a sinistra, lungo il bordo, JOHNSON AC. INC. CNI I 3-6, tav. XXXVIII 17, Pagani prove 172. Modello: Egidio Boninsegna. Incisione: A. Capuccio.

Nella lettera di accompagnamento di questo saggio di monete, lo stesso Johnson presentando il lavoro dello scultore Boninsegna, allievo sotto l'egida del suo stabilimento, si lamentava del fatto che il concorso era rimasto "una semplice manifestazione platonica di alte aspirazioni artistiche"[5], e che quindi non avrebbe avuto alcuna influenza sulla nuova monetazione. Difatti, nonostante l'esecuzione tecnica di questi saggi si presentasse abbastanza bene, i rilievi risultavano ancora troppo bassi e nei rovesci, per quanto il Boninsegna avesse tentato di liberarsi dagli arcaismi e dalle pastoie tradizionali, le figure rappresentate non avevano movimento di vita. Per questa e altre ragioni, le vicende che accompagnarono la nascita delle nuove monete furono varie e complesse.[6]

La svolta fondamentale in questo processo di rinnovamento, lo ricordiamo ancora una volta, fu il prevalere della volontà del ministro Càrcano,[7] che giunse a concretizzarsi nel 1905 con l'istituzione della Commissione Tecnico Artistica Monetaria. La cronaca di questa vera e propria rivoluzione ce la riassume Francesco Gnecchi in un suo articolo pubblicato sulla R. I. N. nel 1911, dopo che tutte le nuove monete, comprese quelle celebrative del cinquantenario del Regno, erano state messe in corso.[8] Con il D. M. del 15 aprile 1905 fu bandito il concorso per creare la nuova serie di monete destinate a sostituire quelle in circolazione.

Vi aderirono 23 concorrenti e nella primavera del 1906 ebbe luogo l'esposizione dei modelli a Roma, ma sventuratamente l'esito fu negativo. Per questo, per evitare nuove delusioni e perdite di tempo, la Commissione, abbandonando ogni idea di concorso, adottò il principio di affidare l'incarico direttamente a quattro artisti di fama riconosciuta, individuati nelle persone di Leonardo Bistolfi, Egidio Boninsegna, Davide Calandra e Pietro Canonica. Per sorteggio poi venne assegnata la moneta d'oro a Boninsegna, quella d'argento a Calandra, quella di bronzo a Canonica e quella di nichelio a Bistolfi.[9] Contestualmente vennero istituite le norme per ciascun metallo, che contenevano indicazioni sulla leggenda e sui tipi da riprodurre nelle monete:

1.° Nelle monete d'oro, d'argento e di bronzo il diritto dovrà contenere l'effigie del Re in profilo con la testa o la parte del busto e la leggenda: VITTORIO EMANUELE III RE D'ITALIA.

2.° Nel rovescio delle anzidette monete dovrà campeggiare una personificazione dell'Italia e dovranno esservi l'indicazione del valore e l'anno di coniazione.

3.° La moneta di nichelio dovrà portare al diritto la testa del'Italia e nel rovescio un partito ornamentale, in cui sia compreso lo scudo Sabaudo, contenendo al diritto la leggenda ITALIA e l'anno di coniazione e al rovescio il valore.

All'adunanza della Commissione del 13 dicembre 1906, furono presentati dai rispettivi autori i quattro modelli, che approvati con modifiche più o meno importanti (eseguite in tutto o in parte dagli artisti), diedero luogo ad altrettante monete. Dopo questa presentazione si passò a esaminare i campioni ricavati dai progetti (nelle sedute del 24 giugno e 7 luglio 1907), e quindi dovette trascorrere oltre un anno prima che i tipi definitivi "dopo varie modifiche che si tradussero praticamente nella realizzazione di un gran numero di «prove», fossero approvati e potessero essere pubblicati i relativi decreti che definivano le caratteristiche delle nuove monete."[10] L'accademismo era superato: "anche nell'arte monetaria al concetto che la moneta dovesse raffigurare da un lato il ritratto del Sovrano e dall'altro il valore legalizzato da uno stemma e da una data, era subentrato quello che la moneta dovesse anche illustrare alcuni avvenimenti notevoli di quel dato anno e di quel regnante."[11]

L'occasione si presentò nel 1911, nel momento in cui cadde il cinquantesimo anniversario del Regno, ragione per cui venne proposta l'emissione di una moneta commemorativa da coniarsi con il medesimo tipo nei tre metalli. Dopo breve discussione sul tipo da adottarsi, si decise di non porre

alcun legame alla fantasia dell'artista, lasciandolo affatto libero sulla scelta dell'allegoria più opportuna, salvo solo l'accettazione del progetto da parte della Commissione. Quanto all'artista cui affidare l'esecuzione, la Commissione, unanime, si affermò sul nome di Trentacoste. Siccome l'artista era membro della Commissione stessa, una volta accettato l'incarico rassegnò le dimissioni dalla sua carica. Dopo pochi mesi il modello era pronto, e una volta sottoposto al giudizio dei consulenti venne approvato senza nessuna modificazione.

Con questa emissione e con la messa in circolazione nel 1912 della serie aurea affidata al Boninsegna, veniva completato il rinnovamento dei tipi monetali fortemente voluto da Vittorio Emanuele III fin dai primi giorni del suo regno. Il bilancio complessivo di questa impegnativa operazione d'immagine fu giudicato positivo da molte autorevoli fonti, anche se, come ci ricorda Francesco Gnecchi, "vi è sempre un certo numero di malcontenti pessimisti per progetto che (...) vanno ripetendo che tanto valeva continuare con le monete già in corso."[12] Tuttavia "la maggioranza pensa che un passo si è fatto (...). Tutto è perfettibile, questione di non accontentarsi del primo risultato ottenuto."[13]

Ma ai festeggiamenti per il mezzo secolo di vita della Nazione e alla soddisfazione nel veder circolare le nuove monete, si sostituirono presto le preoccupazioni per la crescente crisi internazionale che stava montando. L'iniziale neutralità dell'Italia nel conflitto mondiale (in quanto legata nella triplice intesa), non risparmiò alla sua economia i contraccolpi che la guerra stava infliggendo alle più solide economie europee, con turbamenti duraturi nelle valute e inversioni di rapporti. Tuttavia questi fenomeni (fuga dall'oro e notevole rivalutazione dell'argento), quando l'Italia nel 1915 entrò in guerra contro l'Austria, non avevano raggiunto una tale gravità da ripercuotersi profondamente nel paese, tanto che la zecca continuò a emettere i pezzi da due e da una lira d'argento.[14] Ma nell'ultimo periodo del conflitto i fenomeni di cui sopra si intensificarono, e vi si aggiunse l'inflazione, che dopo la fine della guerra, causò paurosi tracolli valutari.

Tavola 14 - Le monete del Regno d'Italia emesse dal 1900 al 1922.

Decreto	Monete d'oro	Monete d'argento	Monete in altri metalli *	n° Tot.	Soggetto	Autori
N° 92 7-3-1901	100, 20 lire	2, 1 lira	 2, 1 cent.	4 2	Aquila sabauda Valore	F. Speranza
N° 54 13-2-1902			25 cent.	1	Valore	F. Speranza
N° 14 12-1-1908		5 lire** (1914)		1	Quadriga briosa	D. Calandra
N° 14 12-1-1908		2, 1 lira		2	Quadriga veloce	D. Calandra
N° 22 23-1-1908			20 cent.	1	Libertà librata	L. Bistolfi
N° 229 29-10-1908			5, 2, 1 cent.	3	Italia su prora	P. Canónica
N° 258 5-5-1910	100, 50, 20, 10 lire			4	Aratrice	E. Boninsegna
N° 53 19-1-1911		2 lire	10 cent.	2	Cinquantenario	D. Trentacoste
N° 761 25-6-1911	50 lire	5 lire		2	Cinquantenario II	D. Trentacoste
R. Decreto 4-1-1914		2, 1 lira		2	Quadriga briosa	D. Calandra
N° 2111 30-12-1917			20 cent.	1	Esagono	A. S. Motti
R. Decreto 13-7-1919			5 cent.	1	Spiga	A. S. Motti
N° 1618 4-9-1919			50 cent. 10 cent.	1 1	Leoni (quadriga) Ape	G. Romagnoli R. Brozzi
N° 301 21-12-1921			1 lira	1	Italia seduta	G. Romagnoli
Totale	7 (5)	9 (7)	13 (7)	29 (19)	15 (9)	9

* Nichel, cupronichel, rame e ferronichel.

** Tra parentesi le emissioni che rappresentano la figura umana.

Solamente nel 1918-19, con la coniazione massiccia di monete da 20 centesimi (oltre 46 milioni di pezzi dei tipi «esagono» e «libertà librata»), e la emissione di nuove monete in nichel e in rame di peso e diametro equiparati alle quotazioni del dopoguerra, e cioè ridotti, si riprende la fabbricazione di monetazione spicciola. Si tratta del 50 centesimi in nichel ricavato dal modello del Romagnoli e dei 5 e 10 centesimi in rame dell'incisore Motti.[15] La moneta metallica da una lira, in sostituzione dei buoni di carta, si fece attendere fino al 1922 (le coniazioni in argento erano state sospese nel 1917) e fu apprestata dal Romagnoli e incisa dal Motti con una raffigurazione dell'Italia seduta e recante i simboli della Vittoria e della Pace. Fu questa l'ultima delle 29 monete emesse durante il regno di Vittorio Emanuele III prima della marcia su Roma, evento che segnò la presa del potere da parte del partito fascista.

Note:

1) Cfr., D'Incerti V., "Le monete discutibili del regno di Vittorio Emanuele III, p. 108.
2) Cfr., *Ibidem*.
3) Cfr., Cellone F., "Le monete italiane dal 1900 al 1943 regnando Vittorio Emanuele III", pp. 39-40.
4) *Ibidem,* p. 42.
5) *R. I. N. 1902*, pp. 539-541.
6) A questa creazione, tuttavia, lo stesso Johnson contribuì attivamente, sia in qualità di membro della commissione, che provvedendo in seguito nel proprio stabilimento di Milano alla fusione dei modelli in bronzo, alla riduzione degli stessi in punzoni d'acciaio ed alla coniazione dei campioni. "I progetti e le prove del Regno d'Italia – P 1", in *RN XXVIII, 1931*, p. 53.
7) Paolo Càrcano (1843-1918), deputato dal 1881, ricoprì la carica di Ministro delle Finanze nel 1901, e poi quella di Ministro del tesoro a più riprese, tra il 1905 e il 1916.
8) Gnecchi F., "Le nuove monete italiane" *RIN XXIV*, pp. 351-366.
9) Cfr., *Ibdem*, p. 352.
10) D'Incerti V. *op. cit*., p. 121.
11) Cellone F., *op. cit*., pp: 42-43.
12) Gnecchi F., *op. cit*., p. 364.
13) *Ibidem,* pp. 364-365.
14) Come dato statistico ricordiamo che durante l'esercizio finanziario 1912-1913, il valore dell'intera produzione monetaria italiana ammontava a L. 103. 550. 096, 78, il 66% del quale era rappresentato dalle coniazioni in argento, il 25,6 da quelle in nichelio, il 5,1 da quelle in oro, e solo il 3,3 da quelle in bronzo. Ministero del Tesoro, *Relazione sui servizi della regia Zecca per l'esercizio finanziario 1912-1913,* p. 10.
15) Cfr., Cellone F., *op. cit*., pp. 46.

3.5.2.2. LE MONETE DEL FASCISMO (1923-1943)

Con la comparsa del fascismo sulla scena politica, "pure nell'arte monetaria, fregi e allegorie si adeguarono all'andatura marziale dell'Italia, che dall'«Italietta» dei nudi col busto e dei papaveri, divenne «l'Italia romana» dei littori, dei fasci e delle aquile."[1] Le prime monete che portarono l'emblema fascista furono due aurei da 100 e 20 lire coniati nel 1923 per commemorare il primo anniversario della Marcia su Roma, ma soprattutto il buono metallico da 2 lire emesso nello stesso anno. Difatti, mentre le due monete d'oro erano destinate ad appagare esclusivamente i desideri dei numismatici, in quanto prive di corso legale a causa dell'alto valore intrinseco,[2] la moneta in nichelio fu emessa in oltre 33 milioni di esemplari, per la necessità di sostituire gli analoghi buoni cartacei caduti in prescrizione.

La principale novità contenuta in queste monete è senz'altro di carattere iconografico, in quanto al rovescio presentano per la prima volta il fascio littorio di origine romana. Nel giro di pochi mesi dalla presa del potere, la rappresentazione di questo simbolo andò ad assumere una posizione rilevante tra quelli adoperati dal fascismo, fino a diventare onnipresente: nelle immagini pubblicitarie, nelle copertine di quaderni e libri scolastici, nelle confezioni di alimenti e bevande, così come nelle facciate di palazzi pubblici e privati, ovunque campeggiava il fascio littorio. Non mancò, ovviamente, chi si scomodò di dimostrare l'assoluta fedele discendenza del fascio fascista da quello romano,[3] anche se il suo significato originario in questa trasposizione fu profondamente travisato.[4] In ogni caso, attraverso un vero e proprio percorso legislativo, l'11 aprile 1929 il fascio littorio, da simbolo di partito divenne simbolo di Stato.

Ma, come abbiamo già accennato, la coabitazione iconografica degli emblemi monarchici con il fascio littorio, aveva già trovato un concreto compimento subito dopo la Marcia su Roma, quando si iniziò a riflettere sulla possibilità di emettere una moneta che recasse una testimonianza duratura della presa del potere da parte del fascismo. La vicenda si sviluppò in tempi assai rapidi, che si possono riassumere in alcuni passaggi fondamentali. Intorno alla metà di dicembre del 1922, il sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, Giacomo Acerbo, ricevette una lettera riservata nella quale il mittente (la cui firma era illeggibile) chiedeva di avanzare al Duce la proposta di realizzare una moneta che recasse «un'impronta significativa», in occasione dell'emissione dei nuovi buoni da 2 lire, per i quali il tesoro non aveva ancora scelto il tipo.[5]

Il 22 dicembre tale idea fu resa nota da Acerbo al Ministro delle Finanze, Alberto De Stefani, che solo due giorni più tardi si preoccupò di tranquillizzare Mussolini in persona sul fatto che erano già stati predisposti i punzoni per le nuove monete divisionali che avrebbero recato inciso il fascio littorio, simbolo di Roma antica e della nuova Italia.[6] Appena tre giorni più tardi la notizia fu riportata con enfasi sul più importante giornale dell'epoca (Il Popolo d'Italia), dando l'impressione che si volessero accelerare i tempi oltre misura, e che la coniazione di queste monete fosse già in corso. In realtà, oltre agli impedimenti tecnico-pratici, fu necessario individuare concretamente un nuovo soggetto da riprodurre sul buono metallico e l'operazione richiese alcuni mesi.

Difatti, già nel luglio 1922 era stato bandito un concorso per scegliere il modello definitivo da imprimere sul buono metallico di prossima emissione, concorso che prevedeva la realizzazione da parte degli artisti di due soggetti ben precisi. Al dritto il bassorilievo avrebbe dovuto raffigurare una testa dell'Italia turrita e al rovescio l'immagine di un «aratro italico». Per queste finalità era stato scelto il lavoro di Publio Morbiducci (1889-1963), giovane e promettente allievo della Scuola della Medaglia, ma pochi mesi dopo il quadro politico dell'Italia era mutato drasticamente, e la presa di potere da parte del fascismo portò a rettificare il progetto iniziale, preferendo che si riproducesse un'immagine immediatamente riconducibile al nuovo assetto istituzionale. L'idea di riprodurre il fascio littorio sulle monete approdò al Consiglio dei Ministri in tempi brevissimi, e nella seduta del primo gennaio 1923, a presentare tale idea fu proprio Benito Mussolini.

Con il Regio decreto legge del 21 gennaio successivo (n° 215), nel quale si stabilirono i dettagli dell'operazione, la questione sembrava definitivamente conclusa; tuttavia il dibattito su questa emissione fu alimentato con nuova linfa per alcuni mesi. Tra le più attive a richiamare l'attenzione sul tema fu ancora Margherita Sarfatti, che si era dimostrata particolarmente sensibile agli aspetti iconografici e simbolici della futura monetazione. Ella considerava la coniazione del nuovo buono all'interno di un'antica e illustre tradizione italica, che nel tempo aveva reso al mondo esemplari monetali di eccelsa qualità. Per questo esortava che iconograficamente le nuove monete fossero degne della grandezza dell'Italia fascista, e la scelta del fascio littorio, simbolo eccelso dell'autorità romana, si presentava come la miglior scelta possibile.

Della ricostruzione materiale del fascio littorio fu incaricato il senatore Giacomo Boni (dal 1907 direttore degli scavi sul Palatino), che recuperò tramite modelli originari il vero fascio usato dai romani.[7] Era nato il simbolo del regime, coacervo di nuovi attributi ideologici e completamente svincolato da tutta la tradizione democratica che nei secoli gli aveva attribuito significati

antimonarchici e repubblicani. Se a Boni spettò il compito di ricostruire il fascio littorio e sancirne l'iconografia, la realizzazione finale della moneta fu affidata nuovamente a Morbiducci, che sostituì il modello dell'Italia turrita con cui aveva vinto il concorso, con il nuovo soggetto. Nel mese di luglio dello stesso 1923, le tesorerie dello Stato ricevettero le prime cospicue somme di buoni da 2 lire, una moneta bella, brillante e sicura contro il logorio.[8] Una moneta il cui ruolo sarebbe stato di grande importanza, e che rappresentava il primo atto ufficiale di appropriazione della vita materiale e quotidiana degli italiani, da parte del regime.

Se il 1924 fu un'annata tranquilla da un punto di vista numismatico, nel 1925, cadendo il 25° anno di regno di Vittorio Emanuele III, si ripresentò l'occasione di coniare una moneta prestigiosa, che però si rilevò inutilizzabile da un punto di vista economico.[9] Il risultato furono le celeberrime 100 lire denominate «Vetta d'Italia», di cui furono coniati 5.000 esemplari. Ma la grossa impresa da affrontare era la sostituzione dei biglietti di Stato da 5 lire, e visti i lusinghieri risultati ottenuti con i tagli più piccoli, il Ministero del Tesoro decise di procedere con l'emissione di buoni metallici di nichel puro di grande modulo. Le cose erano a tal punto quando il Duce, "tempestivo restauratore della moneta della Patria,"[10] in un discorso tenuto a Pesaro il 18 agosto 1926, diede a questa politica un indirizzo completamente diverso.

Se si fosse puntato sulla monetazione in nichel si sarebbe confermata nel popolo italiano l'impressione che si voleva battere ancora la via dell'inflazione, mentre la volontà del Governo era quella di compiere un grande sforzo per la rivalutazione della lira e perciò s'imponeva il ritorno al metallo pregiato. La moneta d'argento ritirata dalla circolazione a causa dell'inflazione, doveva rientrarvi ora che s'iniziava il periodo della deflazione e quindi si decise di riprendere le coniazioni argentee per sostituire i biglietti di Stato da 5 e 10 lire. Scartata per vari motivi la soluzione più rapida (quella di ribattere le monete ritirate nel 1917), si allestirono i coni con le nuove impronte su modelli preparati dal Romagnoli. Tanto la moneta da cinque lire, come quella da dieci (entrambe coniate a partire dal 1926), portano dunque le firme del Romagnoli e del Motti, che si dimostreranno la coppia di artisti più prolifica tra tutte quelle che lavorarono alla zecca di Roma.

L'aquila sabauda dello Speranza, da stilizzato simbolo araldico, compie la sua definitiva mutazione in vero e minaccioso rapace, anche se, a causa delle ridotte dimensioni del tondello, verrà più modestamente ricordata come «l'aquilino». Più innovativo, invece, è il soggetto rappresentato nel pezzo da dieci lire, dove la pur classica iconografia della biga viene rivisitata in chiave moderna, assegnando un ruolo ed una posa attinente alla sua giovane ma ferma auriga. Particolarmente

significativa, per non dire ambiziosa, è la moneta da venti lire in argento emessa l'anno successivo, nel 1927. Attraverso la scenografica composizione del saluto all'Italia e con l'indicazione dell'anno dell'era fascista (in numeri romani), il nuovo regime decise di solennizzare la presa del potere e di porre un marchio inequivocabile sulla monetazione nazionale.

"Comunque la moneta non piacque agli italiani. Taluni mormoravano che nella fronte del Re si intravedeva quella del Duce, altri criticavano la posa esibizionista del littore di fronte a un'Italia più stupita che dignitosa; tutti o quasi erano concordi a definirla una «patacca»."[11] Il 1928 vide la ricorrenza del decimo anniversario della Vittoria e per celebrarla fu emessa una nuova moneta da 20 lire (di peso superiore, ma di lega inferiore rispetto alla precedente), che in entrambi i lati esprimeva con esplicita arroganza tutta la determinazione del fascismo (il re con l'elmetto, il fascio e la scritta "meglio un giorno da leone che cento anni da pecora"). Sul piano internazionale, già prima che scoppiasse la grande crisi del 1929, l'Italia aveva abbandonato il bimetallismo nel tentativo di stabilizzare la sua situazione monetaria e nel 1927 aveva fissato il cambio dell'oro in proporzione di 7, 919 g per ogni moneta da 100 lire. Le prime monete emesse secondo tale norma furono i tagli da 100 e 50 lire del 1931, coniati nel solco iconografico già tracciato.

Sul valore più alto si riprese il motivo dell'Italia sulla prora di una nave, mentre su quello inferiore si scelse un littore, ripreso in marcia verso sinistra. A questa emissione seguì una pausa di ben cinque anni, che rifletteva inevitabilmente le complesse vicende politico - economiche che il paese stava attraversando. Per bilanciare la pesante recessione che aveva investito anche le economie più solide del continente dopo il '29, occorreva un'affermazione politica che non poteva che venire da una guerra coloniale, alla quale l'Italia non aveva mai rinunciato definitivamente. Per questa ragione, sia facendo leva sul miraggio delle ricchezze africane, che per cercare la rivincita alla disfatta subita nella battaglia di Adua del 1896, prendendo a pretesto alcuni incidenti di frontiera avvenuti con la Somalia (già colonia italiana dal 1911), il governo fascista dichiarò guerra all'Etiopia il 3 ottobre 1935. Il cinque maggio 1936 (data d'ingresso delle truppe italiane in Addis Abeba) veniva proclamato l'Impero e Vittorio Emanuele III assumeva il titolo di Re e Imperatore.

Nel frattempo, nel maggio 1935, nelle speciali circostanze della preparazione di questa guerra, il Ministro delle Finanze fu autorizzato a ritirare dalla circolazione le monete d'argento e a emettere biglietti di Stato. Il lavoro di verifica, di conta e di «deformazione» eseguito dalla zecca dal 1936 al giugno 1939, riguardò oltre 100 milioni di pezzi, tra monete d'argento e nichelio di valore compreso tra 20 lire e 20 centesimi.[12] Conclusasi l'impresa africana, si manifestò ben presto sia la

necessità di rappresentare il fondato Impero, che di adeguare la monetazione ai nuovi bisogni, tenendo conto delle peculiari esigenze delle regioni conquistate. Fu perciò disposto (dopo neanche un decennio) il completo riordinamento della circolazione monetaria metallica, autorizzando la creazione di nuovi tipi d'argento, nichelio e bronzo.[13]

L'intera serie, costituita da undici valori, fu commissionata al solito Romagnoli, e andò a celebrare dopo quindici secoli la riapparizione dell'Impero sui «colli fatali di Roma», come ebbe a proclamare trionfalmente Benito Mussolini dal balcone di Palazzo Venezia, il nove maggio 1936. Evidentemente nella scelta dei soggetti l'autore si dovette attenere a ordini superiori, e difatti in tutta la serie "si ripeterono le quadrighe, le prore romane, i littori, e soprattutto vi fu un dispendio di aquile e fasci veramente notevole."[14] La quarta e ultima coniazione di Vittorio Emanuele III, quindi, è l'unica emissione di moneta metallica che vide la luce contemporaneamente, in tempi brevi, e per mano di un solo autore, mentre i pezzi che circolavano fino ad allora, pur se pregevoli, erano stati ideati in tempi diversi, da diversi artisti, e non avevano alcuna unità stilistica.[15]

In definitiva giova sintetizzare quello che voleva essere per il pensiero fascista il reale valore propagandistico della moneta, ricordando le parole apparse sulla rivista *Augustea* il 31 dicembre 1932, in occasione del dibattito sull'opportunità di coniare una serie dedicata al decennale del fascismo stesso: "Sempre i fasti dei popoli hanno avuto memoria sul metallo monetato, per il fatto stesso che la moneta con la sua universale e rapida circolazione ha in se le virtù per far presenti gli avvenimenti della storia." La lira, dunque, costituisce uno dei capisaldi dell'azione fascista, e deve recare il segno della Rivoluzione, della luminosa rinascita e della gloria. Ma il conio della moneta rivoluzionaria deve rappresentare il proprio tempo anche nell'ordine estetico, e perciò deve essere affidato all'artista moderno, vibrante di sensibilità attuale.

Tavola 15 - Le monete del Regno d'Italia emesse durante il fascismo (1923 – 1943)

Decreto	Monete d'oro	Monete d'argento	Monete in altri metalli*	N° Tot.	Soggetto	Autore
N° 176 27-7-1923			2 lire	1	Fascio	P. Morbiducci
N° 2267 21-10-1923	100, 20 lire			2	Fascio / Fascetto	A. S. Motti
N° 1829 11-10-1925	100 lire			1	Vetta d'Italia	A. Mistruzzi
N° 1651 30-9-1926		5 lire 10 lire		1 1	Aquilino Biga	G. Romagnoli
N° 1148 23-6-1927		20 lire		1	Roma e Italia	G. Romagnoli
R. Decreto 24-5-1928		20 lire		1	Elmetto	G. Romagnoli
N° 1148 18-7-1930	100 lire 50 lire			1 1	Italia su prora I Littore	G. Romagnoli
N° 2510 3-9-1936	100 lire 50 lire			1 1	Littore I Insegna imperiale	G. Romagnoli
N° 106 8-5-1937 (Impero)		20 lire 10 lire 5 lire		1 1 1	Quadriga lenta Italia su prora a destra Fecondità	G. Romagnoli
N° 106 8-5-1937 (Impero)			2 lire 1 lira 50 cent. 20 cent. 10 c. (2 metalli) 5 c. (2 metalli)	1 1 1 1 2 2	Aquila a sinistra Aquila a destra Aquila di profilo Italia / Fascio Scudo e spighe Aquila ali aperte	G. Romagnoli
R. Decreto 23-9-1937	100 lire			1	Littore II	G. Romagnoli
Totale	8 (5)	7 (5)	9 (-)	24 (10)	20 (9)	4

* Nichel, acmonital, acmonital-nichel, rame e bronzital. ** Tra parentesi il numero di emissioni che rappresentano la figura umana.

Note:

1) Cellone F., "Le monete italiane dal 1900 al 1943 regnando Vittorio Emanuele III", p. 49.
2) Prova ne sia che le 20.000 serie coniate vennero poste in vendita al prezzo di 500 lire l'una.
3) Giglioli G. Q., prefacio a Colini A. M. (a cura di), *Il fascio littorio di Roma ricercato negli antichi monumenti*, Roma 1932, p. XIII.
4) Sul tema si veda, Giardina A., "Ritorno al futuro: la romanità fascista", in Giardina A., Vauchez A., *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini,* Roma-Bari, 2000, pp. 224-227, cit. por, Salvatori P. S., "L'adozione del fascio littorio nella monetazione fascista"*,* p. 336.
5) Cfr., Archivio Centrale dello Stato, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1922, fasc. 9.8, n° 3143.
6) Cfr., *ibidem*.
7) Cfr., Archivio Centrale dello Stato, Presidenza del Consiglio dei Ministri, resoconti 1923-24, b. 35.
8) Il risultato di questa ricostruzione fu un fascio ben diverso dall'iconografia che si era diffusa durante gli anni della rivoluzione francese, ed in seguito durante il risorgimento. In questa riproposizione sette-ottocentesca, il fascio littorio, piuttosto corto e compatto, veniva presentato con la scure posta alla sommità, mentre nei bassorilievi antichi le verghe di betulla strette da lacci di cuoio erano assai più lunghe, e la scure attaccata esternamente al fascio.
9) La causa fu dovuta alla svalutazione della lira e al conseguente aumento dei metalli preziosi, che provocò una continua riduzione di pesi e misure
10) Salvatori P. S., *op. cit.,* p.346.
11) *Il Popolo d'Italia*, 4 agosto 1923, p. 5.
12) Ministero del Tesoro, *Relazione della Regia Zecca – 25 esercizi finanziari,* etc., p. 35.
13) Regio decreto-legge 9 luglio 1936 n° 1674.
14) Cellone F. *op. cit.,* p. 52.
15) Sacchi G., "Vittorio Emanuele III Re e Imperatore. La coniazione imperiale italiana 1936-1943", p. 15.

3.5.3. LA RAPPRESENTAZIONE DEL CORPO NELLE MONETE DI VITTORIO EMANUELE III

Da quanto emerso in questa ricerca, la scelta di adottare tipi che riproducessero la figura umana nelle monete del Regno d'Italia, appare essenzialmente come una decisione presa dalla Commissione Tecnico Artistica Monetaria in seguito agli esiti negativi del concorso bandito nel 1905.[1] Tale scelta, ricordiamo che prevedeva in primo luogo di affidare l'incarico ad alcuni tra i più noti scultori italiani del momento,[2] ed in seguito fissava le norme a cui quegli stessi artisti dovevano attenersi nell'esecuzione del lavoro. In particolare, al secondo punto si precisava che "nel rovescio delle anzidette monete dovrà campeggiare una personificazione dell'Italia e dovranno esservi l'indicazione del valore e l'anno di coniazione." In realtà, come ben sappiamo, si giunse a questa decisione storica attraverso un processo di sensibilizzazione e di rinnovamento di tutto l'apparato burocratico statale, promosso in prima persona dal giovane Re.

Nel 1908 avvenne l'emissione delle prime monete deliberate con tali norme, che rimasero in vigore fino al 1912 con la messa in circolazione della serie aurea disegnata da Egidio Boninsegna. Nella monetazione del Regno d'Italia compariva per la prima volta il corpo umano nella sua integrità, che andava a sostituire nei rovesci il vecchio schema iconografico basato sull'araldica, e ad affiancare il profilo reale impresso costantemente sul dritto delle monete aventi corso legale. L'essenziale, per non dire scarna dicitura che obbligava gli artisti a "riprodurre una personificazione dell'Italia,"[3] era destinata comunque a produrre effetti profondi e definitivi nell'immagine dello Stato che veniva veicolata attraverso le sue monete. Il messaggio contenuto in queste nuove emissioni "rifletteva la volontà di Vittorio Emanuele III di dimostrare l'esistenza *de facto* di un'unità italiana già prima della proclamazione del Regno d'Italia"[4]

I dati relativi alla produzione di monete che riproducono la figura umana, compresi tra il 1908 e il 1937, sono stati sottoposti a vari tipi di analisi: in *primis* le monete stesse che rispondono ai requisiti fondamentali sono state ordinate cronologicamente in base al decreto di emissione e gli è stato assegnato un nome che ne identifica la tipologia (tavole 16/A e 16/B). In seguito gli stessi dati sono stati sintetizzati in un'unica tavola nella quale le monete appaiono elencate sempre in ordine cronologico, ma in base al millesimo effettivo di coniazione (tavola 17).

Tavola 16/A – Monete emesse dal Regno d'Italia nel XX secolo che riproducono la figura umana: I° periodo (1908-1922).

Decreto	Monete d'oro	Monete d'argento	Monete in altri metalli	N° Tot.	Denominazione	Autore
N° 14 del 12-1-1908		5 lire (1914)		1	Quadriga briosa	D. Calandra
N° 14 del 12-1-1908		2, 1 lira		2	Quadriga velce	D. Calandra
N° 22 del 23-1-1908			20 cent.	1	Libertà librata	L. Bistolfi
N° 229 del 29-10-1908			5, 2, 1 cent.	3	Italia su prora	P. Canónica
N° 258 del 5-5-1910	100, 50, 20, 10 lire			4	Aratrice	E. Boninsegna
N° 53 del 19-1-1911		2 lire	10 cent.	2	Cinquantenario	D. Trentacoste
N° 761 del 25-6-1911	50 lire	5 lire		2	Cinquantenario II	D. Trentacoste
R. Decreto 4-1-1914		2, 1 lira		2	Quadriga briosa	D. Calandra
N° 1618 del 4-9-1919			50 cent.	1	Leoni	G. Romagnoli
N° 301 del 21-12-1921			1 lira	1	Italia seduta	G. Romagnoli
Totale	5	7	7	19	9	6

Tavola 16/B – Monete emesse dal Regno d'Italia nel XX secolo che riproducono la figura umana: II° periodo (1923-1937).

Decreto	Monete d'oro	Monete d'argento	Monete in altri metalli	N° Tot.	Denominazione	Autore
N° 1829 del 11-10-1925	100 lire			1	Vetta d'Italia	A. Mistruzzi
N° 1651 del 30-9-1926		10 lire		1	Biga	G. Romagnoli
N° 1148 del 23-6-1927		20 lire		1	Roma e Italia	G. Romagnoli
N° 1148 del 18-7-1930	100 lire 50 lire			1 1	Italia su prora I Littore	G. Romagnoli
N° 2510 del 3-9-1936 (Impero)	100 lire			1	Littore I	G. Romagnoli
N° 106 del 8-5-1937 (Impero)		20 lire 10 lire 5 lire		1 1 1	Quadriga lenta Italia su prora a destra Fecondità	G. Romagnoli
R. Decreto 23-9-1937	100 lire			1	Littore II	G. Romagnoli
Totale	5	5		10	9	2

Tavola 17 – Cronologia delle emissioni che riproducono la figura umana (1908-1937).

Anno	Monete	Nominale / Metallo / Tipo
1908	6	2 e 1 lira AR (Quadriga veloce), 20 cent. NI (Libertà librata), 5, 2 e 1 cent. CU (Italia su prora)
1911	4	50 lire AU, 5 e 2 lire AR, 10 cent. CU, (Cinquantenario e Cinquantenario II)
1912	4	100, 50, 20 e 10 lire AU (Aratrice)
1914	3	5, 2 e 1 lira AR (Quadriga briosa)
1919	1	50 cent. NI (Leoni)
1922	1	1 lira NI (Italia seduta)
1925	1	100 lire AU (Vetta d'Italia)
1926	1	10 lire AR (Biga)
1927	1	20 lire AR (Roma e Italia)
1931	2	100 e 50 lire AU (Italia su prora I e Littore)
1936	4	100 lire AU (Littore I) e 20, 10 e 5 lire AR (Quadriga lenta, Italia su prora a destra e Fecondità)
1937	1	100 lire AU (Littore II)
Totale	29	18 (Tipi)

Osservando l'intera sequenza di emissioni, si può notare come queste siano state effettuate ad intervalli piuttosto regolari, non solo durante i primi anni, nei quali si verificò il rinnovo completo delle tipologie circolanti, ma anche in seguito (ad eccezione del quadriennio bellico), almeno fino alla vigilia della riforma del sistema monetario dovuta alla grande crisi mondiale scoppiata nel 1929. Numericamente, le 18 tipologie riscontrate risultano perfettamente distribuite (9 e 9) nei due periodi individuati in base alle forme di governo succedutesi in Italia, mentre il numero di monete coniate nei diversi nominali, propende nettamente a favore del primo periodo (19 contro 10).

Un livello successivo di analisi è quello che potremmo definire cronologico – quantitativo, che prende in considerazione anche la quantità di monete immesse nella circolazione monetaria. È importante considerare tale aspetto, poiché non dobbiamo dimenticare il valore che possedevano all'epoca le monete in fatto di immagine, ovvero di capacità di veicolare messaggi o, addirittura, di fare vera e propria propaganda politica. Tralasciando per il momento l'analisi di queste intenzioni, ci limiteremo a valutare la consistenza dell'intero insieme e la distribuzione dello «sforzo produttivo» all'interno del trentennio esaminato. In un primo schema, compilato per i due periodi, abbiamo riportato in ordine cronologico i quantitativi prodotti annualmente per ciascuna tipologia (tavole 18/A e 18/B), mentre in un terzo quadro abbiamo evidenziato le tirature complessive delle varie tipologie e l'arco di tempo nel quale vennero coniate (tavola 19).

Tavola 18/A - Cronologia delle quantità coniate (1908-1922).

M = milioni di pezzi	Quadriga velce 2 monete AR	Libertà Librata 1 moneta NI	Italia su prora 3 monete CU	Cinquantenario 2 monete (AR + CU)	Cinquantenario II 2 monete (AU + AR)	Aratrice 4 monete AU	Quadriga briosa 3 monete AR	Leoni 1 moneta AR	Italia seduta 1 moneta NI	Totale dei pezzi coniati nell'anno
1908	4,494 M	14,315 M	1,178 M	-	-	-	-	-	-	19,988 M
1909	3,474 M	19,280 M	7,691 M	-	-	-	-	-	-	30,446 M
1910	6,243 M	21,887 M	4,188 M	-	-	-	-	-	-	32,318 M
1911	534.810	13,671 M	3,477 M	3,000 M	80.000	-	-	-	-	20,762 M
1912	8,030 M	21,040 M	5,578 M	-	-	82.942	-	-	-	34,731 M
1913	16,176 M	20,729 M	5,164 M	-	-	-	-	-	-	42,069 M
1914	-	14,307 M	13,232 M	-	-	-	10,662 M	-	-	38,202 M
1915	-	-	15,655 M	-	-	-	13,176 M	-	-	28,832 M
1916	-	-	11,385 M	-	-	-	12,757 M	-	-	24,142 M
1917	-	-	6,037 M	-	-	-	15,866 M	-	-	21,904 M
1918	-	-	6,952 M	-	-	-	-	-	-	6,952 M
1919	-	3,474 M	-	-	-	-	-	3,700 M	-	7,174 M
1920	-	27,283 M	-	-	-	-	-	29,450 M	-	56,734 M
1921	-	50,372 M	-	-	-	-	-	16,848 M	-	67,220 M
1922	-	17,134 M	-	-	-	-	-	-	82,266 M	99,400 M
Totale periodo	38,955 M	223,494 M	80,540 M	3,000 M	80.000	82.942	52,464 M	49,999 M	82,266 M	530,883 M

Tavola 18/B - Cronologia delle quantità coniate (1923-1937).

M = milioni / pezzi	Leoni 1 moneta AR	Italia seduta 1 moneta NI	Vetta d'Italia 1 moneta AU	Biga 1 moneta AR	Roma e Italia 1 moneta AR	Italia su prora I e Littore, 2 monete AU	Impero, 4 monete (1AU + 3 AR)	Littore II 1 moneta AU	Totale dei pezzi coniati nell'anno
1923	-	20,175 M	-	-	-	-	-	-	20,175 M
1924	599,000	29,288 M	-	-	-	-	-	-	29,887 M
1925	24,884 M	-	5,000	-	-	-	-	-	24,889 M
1926	-	-	-	1,747 M	-	-	-	-	1,747 M
1927	-	-	-	44,800 M	3,518 M	-	-	-	48,831 M
1928	-	19,995 M	-	6,651 M	2,486 M	-	-	-	29,134 M
1929	-	-	-	6,800 M	-	-	-	-	6,800 M
1930	-	-	-	3,667 M	-	-	-	-	3,667 M
1931	-	-	-	-	-	66,843	-	-	42,637
1932	-	-	-	-	-	20,932	-	-	20,932
1933	-	-	-	-	-	12,927	-	-	12,927
1934	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1935	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1936	-	-	-	-	-	-	1,645 M	-	1,645 M
1937	-	-	-	-	-	-	100,000	249	100,249
Totale periodo	25,483 M	69,458 M	5,000	63,667 M	6,004 M	100,702	1,745 M	249	166,465 M

Tavola 19 – Monete che riproducono la figura umana: riassunto delle quantità coniate (1908-1937).

Nominale / Denominazione	Anni	Tiratura complessiva*
2 lire AR (Quadriga velce)	1908-1912	5.702.317
1 lira AR (Quadriga velce)	1908-1913	33.253.116
20 cent. NI (Libertà librata)	1908-1922	223.494.500
5 cent. CU (Italia su prora)	1908-1918	10.545.066
2 cent. CU (Italia su prora)	1908-1917	18.608.989
1 cent. CU (Italia su prora)	1908-1918	51.386.860
50 lire AU (Cinquantenario II)	1911	20.000
5 lire AR (Cinquantenario II)	1911	60.000
2 lire AR (Cinquantenario)	1911	1.000.000
10 cent. CU (Cinquantenario)	1911	2.000.000
100 lire AU (Aratrice)	1912	4.946
50 lire AU (Aratrice)	1912	11.230
20 lire AU (Aratrice)	1912	59.970
10 lire AU (Aratrice)	1912	6.796
5 lire AR (Quadriga briosa)	1914	272.515
2 lire AR (Quadriga briosa)	1914-1917	35.383.503
1 lira AR (Quadriga briosa)	1915-1917	16.808.120
50 cent. NI (Leoni)	1919-1925	75.482.200
1 lira NI (Italia seduta)	1922-1928	151.725.276
100 lire AU (Vetta d'Italia)	1925	5.000
10 lire AR (Biga)	1926-1930	63.667.500
20 lire AR (Roma e Italia)	1927-1928	6.004.900
100 lire AU (Italia su prora I)	1931-1933	50.008
50 lire AU (Littore)	1931-1933	50.694
100 lire AU (Littore I)	1936	812
20 lire AR (Quadriga lenta)	1936	10.000
10 lire AR (Italia su prora a destra)	1936	618.500
5 lire (Fecondità)	1936-1937	1.116.000
100 lire AU (Littore II)	1937	249
Totale	1908 -1937	697.349.067

Premesso che la quantità di monete coniate tra il 1908 e il 1937 rappresentanti la figura umana (quasi settecento milioni di esemplari), è un dato rilevante per un paese che oscillava tra i 35 e i 41 milioni di abitanti,[5] è facile notare come questa produzione sia concentrata principalmente nel primo dei due periodi (tra il 1908 e il 1922), nonostante gli stessi abbiano avuto la medesima durata in fatto di anni (15 ciascuno). E anche se il numero di tipi coniati risulta perfettamente in equilibrio tra i periodi (9 e 9), le quantità non lasciano adito a dubbi: ben il 76,87 % delle monete che riproducevano il corpo umano fu prodotto negli anni della cosiddetta «monarchia parlamentare» e solo il restante 23,13 % durante il fascismo.

Un altro dato, ancor più significativo, lo possiamo ricavare dal numero di monete pro-capite (considerando solo quelle che riproducevano la figura umana) che circolavano effettivamente tra le mani degli italiani in due momenti ravvicinati quanto diversi per la società dell'epoca. Durante il 1921 (anno del 6° censimento del Regno d'Italia), dopo la prima guerra mondiale e in piena crisi dello Stato liberale, per ogni cittadino italiano esistevano 10,66 monete che ritraevano la figura umana,[6] mentre dopo soli dieci anni, nel 1931 (anno del 7° censimento), in piena epoca di regime e propaganda fascista, tale rapporto era drasticamente calato a 4,01 monete per abitante.[7] Questo significa che per quanto il fascismo facesse largo uso di ogni mezzo per propagandare la sua ideologia, l'iconografia del corpo umano non rivestiva un'importanza esclusiva all'interno di tali mezzi, in quanto la comunicazione si avvaleva di una simbologia ben più vasta e articolata.

Sempre in ambito industriale, ci è sembrato doveroso confrontare la produzione complessiva di moneta metallica, con quella avente per soggetto la figura umana. In definitiva, questo dato riguardante l'intera circolazione monetaria, evidenzia con maggior precisione il peso e la rilevanza dell'aspetto iconografico di cui trattiamo. Rapporto che, a nostro avviso, è indice importante delle trasformazioni politico culturali verificatesi in Italia, prima con l'ascesa al trono di Vittorio Emanuele III, e in seguito con la presa di potere da parte del fascismo. I risultati sono stati sintetizzati nelle tavole n° 20/A e B e visualizzati nei grafici dal 3 e 4.

Tavola 20/A – Rapporto tra il numero complessivo di monete coniate e quelle che rappresentano la figura umana (1908-1922).

Anno	Quantità totale di monete coniate	Quantità di monete che rappresentano Il corpo umano	Percentuale
1908	25,265 M	19,988 M	79,1%
1909	30,446 M	30,446 M	100%
1910	32,318 M	32,318 M	100%
1911	20,762 M	20,762 M	100%
1912	34,731 M	34,731 M	100%
1913	42,069 M	42,069 M	100%
1914	38,202 M	38,202 M	100%
1915	28,832 M	28,832 M	100%
1916	24,142 M	24,142 M	100%
1917	21,904 M	21,094 M	100%
1918	50,049 M	6,952 M	13,9%
1919	54,710 M	7,174 M	13,1%
1920	129,024 M	56,734 M	44,0%
1921	213,843 M	67,220 M	31,4%
1922	187,491 M	99,400 M	53,0%
Totale	933,797 Milioni (cifre arrotondate per difetto)	530,883 Milioni (cifre arrotondate per difetto)	56,9%

Tavola 20/B - Rapporto tra il numero complessivo di monete coniate e quelle che rappresentano la figura umana (1923-1937).

Anno	Quantità totale di monete coniate	Quantità di monete che rappresentano Il corpo umano	Percentuale
1923	114,618 M	20,175 M	17,6 %
1924	130,601 M	29,887 M	22,9 %
1925	102,376 M	24,889 M	24,3 %
1926	58,603 M	1,747 M	3,0 %
1927	181,311 M	48,831 M	26,9 %
1928	74,348 M	29,134 M	39,2 %
1929	89,196 M	6,800 M	7,6 %
1930	62,001 M	3,667 M	5,9 %
1931	30,817 M	42,637	0,1 %
1932	17,154 M	20,932	0,1 %
1933	30,983 M	12,927	0,04 %
1934	34,300 M	-	-
1935	21,500 M	-	-
1936	18,232 M	1,645 M	9,0 %
1937	23,010 M	100,249	0,4 %
Totale	989,055 Milioni (cifre arrotondate per difetto)	166,465 Milioni (cifre arrotondate per defetto)	16,8 %

Grafico 3 – Rapporto tra il numero complessivo di monete coniate (in nero) e quelle che rappresentano la figura umana (in rosso) (1908 -1922).

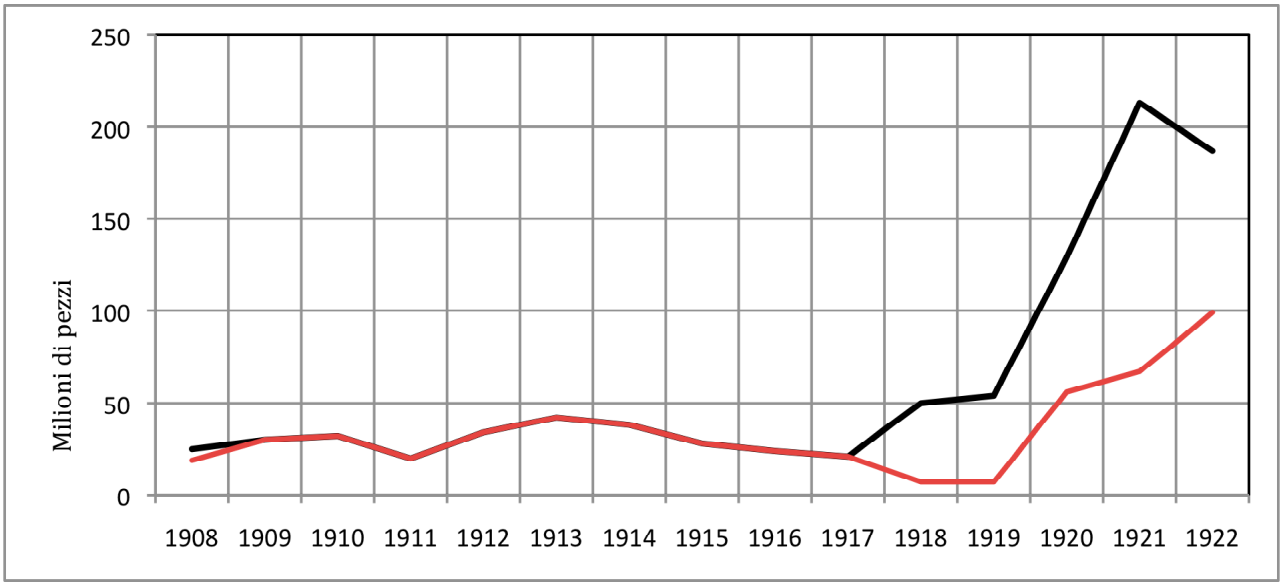
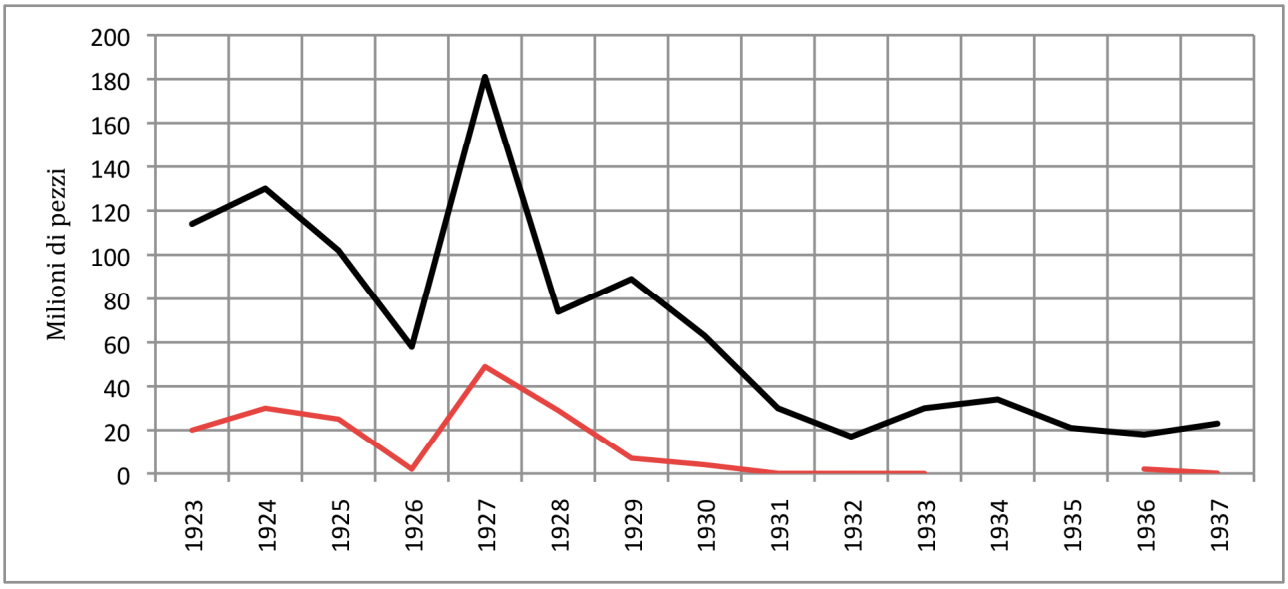


Grafico 4 - Rapporto tra il numero complessivo di monete coniate (in nero) e quelle che rappresentano la figura umana (in rosso) (1923 – 1943).



Analizzati gli aspetti legati alla produzione, affrontiamo l'analisi iconica del *corpus* di emissioni appartenenti a V. E. III, osservando anzitutto la consistenza percentuale dei tipi che riproducono la figura umana in confronto al totale dei tipi coniati nei vari metalli (tavola 21) e, in seguito, la distribuzione di questi soggetti nei diversi nominali adoperati all'interno dei sistemi monetari adottati tra il 1900 e il 1943 (tavola 22).

Tavola 21 – Monete e tipi che rappresentano la figura umana: distribuzione nei diversi metalli e percentuale rispetto all'iconografia generale (1900-1943).

Metalli	Monete emesse	Monete che riproducono la figura umana	%	Tipi emessi	Tipi che riproducono la figura umana	%
Oro	15	10	66,7%	9	6	66,7%
Argento	16	12	75,0%	12	9	75,0%
Nichel	10	3	30,0%	10	3	30,0%
Rame	10	4	40,0%	7	2	28,6%
Bronzo	2	-	-	2	-	-
Totale	53	29	54,7%	40	18*	45,0%

* La somma dei numeri della colonna sarebbe 20, in quanto i tipi cinquantenario e cinquantenario II sono stati coniati in 2 metalli ciascuno.

Tavola 22 – Distribuzione dei tipi che rappresentano la figura umana nei diversi nominali e metalli (1908-1937).

Nominale / Metallo	Monete	Tipi
100 lire AU	5	Aratrice (1912), Vetta d'Italia (1925), Italia su prora I (1931), Littore I (1936), Littore II (1937)
50 lire AU	3	Aratrice (1912), Cinquantenario II (1911), Littore (1931)
20 lire AU	1	Aratrice (1912)
10 lire AU	1	Aratrice (1912)
20 lire AR	2	Roma e Italia (1927), Quadriga lenta (1936)
10 lire AR	2	Biga (1926), Italia su prora a destra (1936)
5 lire AR	3	Cinquantenario II (1911), Quadriga briosa (1914), Fecondità (1936)
2 lire AR	3	Quadriga velce (1908), Cinquantenario (1911), Quadriga briosa (1914)
1 lira AR	2	Quadriga velce (1908), Quadriga briosa (1914),
1 lira NI	1	Italia seduta (1922)
50 cent. NI	1	Leoni (1919)
20 cent. NI	1	Libertà librata (1908)
10 cent. CU	1	Cinquantenario (1911)
5 cent. CU	1	Italia su prora (1908)
2 cent. CU	1	Italia su prora (1908)
1 cent. CU	1	Italia su prora (1908)
Totale	29	18

I dati, considerati complessivamente, confermano una presenza costante e ben distribuita tra i metalli adoperati nella monetazione, dei soggetti che riproducono la figura umana (presente quasi nel 45% dei tipi e nel 55% delle monete). In particolare è da osservare il dato relativo al nominale più elevato (e prestigioso) coniato durante tutto il periodo (le 100 lire d'oro), che è stato anche il nominale coniato più volte tra tutte le monete del Regno (sette).[8] Il fatto che ben cinque di questi sette tipi (il 71%) rappresentino la figura umana, testimonia l'importanza attribuita dal Sovrano a questa categoria d'immagini, riflesso di un cambiamento radicale nella concezione del potere e dell'idea stessa di regalità.

Il gradino d'esame successivo prevede un'analisi iconico – iconografica, che entra oramai nel merito delle «qualità» dell'immagine monetale e ne descrive le caratteristiche. Come si può vedere nella tavola 23, la varietà delle composizioni e degli atteggiamenti delle figure rappresentate, permettono di compilare uno schema articolato che ben descrive la molteplicità dei contributi succedutisi nell'arco di trent'anni alla creazione di queste monete. Nel complesso i disegni sono frutto del lavoro di sette artisti, e la riduzione in moneta di tali progetti, di altri tre. Alla luce di questi dati, la monetazione di Vittorio Emanuele III che riproduce la figura umana, appare come il risultato di numerose volontà evolutesi negli anni, desiderose non solo di «fotografare» la realtà della Nazione, ma anche di descriverne le aspirazioni e di celebrarne i risultati attraverso i fasti del passato.

Così, ad esempio, alla madre Italia (nelle vesti della dea Cerere) è affidato il compito di illustrare quella che agli albori del Novecento era ancora la principale attività produttiva del Paese (l'agricoltura), mentre nello stesso tempo, sullo sfondo delle rappresentazioni celebrative del cinquantenario del Regno, fanno la loro apparizione due vascelli (un mercantile e una nave da guerra), a testimoniare il cammino intrapreso dalla nazione in fatto di produzione industriale, civile e bellica. Contemporaneamente, su un'altra moneta coniata in un metallo «nuovo», o comunque privo di tradizione numismatica, come il nichelio, viene raffigurata un'Italia dal volto arcaico, ma che al rovescio si trasformava in una giovane donna, simbolo della più moderna libertà che si stava diffondendo nella società europea.

Tavola 23 - Analisi iconico / iconografica delle rappresentazioni contenenti la figura umana: posizione e postura.

Posizione e postura	1900-1922	1923-1943	Tipi	Figure
Figura umana posta in primo piano nella scena	6	7	13	20
Figura umana posta in un piano secondario	3	2	5	5
Rappresentazioni contenenti una sola figura umana	7	7	14	14
Rappresentazioni contenenti più di una figura umana	2	2	4	11
In atto di guidare/condurre una biga o una quadriga	3	2	5	5
In posizione eretta sulla prora di una nave	1	2	3	3
In atto di volare	1	-	1	1
Nell'atto di arare / seminare la terra	1	-	1	1
Nell'atto di fare o ricevere un'offerta o trasmettere un messaggio	3	2	5	12
Nell'atto di compiere un gesto eroico	-	1	1	1
Nell'atto di camminare o avanzare	-	2	2	2

A questo schema che determina la posizione della figura umana nell'immagine e ne caratterizza il ruolo, segue un'analisi tesa a descriverne l'aspetto individuale, utile quindi a fornirci informazioni sul vero e proprio «tipo» di corpo umano rappresentato nelle monete del Regno d'Italia nel XX secolo. Tale analisi è rivolta a determinare il genere dei personaggi rappresentati e la loro età (suddivisa in tre fasce), specificando il metallo in cui furono coniate tali rappresentazioni (tavola 24) e quindi a descrivere la postura del busto e della testa di questi personaggi, osservati dal punto di vista dello spettatore (tavola 25).

Tavola 24 – Analisi iconografica: aspetto relativo all'età e al genere nei diversi metalli.

Periodo / Metallo	Adulto M	Adulto F	Infant. M	Infant. F	Aspetto da neonato
I Periodo / AU	-	3	-	-	-
I Periodo /AR	-	5	-	-	-
I Periodo / altri metalli	-	3	-	-	-
Totale (1908-1922)	-	11	-	-	-
II Periodo / AU	3	1	-	-	-
II Periodo / AR	1	5	2	-	2
II Periodo / altri metalli	-	-	-	-	-
Totale (1923-1937)	4	6	2	-	2
Totale (1900-1937)	4	17	2	-	2

Tavola 25 - Analisi iconografica della figura umana: posiz. e orientamento del corpo e della testa.

Posiz. del corpo	In piedi / stante					Seduto				In volo
Orientamento della testa	FR	DE	SI	FR DE	FR SI	FR	DE	SI	FR SI	FR DE
1908 – 1922	-	-	2	1	3	-	2	2	-	1
1923 – 1937	-	3	3	2	1	-	1	1	1	1
Totale	-	3	5	3	4	-	3	3	1	1

Leggenda: FR = di fronte (o tre quarti), DE = destra, SI = sinistra. La doppia abbreviazione si riferisce alle posizioni del busto (in alto) e della testa (in basso), quando non si trovano orientati nella stessa direzione.

* Non è stata classificata la posizione dei neonati rappresentati nel tipo «Fecondità».

L'omogeneità che caratterizza alcuni aspetti iconografici delle monete del primo periodo di governo di Vittorio Emanuele III (ad esempio il 100% di rappresentazioni femminili), ci fornisce preziose indicazioni anche sui principi ispiratori dell'azione di governo del Re, anticipati nel discorso della Corona del 20 febbraio 1902, in cui aveva gettato le basi della politica che desiderava intraprendere, in nome della giustizia sociale e in «sollievo» delle classi lavoratrici. Il riflesso dell'impegno del Sovrano nella promozione e tutela del lavoro e del sostentamento delle classi meno abbienti, trovava riscontro, fin dal 1903, in alcuni progetti ideati da Egidio Boninsegna per nominali in oro o metallo dorato, da 100 e 20 lire.

"Una Minerva stante, la dea di tutte le arti, veniva rappresentata nell'atto di affiancare un'Italia /Agricoltura carica di messi; una donna velata e sdraiata, appoggiata ad una pala e con in mano un fascio di spighe (Cerere), era affiancata sullo sfondo da due bastimenti; il medesimo personaggio, in posizione eretta, con il capo velato e turrito si accompagnava ai due buoi dell'aratro."[9] Non mancarono in questa fase propositiva soggetti a carattere naturalistico,[10] ma l'orientamento definitivo per avviare il rinascimento iconografico della moneta italiana, fu quello di accogliere (dopo secoli di assenza) la presenza della figura femminile che incarnava l'Italia, "signora di Città e novella *Tyche poleos*, (...) declinata secondo una visione gerarchica, in figure allegoriche di donne dal ruolo e dall'età differente, secondo l'ideale e tradizionale modello di Demetra, la Madre, e di Kore /*Persephone*, la Figlia."[11]

Ma il tema dominante delle rappresentazioni numismatiche cambiò rapidamente nel primo dopoguerra per l'altrettanto repentina ascesa al potere del fascismo. La novità non consistette tanto nel recupero di «esperienze monetali» tipiche dell'età romana, quanto in una maggiore consapevolezza dell'efficace comunicazione che si poteva porre in atto attraverso iconografie di lunga e sperimentata tradizione, facendo costantemente riferimento alle ideologie del potere. Alla figura umana, non più isolata presentatrice delle ambizioni nazionali, furono affiancati una serie di simboli, capeggiati dall'emblema per eccellenza del fascismo: il fascio littorio, originario dell'arcaica regalità etrusca. In questo periodo, al precedente dominio della figura femminile sui rovesci della moneta, si contrappone ora la presenza di quella maschile, che va progressivamente assumendo maggiore importanza.

Le immagini acquistano vigore e dinamismo, compare la nudità assoluta confacente al gesto eroico. Al gentile, quasi intimo omaggio fatto all'Italia dalla Dea Roma nelle emissioni del cinquantenario, si sostituisce un'inequivocabile offerta di virilità da parte di un atletico littore («Roma e Italia»). La stessa biga, protagonista della moneta da 10 lire emessa nel 1926, oltre che rappresentare, come

nell'età classica, il veicolo utilizzato dalle divinità femminili, ora simboleggia la diarchia che esisteva, di fatto, tra il Sovrano e Benito Mussolini. "Il carro dell'Italia fascista appariva tirato da due vigorosi cavalli, quello interno, col capo chino verso il basso, aveva la funzione propria del cavallo timoniere; quello esterno, e in primo piano, era la figura ideale del Reggitore dello Stato."[12] Sui nominali aurei di maggior valore ora si preferisce rappresentare il Littore nel suo cammino risoluto verso la conquista e l'amministrazione della giustizia.

C'è da ricordare che gli artisti che realizzavano monete e medaglie, ed anche la Zecca, avevano in questo momento storico l'arduo compito di coniugare i canoni della tradizione numismatica con lo stile moderno attraverso la gestione delle nuove tecnologie. A tale proposito, commentando i risultati di questa vera e propria rivoluzione iconografica, Ugo Ojetti nel 1914 faceva delle osservazioni molto pungenti sulle monete modellate dal Canonica e dal Calandra, mentre considerava valido il 20 centesimi di Bistolfi. Il suo discorso non si limitava allo stile, ma affrontava anche le problematiche tecniche, come la riduzione pantografica, responsabile (sempre secondo Ojetti), del non perfetto studio dell'immagine da parte degli artisti che lavoravano in dimensioni maggiori.[13] Ma allora, in definitiva, quale rappresentazione del corpo umano possiamo salvare, o eleggere a simbolo della monetazione del Regno d'Italia del XX secolo?

Certamente la figura stessa dell'Italia, celebrata in veste divina e materna, ritratta come messaggera di pace e di vittoria, ma anche in qualità di timoniera della Nazione, o di seducente simbolo di libertà. E poi «l'uomo nuovo» del fascismo, incarnato nella incontenibile energia del fante vittorioso, come nella ferma determinazione dei giovani littori. Ma alla fine, il vero protagonista rimane lui, Vittorio Emanuele III, lo stesso Re che nel 1936 si cala in pieno nei panni dell'imperatore. Progressivamente, l'assimilazione formale della sua figura a quella degli antichi predecessori romani, giunge a compimento. Lo rivelano gli schemi compositivi e lo stile dei diversi ritratti presenti sulle monete, dove la fisionomia del sovrano, inizialmente appesantita dagli anni, subisce un miracoloso ringiovanimento. Ma si trattava di una crudele illusione, perché la guerra vera, quella combattuta sul suolo patrio era alle porte, e avrebbe cacciato per sempre il Re che emetteva la propria moneta.

Note:

1) Si vedano i capitoli 3.5.1. y 3.5.2.1.
2) In proposito il dotto membro Salinas fece notare come "i più valorosi e geniali artisti, espertissimi nell'arte della medaglia, purtroppo non avevano preso parte al concorso." Tratto da, Balbi de Caro S., "Vittorio Emanuele III il Re numismatico", in Balbi de Caro S., Cretara R., Villani R. M. (a cura di), *Ars metallica*

monete e medaglie – Arte tecnica e storia, p.125.

3) Merita, in proposito, spendere alcune parole sull'etimologia del termine Italia, considerando che ancora oggi l'origine del nome è controversa, e numerose sono le interpretazioni date dagli storici e dai linguisti. Tra le proposte si possono ricordare quelle che mettono in relazione il nome con i tori, con i vitelli, o addirittura con la vite. Altre tradizioni fanno riferimento all'esistenza, tutta da dimostrare, di Italo, mitico re degli Enotri, popolo nomade che si stabilì nell'estrema propaggine meridionale della penisola, mentre altri propendono per un'origine greca del nome, ad esempio da *Aithalia* (terra fumosa), parola che fa riferimento al fuoco, alle fiamme, ai vulcani. Non mancano ipotesi che attribuiscono al termine un'origine etrusca o latina. Il vocabolo greco *Italói* designava i *Vituli* o *Viteli*, una popolazione che abitava un territorio situato nell'attuale Calabria e che adorava i vitelli. Oppure il termine Italia deriverebbe dalla parola *Viteliù* (terra dei giovani tori) di origine osca, lingua locale parlata anticamente in una fascia centro meridionale della penisola italiana. Certamente il nome Italia è tramandato fin dal V secolo a. C., quando cominciò a prevalere su altre denominazioni di varia origine, come *Ausónia* (terra degli degli Ausoni), *Esperia* (terra d'occidente), *Enótria* (terra dei vigneti), o *Saturnia*. Ancor più certo è che l'imperatore Augusto, intorno al 7 d. C., consacrò in modo definitivo l'unità della penisola, definendo in modo chiaro il confine nell'arco alpino, ed inoltre suddivise l'Italia in 11 *regiones*. Infine, con la riforma attuata nel 291 d. C. dall'imperatore Diocleziano (284-305 d. C.) venne creata la diocesi dell'Italia che includeva anche le isole maggiori (Sardegna e Sicilia), considerate fino a quel momento come provincie esterne. (Cfr., Graziosi G., "Iconologia Italia", pp. 16-17)

4) Caccamo Caltabiano M., "Tra iconografia e iconologia. La tradizione iconica e culturale classica nella monetazione di Vittorio Emanuele III", p. 1.

5) I dati ufficiali I.S.T.A.T., indicano una popolazione di 35.841.563 abitanti nel 1911 (5° censimento), 39.396.757 nel 1921 e 41.043.489 nel 1931 (7° censimento).

6) Il dato è stato ricavato sottraendo alla produzione complessiva del periodo 1908-1921, i quantitativi delle monete d'argento appartenenti alle serie «Quadriga veloce», «Quadriga briosa» e «Cinquantenario» (ritirati dalla circolazione nel 1917), per restanti 420, 269, 000 esemplari, che sono stati divisi per il numero di abitanti della Penisola censiti nel medesimo anno.

7) Il dato è stato ricavato sottraendo alla produzione complessiva del periodo 1923-1931, i quantitativi della serie «Vetta d'Italia» e «Littore» (mai destinati alla effettiva circolazione monetaria), per restanti 164, 413, 737 esemplari, che sono stati divisi per il numero di abitanti della Penisola censiti nel medesimo anno.

8) Cfr., Caccamo Caltabiano M., *op. cit.*, p. 1.

9) *Ibidem,* p. 5.

10) Da sottolineare il fatto che questi progetti caddero nel momento in cui il Re si era fatto promotore dell' "Istituto internazionale di agricoltura", il primo ente a carattere internazionale per la cooperazione in materia agricola, che più tardi, nel 1945, avrebbe dato luogo alla *Food and Agriculture Organization of the United Nations* (F.A.O.).

11) Caccamo Caltabiano M., *op. cit.*, pp. 6-7.

12) *Ibidem,* p. 15.

13) Cfr., Ojetti U., "Monete italiane", in *Pagine d'arte II*, 1914.

4. CATALOGO DELLE MONETE DEL REGNO D'ITALIA CHE RAPPRESENTANO LA FIGURA UMANA (1900-1943)

Il capitolo che segue, dedicato alle monete emesse da Vittorio Emanuele III contenenti una raffigurazione del corpo umano, si presenta sotto forma di catalogo in possesso tutti i requisiti richiesti da una classificazione numismatica di tipo tradizionale. Detto catalogo è anche il luogo nel quale abbiamo applicato in maniera integrale il metodo di analisi annunciato. Le monete sono state elencate in ordine cronologico (in base alla data del Regio Decreto e all'anno reale di emissione) e riprodotte partendo da immagini ricavate da vari siti numismatici specializzati. Pertanto, al fine di garantire una qualità ottimale delle immagini, in alcuni casi abbiamo dovuto modificare le loro dimensioni e di conseguenza non è stato possibile mantenere una scala uniforme nelle riproduzioni.

La scheda di ogni moneta si compone di un paragrafo contenente i dati tecnici indispensabili alla identificazione e alla classificazione della moneta stessa (fase dell'analisi critica), a cui fanno seguito altri due paragrafi, omogenei per ogni tipo, dedicati all'analisi di tipo iconico / iconografica dell'immagine, descrizione che si è cercato di attuare in forma piuttosto schematica, utilizzando un numero di varianti posturali precise e oggettive. Esaurita la descrizione del messaggio formale, l'impegno che abbiamo assunto è stato quello di sviluppare l'indagine in senso iconologico, ovvero attraverso l'interpretazione degli aspetti retorici e simbolici (sia formali che concettuali) presenti nell'immagine. L'ultimo livello di analisi che abbiamo affrontato, invece, investe gli aspetti meno evidenti della comunicazione, ma che mettono la moneta in relazione con il contesto storico, culturale ed artistico dell'emissione.

Foto: Bolaffi 23 novembre 2010, lotto n° 776

N° 84 – Regno d'Italia, Vittorio Emanuele III (1900-1943). Due Lire «Quadriga veloce» 1911, AR 835 ‰, 27 mm ∅, 10 g, contorno: *Fert*[1] in incuso tra nodi e stellette, tiratura: 534.810 esemplari. Gigante 98, Montenegro 268, Pagani 734. R. D. 12 gennaio 1908, n°14.[2] Modelli: Davide Calandra,[3] incisione, Luigi Giorgi.[4]

D/ Busto del Re in uniforme, a destra, entro cerchio ornato di foglie; intorno, VITTORIO • EMANUELE • III • RE • D'ITALIA; a sinistra, lungo il cerchio, il nome dell'autore, D. CALANDRA M. R / Figura allegorica dell'Italia stante a sinistra, su quadriga al galoppo, con lo scudo nella mano sinistra e ramo d'ulivo nella destra; la quadriga è ornata con fiori e l'inscrizione *Fert*; sotto le zampe dei cavalli, la data, e sulla linea dell'esergo, D. CALANDRA M; in esergo, il valore tra due nodi con sopra il segno di zecca (R) e il nome dell'incisore, L. GIORGI INC.

La figura che si trova nella scena è posta in un piano intermedio e in posizione decentrata. La stessa è raffigurata nell'atto di guidare una quadriga e al tempo stesso di fare un'offerta. La figura è simbolica perché rappresenta «l'Italia», è di genere femminile e di aspetto adulto. La donna indossa vesti drappeggiate ed ha un elmo in testa, è in posizione stante, con il busto di fronte e la testa rivolta a sinistra.

Considerato il ruolo inaugurale di questa serie monetale nel processo di rinnovamento della numismatica italiana, crediamo sia doveroso ricostruirne il percorso iconografico, compiendo un *excursus* nel lessico monetario antico. Indubbiamente, "la suggestione dell'auriga femminile armata, dominante in posizione eretta al centro della scena, evoca attraenti immagini già sperimentate in ambito monetale con le quadrighe guidate da Athena su alcuni tetradrammi di *Kamarina* (fig. 85), o con quelle aventi quale auriga una possente *Persephone* con in mano la fiaccola, su una ricca emissione di Siracusa del penultimo decennio del V secolo a. C."[5]

Foto: Tkalek, 24-10-2003, lotto n° 26

Fig. 85) Monetazione greca, Sicilia. Tetradracma, Kamarina, circa 415 a. C., AR, 17,14 g, 26 mm. D/ Quadriga al galoppo, verso destra, condotta da Atena che impugna le redini nella mano sinistra e il *kentron* nella destra; sopra, in volo a sinistra, Nike nell'atto di incoronare la dea; EXAKESTIDAS, la firma dell'autore, sulla linea dell'esergo; in esergo, due anfore. R/ KAMAPINAION; testa di Eracle giovanile, a sinistra, che indossa la pelle di leone. Rizzo t. 5-11, Franke-Hirmer t. 53-149, Westermark & Jenkins, 149-2.

Trattandosi anche della prima rappresentazione dell'Italia sulle monete di Vittorio Emanuele III, ripercorriamo la vicenda di questa personificazione numismatica, che vide la luce con il ciclo di emissioni della cosiddetta «Guerra sociale», combattuta dai Romani contro una coalizione di popolazioni italiche, tra il 91 e l'87 a. C.[6] Di questo ciclo fanno parte alcuni rari denari nei quali "la personificazione dell'Italia viene accoppiata con il tipo della Vittoria che incorona una figura femminile armata e seduta su scudi, e identificata come l'Italia dalla legenda che in caratteri latini corre in esergo"[7] (fig. 86). Al termine del conflitto i magistrati monetali *Quintus Fufius Calenus* e *Mucius Cordius Scaevola*, celebreranno la vittoria rappresentando l'Italia con una cornucopia,

simbolo di abbondanza, e Roma che impugna uno scettro appoggiando il piede destro sopra un globo mentre si stringono le mani destre in segno di pace: figure ben identificabili dai rispettivi nomi inseriti nel campo.[8]

Foto: NAC n° 61, lotto n° 1211

Fig. 86), Repubblica Romana, Guerra sociale. Denario, *Corfinium*, circa 89 a. C., AR, 3,71 g. D/ Testa laureata dell'Italia a destra; in basso, davanti al collo, segno di valore, X. R/ Italia seduta a sinistra sopra una pila di scudi, che impugna lancia e *parazonium* mentre viene incoronata dalla Vittoria, stante, alle sue spalle; nel campo davanti all'Italia, C; in esergo, ITALIA. Sydenham 624, Campana 106, HNI 412b.

Riguardo alla fisionomia dell'Italia, appaiono evidenti le analogie con le rappresentazioni classiche della dea Minerva, divinità ispirata per la sua saggezza, a sua volta erede della personalità di Atena. L'Italia «novella Minerva», si presenta dunque come la prima figura umana in assoluto, riprodotta per intero sulle monete del nuovo Regno d'Italia e non solo come la prima apparizione di quel breve scampolo del XX secolo (fig. 87).

Foto: Künker n° 111, lotto n° 6750

Fig. 87), Impero Romano, Antonino Pio, 138-161 d. C. Aureo, 145/161 d. C., Roma, AU, 7,14 g. D/ ANTONINVS AVG PI-VS PPTRP COS IIII; testa laureata dell'imperatore a sinistra. R/ la dea Minerva, stante, con lancia e scudo nella mano sinistra, mentre tiene una piccola Vittoria alata nella destra. BMC 587, Calicó 1460, Cohen 1147, RIC 158.

La tradizione classica di questo nobile soggetto (la quadriga), d'indubbio impatto e di facile interpretazione, sembrava favorirne incondizionatamente l'accettazione, come si poteva pensare da questa recensione pubblicata l'anno precedente la sua emissione: "*Nella ventura settimana i tre modelli di gesso delle monete da 1, 2 e 5 lire verranno, dallo scultore Calandra, spediti a Roma al Ministero del Tesoro onde li passi alla Zecca per la relativa riduzione pantografica*." Così annunciava La *Gazzetta di Parma* nell'aprile del 1907, aggiungendo a proposito del soggetto riprodotto su tali monete: "*Da una parte raffigurasi l'Italia che, ritta e maestosa, col cimiero in capo, lo spadone al fianco, lo scudo al braccio sinistro ed avvolta in paludamento ampio, alza serena la palma dell'ulivo della pace, ritta su un carro su cui spicca la parola Fert, tirata la quadriga romana da quattro sbuffanti e poderosi destrieri. Il disegno vi è bellissimo, felice la composizione, squisita la modellazione, degna dell'insigne artista italiano, il quale ha eseguito il lavoro col più grande impegno, con quell'amore di artista che vuol dotare il suo paese di una moneta che gli faccia onore ed onore all'arte monetaria*."

Ma nella realtà, dopo che furono coniate, tali monete non corrisposero alle aspettative e le critiche, se pure eccessive, si elevarono non appena apparvero in circolazione. Effettivamente tanto il diritto con il busto del Sovrano, quanto il rovescio con figurazione simbolica avevano numerose pecche. La testa del Re era poco nitida, piatta e sbilanciata e la leggenda contornata da due grosse linee di perline pareva l'aureola di un santo; a sua volta il rovescio, che avrebbe dovuto rivaleggiare con

quello delle monete imperiali romane di consacrazione, venne giudicato piuttosto convenzionale e i quattro cavalli paragonati a quelli ammaestrati di un circo. Infine, la personificazione dell'Italia che avrebbe dovuto essere in piedi al sommo del carro, appariva troppo arretrata, situata com'era fra i quadrupedi e il carro stesso.[9]

Sulla qualità artistica della rappresentazione allegorica, tuttavia, fu assai più benevolo l'autorevole Francesco Gnecchi, che nella prima vera e approfondita recensione della nuova monetazione italiana, commentò con queste parole: "*Il rovescio offre una imitazione greca e, aggiungo volentieri, una imitazione felice. Il che non toglie però che qualche miglioramento possa introdursi nelle successive emissioni, sia nella figura dell'Italia, onde renderla meglio appoggiata sul carro, sia nella posa dei cavalli, che potrebbe forse esser resa più varia e raggiungere così a poco a poco quella perfezione che è troppo difficile trovare di primo acchito.*"[10] E, a tale proposito, sempre lo Gnecchi ricorda che per applicare queste piccole varianti, "*non abbiamo bisogno di rimandarlo* (l'artista) *ai modelli originari ellenici o romani, (...) ma ci basta rimandarlo alla superba sua quadriga che corona il monumento di Zanardelli a Brescia, e il cui modello era da tutti ammirato alla penultima esposizione di Venezia.*"[11] (fig. 88)

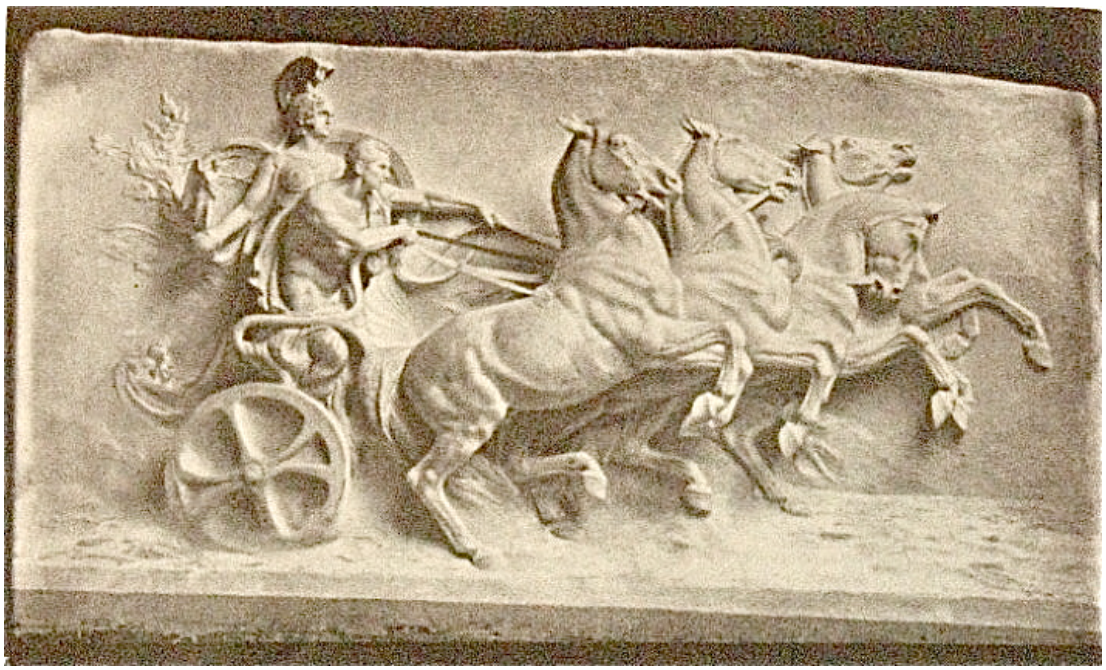


Foto: Illustrazione italiana n° 39, settembre 1909.

Fig. 88) Davide Calandra, studio per il monumento a Giuseppe Zanardelli, in marmo botticino e bronzo, cm 315 x 145 x 195, Brescia 1909. Opera eseguita presso il laboratorio Spirito Luciano, di Querceta (Massa Carrara) ed esposta alla biennale di Venezia del 1909.

Note:

1) Sul significato del motto di casa Savoia, *Fert* (a volte *Fert Fert Fert*) adottato da Amedeo VI (1334-1383), si vedano, Padiglione C., *Il F.E.R.T. di Casa Savoja. Memoria araldica scritta per le fauste nozze di Umberto con Margarita di Savoja*, Napoli, 1869, e Martinori E., "Fert", in *RN anno X, n°1-2,* pp. 16-18.
2) La moneta fu coniata negli anni 1908, 1910, 1911 e 1912 (Gigante 96-99, Montenegro 267-269, Pagani 732-735). Il modello fu utilizzato anche per la moneta da 1 lira coniata negli stessi millesimi, e nel 1913 (Gigante 132-136, Montenegro 193-197, Pagani 768-772).
3) Nato a Torino nel 1856, frequentò l'accademia Albertina dal 1875 e contemporaneamente si arruolò nell'arma di Cavalleria (esperienza questa che gli suggerì gran parte della sua produzione artistica). Come scultore esordì nel 1880, presentando l'opera *Le veglie di Penelope* ad una esposizione torinese. L'immediato successo gli permise di eseguire molti lavori e di ricoprire numerose cariche pubbliche. Nel 1902 fondò insieme ad altri intellettuali (tra i quali Leonardo Bistolfi) la rivista *L'arte decorativa moderna*. Le prime opere furono improntate ad un verismo ispirato a temi campestri e rustici, che venne però accantonato per un simbolismo di più alte ambizioni che meglio si adattava alla grande scultura celebrativa. Raggiunse in vita una notevole fama internazionale (suo il monumento al generale Bartolomeo Mitre a Buenos Aires del 1910), sia come autore di busti e ritratti, che di monumenti di grandi dimensioni, i più famosi dei quali sono quello dedicato ad Amedeo d'Aosta a Torino (1902), e il grande pannello bronzeo della Camera dei Deputati a Roma, che illustra la «glorificazione della dinastia sabauda» (1908-1912). La sua attività come medaglista è limitata ai modelli per le monete d'argento del Regno d'Italia che gli vennero commissionate nel 1906 (oltre a queste si ricorda solo una medaglia per l'Istituto delle Opere Pie S. Paolo di Torino). Gran parte della sua produzione è conservata nella gipsoteca situata all'interno del Museo Antonino Olmo di Savigliano (TO). Morì a Torino nel 1915. (Cfr., Lorioli V., *Medaglisti e incisori italiani del XX secolo*, pp. 23-24 e Bossaglia R., "*Calandra Davide*", Dizionario Enciclopedico degli Italiani – vol. 16).
4) Il Cavaliere Luigi Giorgi (1848-1912), per le sue molte benemerenze nel campo del rinnovamento artistico monetario, ebbe l'onorificenza di Cavaliere della Corona d'Italia e quella di Cavaliere nell'ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro. Rimasto orfano giovanissimo, lavorò in diverse botteghe di orefici, non trascurando di frequentare l'Istituto di Belle Arti di Lucca, per poi specializzarsi a Firenze nell'arte della medaglia. Resosi vacante il posto di Incisore Capo della Zecca, nel 1906 vinse il concorso al quale avevano preso parte i migliori incisori d'Italia. Come membro della Reale Commissione Monetaria portò il contributo della sua abilità pratica nel poderoso lavoro compiuto per il rinnovamento artistico della nostra monetazione. Opere monetarie completamente sue nei modelli e nel lavoro di riduzione in acciaio sono le monete coloniali somale di argento e bronzo (*rupie, bese* e sottomultipli). Cfr., Lanfranco M., "I progetti e le prove del Regno d'Italia – P 5", in *RN XXIX, 1932, n° 10-11,* pp. 304-305.
5) Caccamo Caltabiamo M., "*La tradizione iconica e culturale classica nella monetazione di V. E. III,*" p. 9.
6) Si veda in proposito anche la scheda n° 3 di questo catalogo, dedicata alla moneta da 20 centesimi del 1908.
7) Catalli F., "La moneta come propaganda: dall'Italia dei *socii* italici alla quadriga trionfale del Veroi," pp. 9-11.
8) Si veda in proposito la fig. 12a nella scheda dedicata alle 20 lire del 1926.
9) Cfr., Cellone F., "Le monete italiane dal 1900 al 1943 regnando V. E. III," p. 43.
10) Gnecchi F., "Le nuove monete italiane", p. 359.
11) *Ibidem*.

Foto: Lanz n° 145, lotto n° 213

N° 89 – Regno d'Italia, Vittorio Emanuele III (1900-1943). Cinque lire «Quadriga briosa» 1914, AR 900 ‰, 37 mm ∅, 25 g, contorno: *Fert* in incuso tra nodi e stellette, tiratura: 272.515 esemplari. Gigante 72, Montenegro 209, Pagani 708. R. D. 12 gennaio 1908, n°14 e R. D. 4 genn. 1914, n° 5.[1] Modelli: Davide Calandra, incisione, Attilio Silvio Motti.[2]

D / Busto del Re in uniforme, a destra; intorno, VITTORIO EMANUELE III RE D'ITALIA; sotto il busto, il nome dell'autore, D. CALANDRA. R / Rappresentazione simbolica dell'Italia, stante su quadriga, con uno scudo nella mano sinistra e un ramo d'ulivo nella destra; la quadriga è ornata con fiori e la scritta *Fert*; sotto le zampe dei cavalli, la data, e sulla linea dell'esergo, D. CALANDRA e MOTTI INC.; nell'esergo, il valore e due nodi tra il segno di zecca (R) e la stella d'Italia.

La figura che si trova nella scena è posta in un piano intermedio e in posizione decentrata. La stessa è raffigurata nell'atto di guidare una quadriga e al tempo stesso di fare un'offerta. La figura è simbolica perché rappresenta «l'Italia», è di genere femminile e di aspetto adulto. La donna indossa vesti drappeggiate, e ha l'elmo in testa, è in posizione stante, con il busto di fronte e la testa rivolta a sinistra.

Come riporta la Relazione della Regia Zecca per l'esercizio finanziario 1913-1914, durante tale periodo non si coniò né oro né scudi d'argento (la moneta da 5 lire), ma venne "preparato il nuovo conio per la monetazione d'argento, col quale s'incominciò la lavorazione nel 1914. Il modello del Calandra venne radicalmente modificato e grandemente migliorato, specialmente nella quadriga del rovescio." Date le premesse sull'accoglienza che ebbe la serie nel 1908, il Calandra, che nato nel

1856 era al culmine della sua carriera artistica, avendo rilevato forse per primo le imperfezioni delle monete, accettò di buon grado l'incarico di rifare il modello, e con poche modifiche al medesimo soggetto creò un vero capolavoro. Il risultato fu ottenuto semplificando lo schema iconico del dritto e al tempo stesso aumentando la vitalità della scena equestre presente nel rovescio, un tema da lui ampiamente sfruttato, e che probabilmente preferiva in assoluto.

"I nuovi modelli furono presentati il 12 febbraio 1912, ed incontrarono la unanime approvazione, sia per il ritratto del Re ben riuscito, sia per la quadriga più agile e movimentata e per la figura dell'Italia uscita dalle strettoie e poggiante effettivamente sul carro."[3] Da porre in evidenza come l'autore, nel trattare il tema abbia voluto mettere in risalto il liberty italiano "con una equilibrata composizione allegorica in cui lo stile avvantaggia il simbolismo senza mortificare il valore artistico."[4] Ma è soprattutto nel rovescio che la forza scultorea e la perfetta conoscenza della plastica del cavallo sono poste in evidenza dal brio e dalla naturalezza dell'impennata.

Il moto dei cavalli diviene più dinamico, "abbandonato l'iniziale parallelismo nella rappresentazione degli animali, le loro zampe si inarcano e si intrecciano, le teste si orientano diversamente, lunghe criniere svolazzanti aggiungono colore all'intera scena, potenziando l'efficacia comunicativa dell'intervento immediato e salvifico della nazione italiana."[5] Questa è l'Italia definitiva del Calandra: "novella Minerva che si erge su una quadriga dal tiro impetuoso, aulica e possente al tempo stesso, dove la minaccia antica delle armi si stempera nel lustrale ramoscello di ulivo che la dea mostra sollevando la destra, monito all'Europa ma anche promessa di pace e fecondità per i territori d'oltremare."[6]

Sorprende come la rapida evoluzione stilistica di questa moneta, indubbiamente ispirata da reali eventi storici e dalla contemporanea propaganda politica, avesse interessato nel periodo dei maestri firmanti anche le fiammanti quadrighe al galoppo dei tetradrammi e dei decadrammi siciliani, principalmente di *Euainetos*, coniati nell'entusiasmo della proposta del siracusano Ermocrate[7] di un'unione politica di tutti i Siciliani e della successiva vittoria riportata nel 413 a.C. dalle città alleate contro gli assalitori Ateniesi.

Ma una considerazione sul valore storico va fatta anche per l'altra faccia di questo scudo, che analogamente alle emissioni coeve, riassume in ogni dettaglio iconografico un significato politico di notevole importanza. "Sul dritto delle monete del 1908 la testa nuda del sovrano, tagliata alla radice del collo, tipica delle precedenti emissioni, venne sostituita da un busto in uniforme che, in basso,

scendeva ad occupare l'intero campo della moneta, con un effetto plastico di notevole intensità."[8] La scelta di raffigurare il sovrano in uniforme su queste emissioni, appare particolarmente significativa "in un momento in cui l'Italia intendeva affermare di fronte alle altre nazioni europee il proprio ruolo di potenza coloniale e mediterranea."[9] Si consideri, inoltre, che dato il taglio medio piccolo dei nominali emessi, queste monete erano largamente diffuse tra la polazione, divenendo strumento di propaganda capillare della politica del Governo, al quale il Sovrano, indossando l'uniforme, dava il proprio manifesto appoggio.

Note:

1) Il ritardo nell'emissione di questa moneta, rispetto alla data del primo decreto, fu dovuto sia ai tempi necessari al Calandra per predisporre il nuovo bozzetto, che alla improvvisa morte dell'allora capo incisore della zecca, Luigi Giorgi, avvenuta il 20 agosto 1912. Con lo stesso modello, il 12 febbraio 1912, la Commissione Tecnico Monetaria approvò anche l'emissione dei nuovi valori da 2 e 1 lira, che vennero posti in circolazione con i millesimi 1914, 1915, 1916 e 1917 (Gigante 101-104 e 137-139, Montenegro 280, 282-284, e 343-345, Pagani 737-740 e 773-775).
2) Nato ad Alessandria nel 1867 e morto a Roma nel 1935, fu incisore, medaglista e xilografo, formatosi all'Accademia di Belle Arti di Nizza. Ricoprì la prestigiosa carica di capo incisore della Zecca italiana per ben ventidue anni, dal 1913 fino alla morte, oltre ad essere insegnante di incisione alla Scuola dell'Arte della Medaglia, membro della Commissione Permanente Tecnico Monetaria e Accademico di S. Luca. Autore, tra l'altro, della medaglia ricordo della conciliazione tra lo Stato Italiano e la Chiesa, legò il suo nome a tutta la monetazione eseguita dalla Zecca anche per conto di Stati esteri. (Cfr., Lorioli V., *Medaglisti e incisori italiani del XX secolo*, p. 81)
3) Lanfranco M., "I progetti e le prove del Regno d'Italia – P 5", in *RN XXIX, 1932, n° 10-11,* p. 302.
4) Concetti E., "Una moneta moderna di insolita bellezza", p. 36.
5) Caccamo Caltabiamo M., "*La tradizione iconica e culturale classica nella monetazione di V. E. III,*" p. 10.
6) Balbi da Caro S., "Vittorio Emanuele III il Re numismatico", in *Ars metallica monete e medaglie – Arte tecnica e storia*, p. 126.
7) Cfr., Caccamo Caltabiamo M., *op. cit.*, p. 11.
8) Balbi da Caro S., *op. cit.*, p. 126.
9) *Ibidem.*

Foto: NAC n° 47, lotto n° 1063

N° 90 – Regno d'Italia, Vittorio Emanuele III (1900-1943). Venti centesimi «Libertà *librata*» 1908, NI 975 ‰, 21,5 mm ∅, 4 g, contorno rigato, tiratura: 14.315.000 esemplari.[1] C.N.I. 33, Gigante 193, Montenegro - , Pagani 829. R. D. 23 gennaio 1908, n° 22.[2] Modelli: Leonardo Bistolfi,[3] incisione, Luigi Giorgi

D / Testa muliebre a sinistra, con parte della spalla e mano recante una spiga di grano; lungo il bordo, sopra la spiga, ITALIA. R / Allegoria della libertà, raffigurata come donna in volo verso sinistra, con una fiaccola nella mano omologa; nel campo, su tre righe, l'indicazione del valore, la data e il segno di zecca (R); in basso, lo scudo sabaudo coronato e fregiato, i nomi dell'autore, L. BISTOLFI M. e dell'incisore L. GIORGI INC.

La figura che si trova nella scena è posta in primo piano e in posizione centrale ed è raffigurata nell'atto di volare. La figura è simbolica perché rappresenta la «Libertà», è di genere femminile e di aspetto adulto. La donna indossa vesti drappeggiate e trasparenti ed ha la testa scoperta, è in posizione di volo, con il busto di fronte e la testa rivolta a destra.

Sulla scelta di aver dato all'Italia il volto di una giovane donna dai tratti decisi e i lunghi capelli sciolti, ebbe certamente un peso il fascino che traspariva dalle mitiche figure femminili di età classica, come si nota in misura ancor più evidente nella bella figura del rovescio, concepita in volo trasversale nelle vesti di *Kore/Persephone* dalle chiome fluenti.[4] Nel profilo inciso da Bistolfi, invece, riecheggia la più antica rappresentazione simbolica conosciuta dell'Italia, raffigurata alla maniera di una dea dai cosiddetti *Socii* italici.[5] Tale immagine compare nei denari battuti a partire dal 91 a. C. per soddisfare le esigenze belliche della coalizione che aveva scatenato un conflitto contro Roma e che prese il nome di «guerra sociale».[6] (fig. 91 / 92) La personificazione di questa nuova entità (l'Italia), raffigurata in qualità di dea, vuole rappresentare lo stato degli insorti ed intende sostituirsi e contrapporsi alla testa della dea Roma, che compariva normalmente sulle monete romane dell'epoca.

Foto: NAC n° 40, lotto n° 447

Fig. 91) Repubblica Romana, guerra civile. Denario, *Corfinum*, circa 90 a. C., AR, 4.01 g D/ Testa laureata dell'Italia a sinistra; dietro, lungo il bordo, ITALIA. R/ Scena del giuramento: otto guerrieri (quattro per lato) puntano le loro spade su un maialino tenuto da un sacerdote; dietro, al centro, uno stendardo; in esergo, D. Sydenham 621, H N I 408.

Foto: NAC n° 43 lotto n° 243

Fig. 92) Repubblica Romana, guerra sociale. Denario, *Aesernia,* circa 89 a. C., AR, 3,57 g. D/ Testa laureata dell'Italia a sinistra; dietro, VITELIV (Italia in caratteri sanitici). R/ Guerriero stante che si appoggia ad una lancia con la punta rivolta verso il basso; il piede sinistro sopra uno stendardo romano; al suo fianco un toro accosciato; in esergo, >. Sydenham 627, HNI 407.

Bistolfi, chiamato a collaborare con la Commissione permanente fin dal giugno 1905, iniziò presto l'elaborazione dei disegni preparatori (fig. 93). Sulla difficile genesi della «libertà librata», ci informa una sua lettera diretta all'amico poeta Giovanni Pascoli, datata 3 ottobre 1906: *"daccanto all'umile stanzone dove si radunano i miei, lavorando con tutte le forze che mi rimangono a tutte le ore della giornata. Una terribile impresa chiusa in assai brevi orizzonti*."[7] E infatti, la consegna dei modelli, prevista per quello stesso mese, giunse solo nel gennaio 1908, con oltre un anno di ritardo. Tuttavia la «terribile impresa» avrebbe prodotto una delle più felici monete dell'Italia unita, "in cui all'allegoria della libertà volteggiante e di gusto floreale del rovescio fa da contrappunto, nel diritto, una scultorea personificazione dell'Italia *Mater frugum* con in mano la spiga del grano, per la quale Bistolfi avrebbe utilizzato come modella, secondo la tradizione, una robusta contadina del biellese."[8]

Fig. 93) Leonardo Bistolfi, la Libertà in volo. Disegno preparatorio per il rovescio della moneta da 20 centesimi del 1908, 22,5 x 27,2 cm, collezione privata.

Nelle vicende che portarono alla realizzazione dei nuovi tipi di monete, alcuni aspetti tra i più significativi, riguardano proprio il valore in nichel affidato per sorteggio a Bistolfi, che doveva avere al recto la testa dell'Italia e al verso, semplicemente un «partito ornamentale». "I modelli presentati incontrarono obiezioni dal punto di vista tecnico ed artistico, sia per la rappresentazione dell'Italia, sia per la flessuosa figura della libertà che si alza in volo, vestita di veli agitati dal vento e con la fiaccola in pugno, che l'artista aveva inteso porre sul rovescio e che viene vista dalla Commissione simile ad una terrifica Erinni. La trattazione liberty proposta da Bistolfi che si affida a variazioni di modellato ed effetti chiaroscurali, mal si addice alla riduzione meccanica e alla necessità della coniazione in un sol colpo, richiesta dalla tecnica della monetazione.[9]

Bistolfi affronterà le critiche e le conseguenti «enormi difficoltà» per la modifica dei modelli con quell'inquietudine e sensibilità simbolista propria del suo lavoro e della sua personalità, affermando tra l'altro di non disperare "*di riuscire a chiudere nel brevissimo spazio un pensiero ed una forma che possano assumere l'aspetto di un segno di vita abbastanza vasto e vibrante*."[10] Successivamente, riguardo al problema della coniazione dubita, malgrado gli sforzi, di rendere possibile che la piccola moneta assuma nell'irriducibile metallo i caratteri di una vera e convincente opera d'arte.[11] Il nodo che Bistolfi evidenzia è in realtà quello della moneta e della medaglia come opere d'arte autonome; un'autonomia difficile da conseguire per il peso delle finalità celebrative e le urgenze tecniche che gravano su questo tipo di produzione meccanica.[12]

Ed i giudizi sull'artista oscillarono spesso tra poli opposti, riconoscendone l'indubbio valore quale scultore simbolista dalle suggestioni neomichelangiolesche, ma evidenziandone anche i limiti. Ugo Ojetti, ad esempio, oltre che artista, lo giudicava un poeta, per la profonda sincerità del pensiero e per la chiarezza sempre più semplice e sobria della sua espressione, mentre oggi si ritiene che la sua produzione sia un poco troppo pervasa di manierismo floreale, senza comunque dubitare del pregio artistico della moneta, come di molte delle sue creazioni.[13] Sebbene critico sull'opportunità di coniare una moneta in nichelio, Francesco Gnecchi, in qualità di esperto numismatico e di membro della Commissione monetaria, affermò che "*il nuovo 20 centesimi italiano è certamente il più artisticamente elegante tra tutti i pezzi congeneri di tutte le nazioni*,"[14] perché solitamente queste monete divisionali di poco valore, "*portano al dritto una testa o semplicemente uno stemma, e al rovescio la pura indicazione del valore*."[15]

Ma nonostante il riconoscimento del valore artistico della moneta, le osservazioni critiche rivolte alle due rappresentazioni che vi comparivano, furono molte. La prima impressione, condivisa da molti membri della Commissione, fu che la testa dell'Italia si presentava sotto forme eccessivamente arcaiche, mentre si sarebbe desiderato "un tipo più moderno, più armonizzante alle condizioni dell'Italia nostra, di un significato più comprensibile e più chiaro anche al popolo, poiché si tratta di una moneta eminentemente popolare."[16] Ben altro era l'ideale di bellezza con cui l'Italia doveva apparire e non sotto forma di testa preistorica priva di qualsiasi simbolo che valga a identificarla.[17] Per quanto riguarda il rovescio, sebbene magistralmente modellato, le principali critiche arrivarono sul significato e sull'identità della rappresentazione. Volendo raffigurare un'allegoria bisognava attenersi alla tradizione.

"Per un'allegoria nuova, emblemi nuovi, d'accordo; ma per un'allegoria conosciuta e ripetuta da oltre due millenni, è assolutamente indispensabile conservare quelli che sono consacrati dalla lunghissima tradizione."[18] Per questo la fiaccola della libertà fu considerata più incendiaria che illuminatrice, mentre la chioma abbandonata al vento e l'atteggiamento (definito) convulso della figura, finirono per associarla più a una *Furia* o a una *Erinni*, piuttosto che alla libertà stessa. Al solito, la stampa specializzata straniera che non aveva seguito la genesi della moneta, non sapendo rintracciare esplicitamente il significato della figura, finì per definirla genericamente «genio volante». A tutte queste critiche l'artista rispose direttamente nella seduta della Commissione successiva a quella del 7 luglio 1907, durante la quale gli furono mossi ben cinque rilievi.

Nel riassunto della sua appassionata difesa dichiarò che per quanto riguarda il dritto, egli stesso aveva in mente un'Italia del tipo di bellezza accennata dalla Commissione: un'Italia col volto di una bellissima signora romana e sotto, in lontananza, una veduta di Roma. Però non ne fu soddisfatto, perché così veniva a dare all'Italia un senso di materialità che egli non voleva. Nella effigie balenatagli in una veglia di lavoro e definitivamente accolta, ha voluto rappresentare qualche cosa di extra umano, di extra materiale: il simbolo della *Mater frugum*, della Madre terra. Confessò anche di essersi occupato meno del rovescio, ove ha raffigurato nella Libertà aleggiante sopra lo stemma sabaudo la storia di casa Savoia. Consapevole che la riduzione avrebbe appiattito molto il rilievo, si era sforzato per accentuare i contrasti di chiaro-scuro, nella speranza "*che qualche cosa dell'impeto di vita e delle vibrazioni della figura della Libertà restasse ancora nel piccolo disco della moneta*."[19]

L'Italia modellata da Leonardo Bistolfi, è dunque un'Italia ricca di messi, dalle forme possenti che, sul dritto della moneta, nel profilo nettamente disegnato ripropone suggestioni della classicità greca, oltre che italica, mentre al rovescio si fa essa stessa simbolo concreto di libertà. Un riferimento evidente, da un lato, alla questione agraria e all'importanza della produzione cerealicola nelle campagne italiane e, dall'altro, un richiamo forte e chiaro ai valori per i quali lo Stato si era fatto e si faceva garante non solo davanti ai cittadini, ma anche di fronte ai popoli di altre nazioni. Queste le linee di una politica interna e internazionale che nel presupposto di garantire pace e libertà ai popoli avrebbe trovato la giustificazione anche per i successivi interventi armati in terra africana.

Note:

1) Con oltre 223 milioni di esemplari (per esattezza 223.494.500), si tratta della moneta battuta nel maggior numero di pezzi tra tutte quelle di V. E. III che riproducono la figura umana per intero. Trattandosi inoltre della prima moneta coniata in nichelio puro, costituisce un vero e proprio primato dell'Italia nel campo della tecnica monetaria. Sui vari aspetti della genesi di questa moneta, si veda: Ministero del Tesoro, *Relazione sui servizi della Regia Zecca – 25 esercizi finanziari dal 1° luglio 1914 al 30 giugno 1939,* pp. 26-29.
2) La moneta venne coniata dal 1908 al 1914 e dal 1919 fino al 1922 (Gigante 193-203, Pagani 829-839). Gli esemplari emessi con data tra il 1926 e il 1935 furono riservati al mondo del collezionismo.
3) Figlio d'arte, nato a Casale Monferrato (AL) nel 1859, studiò prima all'Accademia di Brera a Milano, per tre anni, per poi frequentare i corsi di Odoardo Tabacchi all'Accademia Albertina di Torino (esperienza che ebbe in comune con Davide Calandra e Pietro Canonica). Riconosciuto precocemente come artista di grande talento, la sua attività espositiva ebbe inizio nel 1895 alla I Biennale Internazionale di Venezia, alla quale partecipò costantemente anche in seguito e che nel 1905 gli dedicò un'ampia retrospettiva. Operò per circa cinquant'anni nel mondo della scultura (ma fu anche pittore, illustratore e medaglista), e pur attraversando varie fasi nella sua attività, è considerato il maggior simbolista italiano, per aver superato con slancio nelle sue opere, ogni residuo descrittivo e verista. Personalità originale, ricca di fascino e incapace di discrezione, venne definito (fino

all'abuso) come «il poeta della morte», per il gran numero di monumenti funerari che uscirono dal suo studio. Come tutti gli artisti più celebrati del suo tempo, ricoprì numerose cariche ed ebbe varie onorificenze. Agli inizi degli anni novanta divenne segretario del Circolo degli Artisti, membro onorario dell'Accademia Albertina, e nel 1902 insieme al Calandra ed altri fondò la rivista "L'Arte decorativa moderna". Nel 1923 venne nominato Senatore del Regno. Tra le sue opere più famose ricordiamo "La morte e la vita", esposta a Venezia nel 1914, e il monumento al pittore Segantini (1906). Molti dei suoi lavori sono conservati ed esposti nella gipsoteca a lui dedicata a Casale Monferrato. Morì a Torino nel 1933. (Cfr., Lorioli V., *Medaglisti e incisori italiani del XX secolo*, pp. 16-17, e Bossaglia R., *Bistolfi*, pp. 5-11).

4) Cfr., Caccamo Caltabiamo M., "*La tradizione iconica e culturale classica nella monetazione di Vittorio Emanuele III,*" p. 9.
5) Coalizione di popoli, tra i quali lo storico Appiano ricorda gli Irpini, i Lucani, i Marsi e i Sanniti, che si ribellarono al potere centrale di Roma dopo aver tentato più volte di ottenere gli stessi privilegi dei Romani derivati dalla concessione della cittadinanza.
6) Cfr., Catalli F., "La moneta come propaganda: dall'Italia dei *socii* italici alla quadriga trionfale di Veroi", pp. 9-11 e Graziosi G., "Iconologia Italia", pp. 17-19.
7) Migliorini M., *Strofe di bronzo (lettere da uno scultore a un poeta simbolista. Il carteggio Bistolfi –Pascoli)*, pp. 34-35.
8) Tocchi M., "Pascoli le medaglie e Leonardo Bistolfi", p. 22.
9) Cardano N., "Per una storia della medaglia italiana del Novecento – temi e percorsi dall'inizio del secolo agli anni Trenta", in Balbi de Caro S., Cretara R., Villani R. M. (a cura di), *Ars metallica monete e medaglie – Arte tecnica e storia*, p. 159.
10) Lettera di Bistolfi datata 6/10/1906, contenuta nella "Miscellanea relativa all'esercizio della Zecca, busta 3 fascicolo 15", in ACS, *Ministero del Tesoro-Direzione Generale Tesoro- Segreteria*.
11) Cfr., *Ibidem*, lettera del 3/11/1907.
12) E' risaputo che il Giorgi dovette fare sforzi sovrumani per preparare punzoni e coni perché questa moneta fosse coniabile, conservando quei rilievi che l'autore riteneva necessari, e che purtroppo non pensò di lasciare segni tangibili di tutto il grande lavoro compiuto.
13) Cfr., Cellone F., "Le monete italiane dal 1900 al 1943 regnando Vittorio Emanuele III", p. 45.
14) Gnecchi F., "Le nuove monete italiane", p. 355.
15) *Ibidem*.
16) *Ibidem*, pp. 355-356.
17) A tale proposito Francesco Gnecchi afferma che "i giornali stranieri, che ebbero e giudicarono la moneta, prima di avere una spiegazione ufficiale, non ritennero neppure che la parola ITALIA si riferisse alla testa rappresentata e, per l'attributo della spiga, la ritennero una Cerere." *Ibidem,* p. 356.
18) *Ibidem*, p. 357.
19) La sintesi della difesa del Bistolfi è riportata da Lanfranco M., "I progetti e le prove del Regno d'Italia – P 3", in *RN XXVIII, 1931, n° 10-11*, pp. 339-340.

Foto: NAC n° 47, lotto n° 1079

N° 94 – Regno d'Italia, Vittorio Emanuele III (1900-1943). Cinque centesimi «Italia su prora» 1915, CU 950 ‰, 25 mm ∅, 5 g, contorno liscio, tiratura: 1.038.000 esemplari. Gigante 261, Montenegro 615, Pagani 896. R. D. 29 ottobre 1908, n° 229.[1] Modelli: Pietro Canonica,[2] incisione, Luigi Giorgi.

D / Busto del Re in uniforme, a sinistra; intorno, VITTORIO • EMANUELE • III • RE • D'ITALIA. R / Figura allegorica rappresentante l'Italia marinara, stante a sinistra sulla prua di una nave, con un ramoscello d'olivo nella mano destra; in alto, l'indicazione del valore e l'anno di coniazione; sulla prua della nave il segno di zecca (R) e sulla fiancata i nomi dell'autore, P • CANONICA M • e dell'incisore L • GIORGI I •.

La figura che si trova nella scena è posta in primo piano e in posizione centrale ed è raffigurata nell'atto di fare un'offerta. La figura è simbolica perché rappresenta «l'Italia», è di genere femminile e di aspetto adulto. La donna indossa vesti drappeggiate ed ha la testa scoperta, è in posizione stante con il busto di fronte e la testa rivolta a sinistra.

Per questa moneta il Canonica aveva originariamente presentati due modelli, uno con la cosiddetta «Italia marinara», l'altro con l'Italia alla guida di una quadriga; ma essendosi già scelto quest'ultimo per la moneta d'argento, venne destinato per la moneta di bronzo il primo, che rappresenta l'Italia col ramo d'olivo sulla prora di una nave.[3] Per questa esperienza praticamente unica in qualità di incisore, lo scultore torinese fece ricorso ad un'iconografia che non trova molti precedenti nel mondo classico e nella numismatica in particolare. Se la prora di una nave è uno dei

soggetti più frequenti ad apparire nei rovesci delle prime serie monetali romane, la presenza di una divinità in tale collocazione, al contrario, non appartiene alla tradizione latina. Per trovare dei precedenti a questo schema iconografico dobbiamo attendere l'assimilazione del culto di Iside *Pharia*, o Pelagica, importato dall'Asia Minore,[4] e riprodotto in un certo numero di emissioni monetali a partire dal II secolo d. C.

Tra queste, che raffigurano la Dea nell'atto di tendere una vela (sempre rivolta a destra), si distinguono, per l'incisività e la bellezza del rilievo, alcune monete di Adriano (117-138 d. C.) coniate ad Alessandria. Più simile all'iconografia adottata dal Canonica, invece, appare una raffigurazione di epoca posteriore, come quella che si trova su alcuni denari di *Julia Domna*, coniati probabilmente in occasione della visita in Egitto della famiglia imperiale (fig. 95).

Foto: Gemini LLC, n° 5, lotto n° 284

Fig. 95) Impero Romano, Julia Domna (moglie di Settimio Severo e madre di Caracalla). Denario (Laodicea?), circa 200 d. C., AR, 3.38 g D/ IVLIA AVGVSTA; busto drappeggiato dell'imperatrice, a destra, con capigliature raccolta. R/ SAECVLI FELICITAS; Iside stante a destra sulla prora di una nave con la gamba sinistra appoggiata in posizione rialzata, nell'atto di allattare *Horus*, nudo, abbracciato con la mano sinistra, mentre con la destra si tiene la veste; dietro la figura, a sinistra, timone e poppa della nave. BMCRE 279, 618, CBN 174.

Nel momento in cui gli fu affidato l'incarico di progettare la moneta, il nostro scultore non ancora quarantenne, era già assai noto per la fama di modellatore squisito e di irrequieto ricercatore. Con la medesima delicata finezza eseguiva busti e ritratti di belle dame o monumenti equestri e per le sue opere cariche di fascino espressivo e di valore artistico ebbe negli anni successivi la presidenza dell'Accademia di Belle Arti e il seggio di Accademico d'Italia.[5] L'Italia del Canonica, senza

copiare il motivo ispiratore del Bistolfi, è una giovane donna dalle forme leggiadre in tunica leggera mossa dal vento che avanza leggera "recando nella destra il ramo di ulivo e stendendo la mano sinistra verso il basso, quasi a placare le acque visibili intorno alla nave."[6] In questa posa si atteggia a messaggera gentile di pace feconda, impegnata "a dare forme plastiche alla politica mediterranea del governo italiano, che nel progetto di penetrazione economica e commerciale in Libia, intrapresa sin dal 1907, trovò uno dei punti di forza della politica internazionale del paese."[7]

Note:

1) La moneta venne coniata con i millesimi 1908, 1909, 1912, 1913, 1915 e 1918 (Gigante 257-262, Pagani 892-897). Fanno parte della serie anche i valori da 10, 1 e 2 cent. Il valore da un centesimo fu battuto ininterrottamente dal 1908 al 1918, mentre quello da 2 cent. dal 1908 al 1917 con l'eccezione del 1913. Gli esemplari datati 1908 presentano nella prora della nave la sigla R, e i nomi degli autori nella fiancata della stessa, in rilievo. Quelle del 1909 presentano la sigla R in incuso e i nomi degli autori in rilievo, mentre tutte le monete seguenti hanno tutte le sigle incise in incuso. Per quanto riguarda il valore da 10 centesimi, non lo abbiamo incluso nel nostro studio, in quanto trattasi di una delle monete più controverse tra tutte le emissioni di Vittorio Emanuele III. Senza entrare nel merito della questione, per un approfondimento del caso segnaliamo i contributi di Vico D'Incerti, "Le monete discutibili del regno di Vittorio Emanuele III", e di Luigi Franzoni "A proposito della moneta da 10 centesimi del 1908".
2) Nato a Torino nel 1869, entrò dodicenne all'Accademia Albertina, dove seguì gli insegnamenti di Odoardo Tabacchi (come Leonardo Bistolfi e Davide Calandra). Artista assai precoce, aprì uno studio personale già nel 1885, e oltre alle prime commissioni (quattro grandi statue per la chiesa di S. Lorenzo di Villanova, Mondovì), l'anno seguente ottenne il primo riconoscimento della critica per i piccoli bronzi dell'*Orfanella* (disegnati per la tomba Bongiovanni). Dichiarato erede della tradizione accademica e verista, iniziò a partecipare alle principali esposizioni italiane ed estere, e nel 1892 fu chiamato a far parte della Commissione Reale per il monumento a Vittorio Emanuele II. Negli ultimi anni del secolo dimostrò di sapersi cimentare in vari generi di scultura, realizzando numerosi monumenti funerari in marmo e bronzo (ricchi di figurazioni dal carattere spesso patetico e artificioso), ma anche opere di più concreto realismo, dalla resa anatomica studiata, che anticipano la vasta produzione di ritratti del periodo seguente, che inizia con il nuovo secolo. A tale genere di prodotto, di cui restano molti esempi fino al ritratto di Lyda Borelli del 1920, è legata la fortuna del Canonica. Perfettamente congeniale alle sue doti di patetico illustratore, e d'altro canto in pieno accordo con il gusto raffinato e decadente dell'ambiente e dell'epoca, esso segna anche il momento forse più felice e artisticamente valido di tutta l'attività dello scultore. Come di consueto, oltre ad acquisire una fama internazionale (tra il 1904 e il 1914 ricevette una serie d'importanti commissioni dall'aristocrazia e dalla corte Russa), iniziò la pioggia di incarichi e onorificenze. Nel 1909 fu chiamato a far parte del Consiglio superiore delle Belle Arti, l'anno seguente ebbe la cattedra di scultura all'Accademia di Venezia e in seguito quella di Roma, dove si trasferì definitivamente nel 1922 (dietro promessa del lascito della raccolta delle proprie opere al comune di Roma, ottenne una prima abitazione sul Palatino, e, a partire dal 1926, la "*Fortezzuola*" di villa Borghese, che lo scultore restaurò e adornò, e che ora è sede del Museo Canonica). Accademico d'Italia dal 1929 e di S. Luca dal 1930, nel 1950 venne nominato Senatore a vita della Repubblica. Della sua opera, variamente definita classica, neorinascimentale, verista e romantica, da una critica schierata su posizioni nettamente opposte, di

incondizionato apprezzamento o di globale condanna, si può forse dare oggi un più concreto inquadramento storico e un più equo giudizio. Dalle stesse parole dell'artista, che affermava voler "studiare il vero nella forma più pura, concentrando in essa il massimo del sentimento", proponendosi "ricerca pura e grande semplicità", risulta evidente la vocazione di verista-purista ancora di schietto stampo ottocentesco. Nonostante limitate concessioni al gusto floreale e simbolista, egli restò sempre fuori delle problematiche artistiche del suo tempo. Ebbe tuttavia una padronanza del mestiere certamente singolare che non gli fu mai negata, neppure dai suoi più severi critici. Fu anche musicista, architetto e pittore. Morì a Roma nel 1959. (Cfr., Lorioli V., *Medaglisti e incisori italiani del XX secolo*, p. 15, e Negri Arnoldi F., "*Canonica Pietro*", Dizionario Enciclopedico degli italiani – vol. 18)

3) Per la descrizione e l'immagine del bozzetto si vedano Gnecchi F., "Le nuove monete italiane", p. 360, e Lanfranco M., "I progetti e le prove del Regno d'Italia – P 2", in *RN XXVIII, 1931, n° 6-7,* pp. 239-242.
4) Tra le emissioni più significative, al fine di interpretare questo genere di rappresentazione, ricordiamo l'emissione pseudo autonoma coniata dalla zecca di *Cyme* nella provincia denominata *Aeolis* in Asia Minore, dove al dritto compare un elegante ritratto della personificazione del senato di Roma e al rovescio Iside Pelagia che tiene una vela gonfia su galea a destra. L'antica Cyme era situata sulla costa asiatica che si affaccia sull'Egeo, di fronte all'isola di Lesbo, e nonostante la vocazione agricola dei suoi abitanti, la posizione favorevole portò sicuramente nel tempo uno sviluppo dei traffici commerciali via mare. Iside Pelagia, infatti, era la protettrice dei viaggi e dei naviganti e la sua rappresentazione non può che avere un significato di richiesta di protezione o di ringraziamento. Il centro principale del suo culto era a Delo, mentre sul suolo Italico vanno ricordati i ritrovamenti di reperti e strutture riconducibili a questa divinità nei pressi di Cuma (Napoli), dell'Isola Sacra a Fiumicino (Roma) e nell'antica Benevento.
5) Cfr., Cellone F., "Le monete italiane dal 1900 al 1943 regnando Vittorio Emanuele III", p. 45.
6) Caccamo Caltabiamo M., "*La tradizione iconica e culturale classica nella monetazione di V. E. III,*" p. 9.
7) Balbi da Caro S., "Vittorio Emanuele III il Re numismatico", in Balbi de Caro S., Cretara R., Villani R. M. (a cura di), *Ars metallica monete e medaglie – Arte tecnica e storia*, pp. 126-127.

Foto: Nac n° 47, lotto n° 975

N° 96 – Regno d'Italia, Vittorio Emanuele III (1900-1943). Cento lire «Aratrice» 1912, AU 900 ‰, 35 mm ∅, 32,25 g, contorno: rigato, tiratura: 4.946 esemplari. Gigante 3, Montenegro 33, Pagani 641. R. D. 5 maggio 1910, n° 258.[1] Modelli: Egidio Boninsegna,[2] incisione, Luigi Giorgi.

D / Busto del Re in uniforme, a sinistra. Intorno, VITTORIO EMANUELE III; in basso a sinistra, nodo entro rettangolo. R / Allegoria rappresentante l'Italia agricola, recante un fascio di spighe nella mano sinistra, mentre con la destra regge l'aratro. Ai lati il valore (Lire 100), in alto, REGNO D'ITALIA. In esergo, la data, tra il segno di zecca (R) e la stella d'Italia; a sinistra il nome dell'autore, E • BONINSEGNA M • e a destra quello dell'incisore, L • GIORGI INC •.

La figura che si trova nella scena è posta in primo piano e in posizione centrale ed è raffigurata nell'atto di arare la terra. La figura è simbolica perché rappresenta l'«Italia», è di genere femminile e di aspetto adulto. La donna indossa vesti drappeggiate e una corona turrita in testa, è in posizione stante, con il busto di fronte e la testa rivolta a sinistra.

"La redenzione artistica delle nostre antipatiche monete s'inizia (...). Dopo attento minuzioso esame decisero (la Commissione Tecnico Artistica) di scegliere uno dei quattro bozzetti del Boninsegna quale modello della nuova moneta d'oro (...)."[3] L'artista, che "a soli trentanove anni era già uno dei più noti rappresentanti di quelle tendenze «pittoriche» della scultura, le quali dalla fine del XIX secolo ai primi anni del XX furono in auge,"[4] aveva presentato diversi progetti. Per la moneta da venti lire, troppo piccola per sopportare un'allegoria complessa, aveva scolpito un'ape, di ispirazione greca, quale simbolo della laboriosità. Per quella da cento, Cibele, la dea della terra,

seduta sul classico carro di stile romano tirato da quattro leoni, ricordante la moneta di Traiano imperatore.[5] In un altro modello, invece, aveva immaginato un'Italia dedita all'agricoltura, ma con lo sguardo rivolto verso il mare dove si trovava una nave, detta anche «l'Italia industriale e commerciale» (fig. 97). "Ma il bozzetto prescelto è stato quello raffigurante l'Italia aratrice. L'Italia una bella donna coronata, reca un mazzo di spighe e guida l'aratro, l'arnese della nuova fortuna. Nel nobile disegno l'austerità classica del simbolo è temperata dalla modernità dell'atteggiamento e della tecnica (...)."[6]

Foto: Stack's 18 agosto 2009, lotto n° 2048

Fig. 97) Regno d'Italia, Vittorio Emanuele III (1900-1943). Cinquanta lire prova, 1907, SJ (Stabilimento Stefano Johnson, Milano), AU, 16,31 g, contorno: liscio. D/ VITTORIO – EMANUELE III; busto del Re in uniforme, a sinistra; in basso, sotto il mento, nodo di Savoia entro un rettangolo e lettera B (iniziale di Boninsegna). R/ Figura allegorica rappresentante l'Italia, reclinata verso sinistra, che si sorregge con la mano omologa ad un remo, mentre tiene nella destra alcune spighe di grano; sullo sfondo una nave mercantile moderna; in basso, al centro, il valore entro un rettangolo (LIRE 50); in esergo la data, 1907, e ai lati, PROVA e SJ (Stabilimento Johnson). Modelli: Egidio Boninsegna, incisione, Luigi Giorgi. CNI 1-17, Friedberg -, Pagani prove 166.

Trattandosi delle monete più prestigiose, alle quali spettava indubbiamente un ruolo di rappresentanza nei confronti degli altri Paesi, l'intero processo della loro gestazione fu sottoposto ad un'analisi severissima, come del resto fu anche l'atteggiamento dello stesso artista nei confronti di quest'opera. "Dei quattro modelli approvati dalla commissione (...), quello riguardante i tipi d'oro, affidato allo scultore Boninsegna, vuoi perché le monete che lo riguardavano erano le più importanti sotto il punto di vista del valore, e vuoi anche perché il Boninsegna, giovane e non

ancora affermato come gli altri artisti, si mostrò arrendevole alle critiche degli esigenti membri della commissione giudicatrice, fu quello che subì nel corso della lunga gestazione le più numerose e sostanziali modifiche."[7]

Con queste premesse, e nonostante "i numerosi bozzetti preparati dal Boninsegna, il modello definitivo, che risultò unico per i quattro tagli da 100, 50, 20 e 10 lire, venne approvato solo nel 1910. Anche qui una raffigurazione simbolica dell'Italia: ma in questo caso non ci si scostò dalla più tradizionale visione di un'Italia *magna parens frugum*, ricca di messi (le spighe nella mano sinistra), costellata di città (la corona turrita) e dedita al lavoro dei campi (l'aratro)."[8] Con la personificazione dell'Italia apparsa sulla serie aurea, si giunse al completo rinnovamento della monetazione del Regno intrapresa da Vittorio Emanuele III.

Il busto del Sovrano nella moneta d'oro è incontestabilmente il migliore dei tre che oggi figurano nelle monete italiane, affermava deciso Francesco Gnecchi. Ma "il rovescio per quanto pregevole non dà tutto quello che il giovane artista avrebbe potuto dare. La sua esuberanza si dimostrò al primo appello con la presentazione di quattro tipi per la moneta d'oro, ma la sua pazienza e la sua perseveranza nel correggere e perfezionare i primi abbozzi del tipo prescelto non furono egualmente lodevoli, motivo pel quale vi notiamo ancora qualche difetto che potrebbe essere tolto. Il drappeggio per quanto ridotto è ancora troppo ampio ed ingombrante, e la testa rimase eccessivamente piccola, la direzione del braccio destro forma una linea troppo continuata con quella dell'aratro e se queste e altre minori correzioni (...)."[9]

In definitiva il giudizio dello Gnecchi non è dei più lusinghieri, poiché afferma anche che "l'artista, avendo messo forse troppo fuoco nel principio del suo lavoro, se ne sentì stanco e disinteressato alla fine."[10] Ma quel che è peggio è che, sempre secondo la sua opinione, "non si era fatto un adeguato concetto dell'alto onore a cui il Governo l'aveva chiamato,"[11] e quindi non comprese quanto grande fosse per il suo nome una simile fortuna, perché nulla poteva farlo conoscere meglio di una moneta che sarebbe circolata in un gran numero di esemplari e nelle mani di migliaia di persone di tutto il mondo (*Circumit orbem pecunia totum*).

Ma la critica coeva, pur soffermandosi attentamente su certi aspetti fondamentali nel determinare il valore artistico delle monete, non riesce a coglierne altri, di maggiore importanza, destinati ad evidenziarsi solo con il tempo, a parentesi storica ormai chiusa. Così, ad esempio, Francesco Gnecchi non nota che "la donna dal profilo delicato, con i capelli acconciati sulla nuca, il corpo dal

busto pieno sontuosamente panneggiato ed esaltato dall'ampio mantello che si allargava dietro le spalle, traeva certo ispirazione dalla figura della Regina Elena, la giovane moglie montenegrina, bella, alta, elegante, teneramente amata dal sovrano cui aveva già donato quattro figli."[12] E che "lo stesso fascio di spighe, in linea con la tradizione classica che ne aveva fatto l'attributo principale della dea delle messi, Demetra / Cerere, con l'esaltare il ruolo fecondo della donna, ne celebrava la funzione materna."[13]

In definitiva, letto con una particolare attenzione verso la sfera più occulta dell'animo umano, "il modello ideato da Egidio Boninsegna, riproponeva, non sappiamo con quanta consapevolezza, l'antico schema della coppia regale, che aveva costantemente trovato nell'elemento femminile l'incarnazione vivente della collettività dei cittadini che, attraverso un rapporto sponsale, attribuiva il potere politico al governante, e ne sanciva il ruolo di proprio Signore e Difensore. Non a caso il re compariva ora, al diritto della moneta, non più rappresentato con la sola testa ma, anche se sempre a capo nudo, con il busto abbigliato con la divisa militare.[14]

Note:

1) Il decreto stabiliva un unico tipo per l'intera serie che comprendeva i valori da 100, 50, 20 e 10 lire. Gli esemplari coniati con la data 1910 non furono emessi a causa di una lieve differenza riscontrata nel titolo e pertanto vennero rifusi (Cfr., Carboneri G., *La circolazione monetaria nei diversi Stati, vol. I,* Roma, 1915, p. 842). Le serie recanti le date 1926 e 1927 (Gigante 5 - 6, Montenegro 08 - 09, Pagani 642 - 643) non ebbero corso legale in quanto vennero coniate per i collezionisti.
2) Nato a Milano nel 1869, frequentò all'Accademia di Brera la scuola di scultura di Enrico Butti, vincendo il pensionato artistico nazionale per Roma, con il saggio finale intitolato il *Conte Ugolino* (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna). Ma la notorietà dello scultore è legata piuttosto ai piccoli bronzi, medaglie e placchette (a differenza di Bistolfi, Calandra e Canonica che si dedicarono prevalentemente alla scultura monumentale), scolpiti dal suo ritorno a Milano ininterrottamente sino alla morte, avvenuta nel 1929. Nella sua lunga carriera fissò con maestria nel metallo eventi e personaggi di notevole risalto nella vita italiana, lavorando prima presso la ditta Johnson e poi per la Fratelli Lorioli. Nel campo della medaglia il Boninsegna si rifà agli esempi del Grandi e del Troubetzkoy, talvolta guarda persino a Medardo Rosso, trovando una sua maniera pittorica, minuta, sottolineata da brividi di luce. Tra le sue medaglie più significative si ricordano quelle per il ginecologo E. Porro (1901), per il quarto Congresso geografico italiano, riproducente nel diritto il dipinto Marco Polo di T. Cremona (il rovescio è di L. Beltrami), per il giubileo pontificale di Leone XIII (1902), per il Duca degli Abruzzi (1903), per il numismatico S. Ambrosoli (1908), per Pio XI e per Pier Luigi Boninsegna (esposte a New York nel 1924 all'Esposizione internazionale della medaglia moderna indetta dalla Società Numismatica Americana), etc. Suo il disegno per la medaglietta dei deputati della XXVII legislatura (1924-1929). I suoi piccoli bronzi sono spesso modellati con vivacità, come il bozzetto Maternità (1918) e il gruppo Cibele (presentato all'esposizione nazionale di Brera del 1914). Tra i monumenti si ricordano quello ai Maestri caduti in guerra, nelle ex scuole di porta Romana e a Filippo Carcano nei giardini pubblici di Milano.

Morì a Milano nel 1958. (Cfr., Lorioli V., *Medaglisti e incisori italiani del XX secolo,*, p.18, e Ottino della Chiesa A., "*Boninsegna Egidio*", Dizionario Biografico degli italiani - vol. 12)

3) "Il concorso della nuova moneta d'oro vinto dallo scultore milanese Boninsegna", *Bollettino di Numismatica e di Arte della Medaglia, 1907 A. V, n° 5*.
4) Cellone F., "Le monete italiane dal 1900 al 1943 regnando Vittorio Emanuele III", p. 45.
5) Per la figura si veda la pagina web, http://numismatica-italiana.lamoneta.it/moneta/W-VE3P/32
6) "Il concorso della nuova moneta d'oro vinto dallo scultore milanese Boninsegna", *op. cit*.
7) D'Incerti V., " Le monete discutibili del regno di Vittorio Emanuele III", P. 44.
8) Balbi da Caro S., "Vittorio Emanuele III il Re numismatico", in Balbi de Caro S., Cretara R., Villani R. M. (a cura di), *Ars metallica monete e medaglie – Arte tecnica e storia*, pp. 127-128.
9) Gnecchi F., "Le nuove monete italiane, p. 361-362.
10) *Ibidem,* p. 363.
11) *Ibidem*.
12) Caccamo Caltabiamo M., "*La tradizione iconica e culturale classica nella monetazione di Vittorio Emanuele III,*" p. 7.
13) *Ibidem*.
14) *Ibidem*.

Foto: Art Coins n° 3, lotto n° 961

N° 98 – Regno d'Italia, Vittorio Emanuele III (1900-1943). Due lire «Cinquantenario» 1911, AR 835 ‰, 27 mm ∅, 10 g, contorno: *Fert Fert Fert* in incuso tra nodi e rosette, tiratura: 1.000.000 di esemplari. Gigante 100, Montenegro 272, Pagani 736. R. D. 19 gennaio 1911, n° 53.[1] Modelli: Domenico Trentacoste,[2] incisione, Luigi Giorgi.

D / Testa del Re a sinistra; sotto il collo i nomi dell'autore, D. TRENTACOSTE e dell'incisore, L. GIORGI INC; intorno, VITTORIO EMANUELE III RE D'ITALIA. R / Figura allegorica dell'Italia, stante a destra, alle cui spalle si trova la figura dell'antica Roma, seduta a sinistra sopra un piedistallo, nell'atto di consegnarle un globo; sulla destra un aratro ornato di frutti e spighe; nel campo, le date 1861-1911; in basso a sinistra, il valore e il segno di zecca (R); sullo sfondo una nave mercantile.

Nella scena sono presenti due figure, entrambe poste in primo piano e in posizione centrale: una è raffigurata nell'atto di fare un'offerta all'altra. Le figure sono simboliche perché rappresentano «Roma antica» e «l'Italia moderna», sono di genere femminile e di aspetto adulto. «Roma antica» indossa vesti drappeggiate e ha l'elmo in testa, è seduta sopra un piedistallo, con il busto di fronte e la testa rivolta a sinistra. Davanti a lei è l'«Italia moderna», che indossa vesti drappeggiate e ha la testa scoperta, in posizione stante, con il busto di fronte e la testa rivolta a destra.

Nel 1911 le celebrazioni indette per festeggiare i primi cinquant'anni di proclamazione del Regno, fornirono alla nuova zecca, che nel frattempo si era trasferita nell'edificio appositamente costruito sul colle Esquilino in Roma, l'occasione per l'emissione di una serie monetale commemorativa, la

cui progettazione venne affidata a Domenico Trentacoste. Il progetto prese corpo nella seduta della Commissione Monetaria tenuta il 18 gennaio 1910, nella quale il Presidente lanciò la proposta per questa emissione, che venne approvata, e al tempo stesso si concretarono i tagli e le specie da indicare all'Amministrazione del Tesoro. "Passando poi alla questione del modello, scartando l'idea di dare all'artista un tema determinato (si era pensato alla rappresentazione del monumento a Vittorio Emanuele II) e adottando quella di seguire la designazione diretta dell'artista, la Commissione scelse all'unanimità il prof. Trentacoste."[3]

Nel Bollettino di Numismatica e di Arte per la Medaglia, al momento della presentazione al Re dei primi esemplari della moneta da 10 centesimi, fu scritto che: "Salvo la scritta che definisce il valore, la figurazione resta in tutte e quattro le monete la stessa. Essa rappresenta la giovane Italia tra una nave e un aratro inghirlandato di fiori, protetta dalla classica statua della dea Roma seduta, che è in Campidoglio."[4] Ma in realtà, "nella seduta del 7 maggio successivo questi (ovvero il Trentacoste) presentò un modello per il diritto e due modelli per il rovescio delle progettate monete. La Commissione unanime decretò un plauso all'artista per la vera opera d'arte creata, ed espresse il parere che fossero adottati entrambi (...)."[5] E poiché uno dei modelli del rovescio si presentava più largo nelle linee e con carattere di maggior ampiezza, fu destinato alle monete più piccole (i 10 centesimi di bronzo e le 2 lire d'argento) e l'altro più ricco di particolari e più minuto, per le monete di maggior diametro, lo scudo d'argento e le 50 lire d'oro (fig. 99).

Oltre agli indubbi meriti artistici del Trentacoste, è doveroso riconoscere allo scultore siciliano l'abilità di aver saputo sintetizzare alla perfezione tutti gli aspetti iconografici richiesti a quest'emissione, soprattutto dopo che il tema della personificazione dell'Italia era già stato affrontato e sviluppato nelle precedenti emissioni. Anche se il soggetto da riprodurre sulla moneta non era obbligato, come fu deciso dalla Commissione, era lecito attendersi che s'inserisse nel solco che era stato tracciato, che, seppure fresco, era già abbastanza profondo. L'occasione dell'anniversario, in questo caso, fornì allo scultore il pretesto di allestire una rappresentazione più articolata, nella quale la prospettiva storica prendeva forma attraverso la contrapposizione di due allegorie, e non solo grazie alla presenza di elementi simbolici, quali la nave o l'aratro. Il dialogo intimo, che rasenta l'abbraccio tra le due figure, testimonia il passaggio d'eredità tra il potere romano e la nuova identità nazionale, quasi non vi fosse stata soluzione di continuità nel processo. E gli artefici di tutto ciò sono ancora una volta due personaggi incarnati nel genere femminile, l'unico a comparire nelle monete fin qui coniate da Vittorio Emanuele III.

La riflessione iconologica su questa composizione, conduce alla ricerca di uno schema familiare, che l'artista trova nel cuore stesso dell'antica urbe, ed esattamente sul colle del Campidoglio, come testimonia esplicitamente il Bollettino di Numismatica, che per primo annuncia la nascita della serie monetale. L'esempio di Roma a cui guarda Domenico Trentacoste, in realtà, è quello di una statua di Atena in marmo bianco e porfido rosso, riconvertita come statua della dea Roma e collocata al centro della fontana a lei dedicata nel 1593, durante la sistemazione della piazza del Campidoglio effettuata da Giacomo Della Porta.

Sebbene fosse seguace con il Bistolfi e altri illustri esteti, di quel movimento rinnovatore per il quale l'artista si doveva avvalere soltanto della forma reale, per esprimere il tormento individuale, il Trentacoste aveva palesato la sua personalità più in opere di fantasia che in ritratti e monumenti. Il tema tradizionale di Roma e dell'Italia che, finalmente unite in un'unica Nazione assicurano prosperità e sicurezza al paese, trova nella opulenza delle forme e nelle delicate trasparenze di un'arte fortemente influenzata dal gusto liberty, un'interna armonia nei modelli del Trentacoste, al punto di far annoverare queste monete tra le meglio riuscite di tutta la produzione del Regno di Vittorio Emanuele III.[6] "L'allegoria si riferisce alla Roma antica che consegna un globo alla Roma moderna. Il gruppo è ben trovato, le pose armoniche, la modellatura squisita e la moneta fa onore all'arte italiana."[7]

Sui tagli minori della serie, la nave da guerra che appare sui valori da 50 lire in oro e 5 lire d'argento, appare sostituita da una nave mercantile, che secondo le intenzioni dei tecnici incaricati di esaminare e approvare i bozzetti, aveva lo scopo di calibrare il messaggio generale dell'emissione. Il mercantile doveva rammentare ai detentori di moneta divisionale i vantaggi che venivano al Paese dal commercio d'oltremare, ma rivolgendosi anche a quanti erano in procinto di imbarcarsi per le Americhe, li doveva rassicurare per l'attenzione che Roma e l'Italia prestavano al tema dell'emigrazione transoceanica.[8] "Sui pezzi in oro da 50 lire e su quelli in argento da 5 lire le due figure femminili fuse in un unico blocco monumentale, campeggiano in primo piano, sullo sfondo di una grande nave da guerra ornata di festoni: e, per chi, una volta coniate e immesse nella libera circolazione, avesse avuto la ventura di maneggiare queste monete, come non pensare alle navi che nell'autunno dello stesso anno 1911, tolte le ghirlande celebrative, erano salpate verso le coste libiche?"[9]

Entrambe le navi, perciò, evocavano spazi marini e territori lontani e s'inserivano nel solco di una tradizione che aveva assegnato alla nave il ruolo di metafora dello Stato guidato da un abile

timoniere, causa e generatore di *laetitia* e di *felicitas temporum*. Il 29 settembre del medesimo anno iniziava lo sbarco italiano in Libia, seguito il 5 novembre dalla sua annessione all'Italia. Ad un anno di distanza, con la pace di Losanna siglata il 18 ottobre 1912, veniva riconosciuto all'Italia il possesso della Tripolitania e della Cirenaica. Da notare, infine, che la presenza dell'aratro sul rovescio di tutti i tagli della serie, rappresenta, nel linguaggio fortemente simbolico sotteso a tutta la composizione, un richiamo esplicito alla tradizione agricola di un paese del quale si vogliono esaltare, oltre ai successi militari e alle conquiste d'oltremare, anche le virtù domestiche.

Note:

1) Con il R. D. del 20 novembre 1910, venne disposta la coniazione di "una moneta nazionale commemorativa del cinquantenario della proclamazione del Regno d'Italia" (M. d. T., *Relazione sui servizi della Regia Zecca per l'esercizio finanziario 1910-1911,* p. 35); tale decreto stabiliva i tipi di monete e ne fissava i quantitativi, ma i pezzi da 50 e 5 lire furono oggetto di un atto successivo (n° 761 del 25 giugno s. a-). Secondo la definizione ufficiale, "il rovescio reca una rappresentazione simbolica dell'Italia, in piedi presso il monumento della gran madre Roma e accennante con la destra a una nave mercantile e con la sinistra a un aratro ornato di frutti e spighe." *Ibidem,* p. 37.
2) Nato a Palermo il 10 settembre 1856, studiò inizialmente in città e poi si trasferì a Firenze per perfezionarsi. Dal 1880 al 1881 visse a Parigi e nel 1889 soggiornò a Londra. Successivamente eseguì a Roma dodici statue per il palazzo del Parlamento; altre sue importanti sculture sono a Venezia, Cremona e Firenze (in quest'ultima città fu insegnante di plastica e preside dell'Accademia di Belle Arti). Le sue opere sono custodite in molti musei italiani e stranieri (alcune sue incisioni figurano degnamente al Museo del Lussemburgo a Parigi). Morì a Firenze il 18 marzo 1933, dopo aver donato al Regio Museo Archeologico, 28 monete del Regno, e in particolare prove e progetti di grande rarità. (Cfr., AAVV, *Collezioni Numismatiche in Italia. Documentazione dei complessi. Dono Trentacoste 1933*, Sopr. per i Beni Archeologici della Toscana, Firenze, 2011; Cellone F., "Le monete italiane dal 1900 al 1943 regnando Vittorio Emanuele III", pp. 45-46.
3) Lanfranco M., "I progetti e le prove del Regno d'Italia – P 5", in *RN XXIX, 1932,* n°10-11, p. 300.
4) "Le monete del cinquantenario della patria", in *Bollettino di Numismatica, 1911, A. IX, n° 4.*
5) Lanfranco M., *op. cit.*, p. 300.
6) Cfr., Balbi de Caro S., "Vittorio Emanuele III il Re numismatico", in Balbi de Caro S., Cretara R., Villani R. M. (a cura de), *Ars metallica monete e medaglie – Arte tecnica e storia*, p. 128.
7) Gnecchi F., "Le nuove monete italiane", p. 364. Da notare che lo Gnecchi scrive «Roma antica e Roma moderna», e non «Roma antica e l'Italia».
8) Cfr., Balbi de Caro S., *op. cit.*, pp. 128-129.
9) *Ibidem.*

Foto: Hess-Divo n° 315, lotto n°552

N° 99 – Regno d'Italia, Vittorio Emanuele III (1900-1943). Cinquanta lire «Cinquantenario I» 1911, AU 900 ‰, 28 mm ∅, 16,13 g, contorno rigato, tiratura: 20.000 esemplari. Gigante 19, Montenegro 67, Pagani 656. R. D. 25 giugno 1911, n° 761.[1] Modelli: Domenico Trentacoste, incisione, Luigi Giorgi.

D / Testa del Re a sinistra; sotto il collo i nomi dell'autore, D. TRENTACOSTE e dell'incisore, L. GIORGI INC; intorno, VITTORIO EMANUELE III RE D'ITALIA. R / Figura allegorica dell'Italia, stante a sinistra, alle cui spalle si trova la figura dell'antica Roma, seduta a destra sopra un piedistallo, nell'atto di consegnarle un globo; a sinistra, un aratro ornato con una ghirlanda di fiori con sopra le date 1861-1911; a destra, l'indicazione del valore e il segno di zecca (R); sullo sfondo la prua di un transatlantico ornata dallo scudo sabaudo e da festoni.[2]

Nella scena sono presenti due figure, entrambe poste in primo piano e in posizione centrale: una è raffigurata nell'atto di fare un'offerta all'altra. Le figure sono simboliche perché rappresentano «Roma antica» e «l'Italia moderna», sono di genere femminile e di aspetto adulto. «Roma antica» indossa vesti drappeggiate e ha l'elmo in testa, è seduta sopra un piedistallo, con il busto di tre quarti a destra e la testa rivolta nella stessa direzione. davanti a lei è l'«Italia moderna», che indossa vesti drappeggiate e ha la testa scoperta, in posizione stante, con il busto di fronte e la testa rivolta a sinistra.

Note:

1) La moneta fu emessa insieme allo scudo d'argento. Della serie fanno parte le monete divisionali da 2 lire (fig. 6) e da 10 cent. in bronzo, emesse con precedente decreto del 19 gennaio dello stesso anno.
2) Secondo la definizione ufficiale (M. d. T., *Relazione sui servizi della Regia Zecca per l'esercizio finanziario 1910-1911,* p. 35), le monete "portano nel dritto l'effigie sovrana rivolta a sinistra e all'intorno la leggenda «Vittorio Emanuele III Re d'Italia» in carattere lapidario romano, circondata da un bordo punteggiato; al di sotto dell'effigie reale è il nome dell'autore del modello e più in basso quello dell'incisore. Il rovescio reca una rappresentazione simbolica dell'Italia, in piedi presso il monumento della gran madre Roma, nello sfondo è una nave da guerra ornata di festoni, e più avanti, a sinistra, un aratro infiorato, al di sopra del quale sono incise le date 1861-1911. L'indicazione del valore è a destra, verso il basso, e più sotto la lettera *R* per indicare la zecca di Roma. Tutto all'intorno ricorre un bordo punteggiato. Il contorno delle monete d'argento reca il motto *Fert* alternato con la stella d'Italia e col nodo d'amore; il contorno delle monete d'oro è scannellato."

Foto: NAC n° 47, lotto n° 1052

N° 100 – Regno d'Italia, Vittorio Emanuele III (1900-1943). Cinquanta centesimi «Leoni» 1920, NI 975 ‰, 23,8 mm ∅, 6 g, contorno liscio o rigato[1], tiratura: 29.450.378 esemplari. Gigante 164-165, Montenegro 402-403, Pagani 800-801. R. D. 4 settembre 1919, n° 1618.[2] Modelli: Giuseppe Romagnoli,[3] incisione, Attilio Silvio Motti.

D / Busto del Re in uniforme, a sinistra; intorno, VITT • EM • III • RE - • D'ITALIA; sotto il busto il nome dell'autore, G. ROMAGNOLI. R / Allegoria dell'Italia, seduta a destra, su un carro trainato da quattro leoni, con una fiaccola nella mano sinistra; sul carro le iniziali del nome dell'autore, G R M; in alto, AEQUITAS; in esergo, il valore, tra la data a sinistra e il segno di zecca (R) a destra.

La figura che si trova nella scena è posta in secondo piano e in posizione decentrata ed è raffigurata nell'atto di condurre una quadriga. La figura è simbolica perché rappresenta la «Giustizia», è di genere femminile e di aspetto adulto. La donna indossa vesti drappeggiate e ha una corona d'alloro in testa, è seduta, con il busto di tre quarti a destra e la testa rivolta nella stessa direzione.

Il tipo dell'*Aequitas*, rappresentata da una donna con una grande fiaccola, seduta regalmente sopra un carro tirato da quattro leoni, riprende fedelmente un progetto ideato da Egidio Boninsegna nel 1906[4] per il nominale da 100 lire d'oro, avente per protagonista la dea Cybele[5] con corona turrita e timpano, che a sua volta ricopiava la Cybele in trono dei medaglioni bronzei degli imperatori Adriano e Antonino Pio (fig. 102). Il vecchio schema iconografico veniva ora riletto con riferimento all'*Aequitas*, la Giustizia, reinterpretando l'iconografia dell'antica *Virtus* imperiale,

vista come figura femminile stante (o più raramente seduta) rivolta a sinistra, caratterizzata da una cornucopia e da una bilancia tenuta nella mano destra.[6]

Tuttavia, la rappresentazione numismatica più antica di Cybele, si trova su un denario del periodo repubblicano e mostra la dea alla guida di una biga (fig. 101), come appare anche negli aurei emessi alcuni decenni dopo sotto L. Cestius e C. Norbanus (nel 43 a. C.). L'ultimo ciclo di riproduzioni numismatiche legate a questa divinità, invece, spetta all'imperatrice Julia Domna, moglie di Settimio Severo e si colloca a cavallo tra il II e il III secolo. In questi denari si conferma lo schema iconografico dei medaglioni di Adriano, con la sola variante che la quadriga torna a essere rivolta a sinistra.

Foto: Art Coins n° 4, lotto n° 860

Fig. 101) Repubblica Romana, M. Volteius M.f. Denario, Roma, 78 a. C., AR, 4,00 g, 19 mm. D/ Busto di Attis a destra con testa elmata e laureata; R/ Cybele con corona turrita, seduta a destra alla guida di una biga trainata da leoni; in alto marca di controllo, N(F); in esergo, M. VOLTEI. M.F. BMCRR 3179, Babelon Volteia 4, Sydenham 777.

Foto: Bollettino di numismatica on line, ottobre 2010, fig. 34

Fig. 102) Impero Romano, Medaglione dell'epoca di Adriano, ca. 119-138 d. C. (Æ), rappresentante la dea Cibele seduta a destra su una quadriga trainata da leoni.

Giuseppe Romagnoli all'epoca in cui eseguì il bassorilievo intitolato *Gloria* per il monumento a Vittorio Emanuele II (1909), era già uno scultore affermato. In seguito alla sua nomina come insegnante, oltre che direttore, presso la Scuola della Medaglia, esprimeva la sua arte preferibilmente "nel bassorilievo che egli plasmava classicamente con modellato nitido e sodo. Nel 1919 per i cospicui meriti artistici e tecnici nella medaglistica era stato nominato, a soli trentasette anni, direttore (anche) della Scuola dei Medaglisti all'Accademia di San Luca a Roma."[7] In generale, "le sue monete sono tutte pregevoli, sia quelle del dopoguerra che quelle del periodo fascista, ma appaiono povere d'ispirazione e fantasia ogni qualvolta dal regime gli è stato dato da svolgere un «tema obbligato»."[8]

Alla fine della prima guerra mondiale lo stato della circolazione minuta, in Italia, era critico. Aboliti i pezzi da 1 e 2 centesimi in bronzo, restavano quelli da 5 e da 10 che avevano un valore intrinseco superiore al nominale. "Ciò costituiva un disordine che soltanto si poteva superare colla coniazione di una grandissima quantità di moneta metallica. Si imponeva quindi l'emissione in grande della moneta da 20 cent., già in circolazione e di una nuova moneta da 50 cent., e così pure l'emissione su vaste proporzioni di due piccole monete di peso e diametro ridotto da 5 e 10 centesimi."[9] Questo programma venne comunicato dal Governo alla Commissione Monetaria nella seduta del 29 maggio 1918 e nelle riunioni seguenti (del 2 e 4 giugno) già si deliberava di bandire un concorso per i modelli dei due tagli di moneta da 10 e 50 centesimi.

"Questi modelli dovevano recare nel dritto l'effigie del Re e nel rovescio una figurazione allegorica «inspirata alle alte finalità per cui l'Italia prese le armi», secondo la proposta della Reale Commissione, modificata poi dal Ministro Nitti come segue: «inspirata al momento storico dell'Italia»."[10] Nella seduta del 19 agosto, insieme all'approvazione dei modelli per le monete da 5 e 10 cent., rispettivamente ideati da Attilio Motti e Renato Brozzi e alla decisione di continuare nella coniazione del 20 cent. di Bistolfi, lo stesso ministro "stabilì che il pezzo da 50 cent. dovesse riprodurre un motivo classico e diede incarico al prof. Spinazzola di cercare un bel motivo di arte antica da suggerire al prof. Romagnoli, Direttore della Scuola dell'Arte della Medaglia, come in seguito si dirà."[11] Tale scelta, come sappiamo, fu fatta desumendo il tipo da due tra i più bei medaglioni romani di Adriano e Antonino Pio.

La moneta, non solo rappresentò la prima emissione Italiana del dopoguerra, ma venne a colmare una considerevole lacuna che si era creata nel campo delle monete divisionali, dove l'ultimo pezzo da 50 centesimi era stato coniato, in argento, nel 1892 sotto Umberto I. Giuseppe Romagnoli con questa moneta inaugurò una lunga collaborazione con la zecca, avvalendosi della «consueta» incisione del Motti. "Il linguaggio magniloquente e fortemente simbolico del Romagnoli, che trovava la propria ispirazione nel repertorio di gusto classicheggiante in voga all'epoca, dà vita su questi pezzi alla personificazione di una giustizia (*Aequitas*) alla quale il carro trainato da leoni sembra voler attribuire significati larvatamente religiosi e misteriosofici.[12] Il tipo risuona come un chiaro richiamo ad una e più equa giustizia distributiva nel momento in cui, nei dintorni di Parigi, i plenipotenziari delle potenze vincitrici ridisegnavano il profilo degli stati europei."[13]

Note:

1) Poiché la moneta divenne facilmente confondibile con le 5 lire d'argento che si iniziarono a coniare nel 1926 (il cosiddetto *Aquilino*), si pensò di modificarne il contorno rigandolo anziché lasciarlo liscio e di modificare anche gli esemplari già emessi negli anni precedenti, man mano che rientravano nelle casse dello Stato. Sulla vicenda si veda "Modificazione ai pezzi da 50 centesimi", in *RN XXVI 1929*, p. 30.
2) La moneta venne emessa dal 1919 al 1925 (Gigante 162-171, Montenegro 400-409, Pagani 798-807), mentre gli esemplari con i millesimi dal 1926 al 1935 furono riservati al collezionismo.
3) Nato a Bologna nel 1872, iniziò e compì i suoi studi nel collegio artistico Venturoli (dove fu allievo di Enrico Barbieri). Nel 1897 iniziò la carriera espositiva, frequentando assiduamente le biennali di Venezia, dove ottenne i primi riconoscimenti. Nel 1909 venne chiamato a dirigere la nuova Scuola dell'Arte della Medaglia a Roma, dove è sempre rimasto insegnante ed unico direttore fino al 1954. In tale periodo creò quasi tutti i modelli per le monete del Regno d'Italia, dell'Impero Etiopico, dell'Albania, della Somalia e della Repubblica Italiana. La sua opera scultorea più famosa (vincitrice di un apposito concorso internazionale), è il monumento dell'Unione Telegrafica Internazionale di Berna, in Svizzera. Tra le sue medaglie più famose ricordiamo quelle

eseguite per l'Istituto Internazionale dell'Agricoltura, quella per il bimillenario della nascita di Virgilio e quella coniata in occasione della Mostra Augustea della Romanità. Per onorarne la memoria, la Scuola dell'Arte della medaglia, presso la Zecca, è intitolata al suo nome. Morì a Roma nel 1966 (Cfr., Lorioli V., *Medaglisti e incisori italiani del XX secolo*, p.99).

4) Per la descrizione e l'immagine del tipo si veda Lanfranco M., "I progetti e le prove del Regno d'Italia – P 2", in *RN XXVIII, 1931, n° 6-7,* pp. 239-240.
5) Il culto della dea Cibele fu introdotto a Roma ufficialmente nell'anno 204 a. C., quando giunse per mare una sua statua dall'oriente, decisione riconducibile all'approssimarsi della Seconda Guerra Punica.
6) Cfr., Caccamo Caltabiano M., "*La tradizione iconica e culturale classica nella monetazione di V. E. III*" p. 12.
7) Cellone F., "Le monete italiane dal 1900 al 1943 regnando Vittorio Emanuele III", p. 48.
8) *Ibidem*.
9) Lanfranco M., "I progetti e le prove del Regno d'Italia – P 6", in *RN XXX, 1933, n°1*, p. 20.
10) *Ibidem*.
11) *Ibidem*, p. 21.
12) Il tema della quadriga trainata da leoni fu caro anche allo scultore marchigiano Gaetano Orsolini (1884-1954), del quale va ricordata la medaglia celebrativa del Cinquantenario della proclamazione del Regno, coniata in bronzo nel 1911 e conservata nel Museo della Zecca, sulla quale compare una possente figura maschile completamente nuda al posto dell'Italia (per l'immagine si veda Balbi de Caro S., Cretara R., Villani R. M. (a cura di), *Ars metallica monete e medaglie – Arte tecnica e storia*, p. 128).
13) Balbi de Caro S., *op. cit.*, p. 129-130.

Foto: NAC n° 47, lotto n° 1046

N° 103 – Regno d'Italia, Vittorio Emanuele III (1900-1943). Buono da una lira «Italia seduta» 1926, NI 975 ‰, 26,5 mm, 8 g, contorno liscio o rigato, tiratura: 500 esemplari. Gigante 144, Montenegro 356, Pagani 779. R. D. 21 dicembre 1921, n° 301.[1] Modelli: Giuseppe Romagnoli, incisione, Attilio Silvio Motti.

D / Figura allegorica dell'Italia seduta a sinistra su un piedistallo, con una vittoria alata nella mano destra e un ramoscello d'ulivo nella sinistra; ai lati, ITAL - IA; alla destra del piedistallo, su due righe, i nomi degli autori, G. ROMAGNOLI, e A. MOTTI INC; in esergo, la data. R / nel campo, su due righe, BUONO DA L. 1, con, alla sinistra, stemma triangolare di casa Savoia, coronato; intorno, una corona di alloro.

La figura che si trova nella scena è posta in primo piano e in posizione centrale ed è raffigurata nell'atto di fare un'offerta. La figura è simbolica perché rappresenta l'«Italia», è di genere femminile e di aspetto adulto. La donna indossa vesti drappeggiate e ha la testa scoperta, è seduta sopra un piedistallo, con il busto di tre quarti a sinistra, e la testa rivolta nella stessa direzione.

Negli anni successivi alla prima guerra mondiale, l'attenzione verso le monete di età classica trapela nell'iconografia di quelle moderne con maggiore evidenza, in diverse occasioni. Oltre all'emissione precedente, e a quella qui descritta, ricordiamo la prova di coniazione di un nominale in rame da venticinque centesimi, realizzata nel 1918 con la testa dell'Italia turrita,[2] che appare assai simile alla testa della *Tyche* presente sui tetradrammi emessi dalla città di Smirne nel II secolo a. C.[3] Il buono da una lira messo in circolazione nel 1921, invece, rappresenta un'Italia matronale seduta su un

cippo, che tende con la mano destra un ramo di ulivo, e poggia la sinistra sul ripiano del seggio a sostenere un globo su cui posa una piccola Vittoria. "L'intero schema iconico riproduce l'impianto della figura di Terina,[4] personificazione dell'omonima città,[5] che su stateri della prima metà del IV secolo a. C. siede su un analogo seggio poggiando la sinistra sul sedile e sostenendo con la destra distesa una colomba (fig. 104); su un altro conio la piccola Nike che incorona la ninfa standole alle spalle, può anche aver fornito ispirazione per la piccola Vittoria che affianca l'Italia."[6]

Foto: CNG Triton XIV, lotto n° 12

Fig. 104) Monetazione greca, Italia (*Bruttium*), *Terina*. Nomos, ca 400-356 a. C., AR, 20 mm Ø, 7.41 g, 7h. D/ Testa della ninfa Terina, a destra, con orecchino a tre pendenti e collana; a destra, TEPINAIΩN. R/ *Nike* seduta a sinistra su un plinto, mentre tiene nella mano destra una colomba con le ali spiegate e appoggia la sinistra sul plinto. Regling 78 (coni MM/ooo), HNI 2629, SNG ANS 852 (stessi coni), SNG Lloyd 761-2 (stesso conio di rovescio), BMC 41, Gulbenkian 154 (stesso conio del dritto).

Altri precedenti meno eclatanti, ma pur sempre attinenti a questo schema iconico, sono gli esempi di epoca romana che riproducono una figura assai stilizzata dell'Italia, con scettro e cornucopia, seduta su di trono che assomiglia molto di più ad un grande globo terracqueo (fig. 105). Diverso, ovviamente, era il significato di tali monete, che intendevano semplicemente «fotografare» e diffondere un'idea di dominio, totale e incondizionato, perfettamente concepibile nel momento in cui l'espansione territoriale dell'Impero era giunta al massimo livello.

Foto: Hess-Divo n° 308, lotto n° 204

Fig. 105) Impero Romano, Antonino Pio, 138-161 d. C. Sesterzio, 143-144 d. C., Æ, 25,91 g. D/ ANTONINVS – AVG PIVS; testa laureata dell'imperatore a destra. R/ TR POT - COS III; l'Italia seduta in trono, a sinistra, con una cornucopia nella mano destra; S-C ai lati; in basso, ITALIA. BMC 265-1645, RIC 122-747a.

Sui motivi che portarono all'emissione del buono da 1 lira, va ricordato che, in sostituzione delle monete d'argento da 1 e 2 lire ritirate nel 1917 per misura precauzionale,[7] erano stati emessi dei buoni cartacei di pessima qualità, che si prestarono facilmente anche a numerose falsificazioni. L'assoluta necessità di sostituire questi buoni fu facilitata dalle migliori condizioni del mercato dei metalli, che nel 1920 erano molto più favorevoli rispetto agli inizi del 1918. Scartata l'ipotesi di adottare leghe a basso contenuto d'argento, la scelta cadde sul nichel puro che aveva già fornito risultati soddisfacenti con le monete da 20 e 50 centesimi. Ma oltre all'esigenza di doversi procurare in tempi brevi ben 1.500 tonnellate di tondelli, si presentava l'incognita di trasmettere "impronte di forte rilievo, conformemente al gusto artistico del nostro popolo"[8] su moduli di diametro maggiore rispetto a quelli adoperati nelle emissioni precedenti.

Intorno alla metà del 1920, pertanto, si riconobbe la necessità di procedere a prove di coniazione che portarono anche alla sperimentazione di tipi riprodotti con la tecnica dell'incuso. Queste prove dettero risultati fin troppo buoni, nel senso che la moneta risultò talmente facile da coniare, e quindi anche da falsificare, che il metodo venne presto abbandonato. In previsione poi, delle difficoltà che si sarebbero incontrate per quanto riguarda i rilievi delle impronte, che andavano tenuti necessariamente bassi a causa del notevole diametro della moneta, la Commissione nella seduta del 21 luglio 1920, deliberava di affidare l'incarico di allestire i due modelli ai professori Romagnoli e Motti, congiuntamente. Nella seduta del 4 marzo 1921 il Romagnoli presentò un primo disegno, che

però non venne approvato, dopo di ché la Commissione, rinnovandogli l'incarico suggeriva che la moneta dovesse raffigurare una personificazione dell'Italia vittoriosa avente in mano l'olivo. I nuovi modelli furono presentati, ed approvati con qualche modifica, nella seduta del 21 settembre successivo.

Note:

1) La moneta fu coniata per la circolazione monetaria dal 1922 al 1924 e in seguito nel 1928 (Gigante 140-143, Montenero 353-355 e 358, Pagani 776-778 e 781). L'esemplare qui riprodotto, come tutti quelli coniati con i millesimi 1926, 1927, 1929 e 1935, fa parte del piccolo quantitativo di monete riservate al collezionismo. Le suddette monete, assieme ai buoni da 2 lire sostituirono i biglietti di Stato fino ad allora in corso.
2) Progetto in ferro, Simonetti 180/1, progetti in bronzo dorato, Simonetti 181/a, 181/b.
3) SNG Aulock, 2161-2164.
4) Da un punto di vista tipologico, gli studiosi che si sono occupati delle monete di *Terina* sono giunti, quasi tutti, alla conclusione che la testa rappresentata sul diritto degli stateri sarebbe quella della ninfa d'acqua omonima sia del fiume che della città. Ostica, invece, rimane l'identificazione della figura femminile alata del rovescio, che rappresenta uno dei più controversi argomenti di tipologia monetale dell'intera Magna Grecia, soprattutto a causa del cambiamento di posa e di attributi che ha subito nel tempo. Se in un primo momento si è ritenuto che fosse una *Nike*, successivamente si è fatta strada l'ipotesi del sincretismo tra la figura del dritto e quella del rovescio (Cfr., Cristiano F., "Terina e il mito della sirena Ligea. Aspetti dell'iconografia monetale dell'antica *polis* tirrenica," in *Panorama Numismatico n° 224*, pp. 9-15), mentre non è da scartare neppure la tesi costruita da Eckhel sulle affinità tra l'iconografia monetale di *Terina* e quella di *Neapolis*, che mirava a ravvisare nel dritto il volto della sirena *Ligea*. A una visione che riconosce un ruolo non troppo netto alle divinità femminili minori, quali Muse, Sirene e Ninfe, si collega invece l'ipotesi formulata da Nicola Parise, secondo cui la figura femminile alata, per il fatto di recare spesso il caduceo come attributo, andrebbe messa in relazione col mondo sotterraneo e la palude Stigia, e riconosciuta pertanto come protettrice della terra dalla quale sgorga (Cfr. Parise N., "Terina", in *Enciclopedia dell'Arte Antica,* Treccani, 1966, p. 715). Non va infine sottovalutata un'ulteriore ipotesi. Su alcuni stateri databili tra la fine del V e gli inizi del IV sec. a. C. (come l'esemplare qui riprodotto), la figura femminile alata è spesso raffigurata con una colomba in mano, simbolo di Afrodite in quanto attributo delle sue sacerdotesse alate. A questo si aggiunga che *Turan* è il vocabolo etrusco che indica Afrodite, mentre la parola sirena ha la sua radice nel greco ∑EIPHNH. Associando i due termini è facile avvicinarsi al nome della città, TERINA («la tenera»). Una sorta di identificazione, quindi, tra la sirena e la città nel cui nome vivrebbe il ricordo del suo cedevole canto (Cfr., Cristiano F., *op. cit.,* pp. 12-13).
5) Sullo *status* di colonia di Crotone della città di *Terina*, si veda anche, Caccamo Caltabiano M., "La moneta di Temesa tra storia e mito", pp. 121-122.
6) Caccamo Caltabiano M., "*La tradizione iconica e culturale classica nella monetazione di V. E. III*," pp. 11-12.
7) Il motivo era determinato dalla progressiva svalutazione della lira e dal continuo aumento del prezzo del metallo, il cui valore intrinseco aveva raggiunto e superato quello nominale.
8) Lanfranco M., "I progetti e le prove del Regno d'Italia", in *RN XXX, 1933, n° 4,* pp. 139-140.

Foto: Rauch n° 83 , lotto n° 1340

N° 106 – Regno d'Italia, Vittorio Emanuele III (1900-1943). Cento lire «Vetta d'Italia» 1925, AU 900 ‰, 35 mm ∅, 32,25 g, contorno rigato, tiratura: 5.000 esemplari. Gigante 8, Montenegro 47-48, Pagani 645-645a. R. D. 11 ottobre 1925, n° 1829.[1] Modelli: Aurelio Mistruzzi,[2] incisione, Attilio Silvio Motti.

D / Testa del Re a sinistra; intorno, VITT • EM • III – RE D'ITALIA; sotto la testa, un ramo di quercia passante nella corona ferrea; in basso, le date 1900 - 1925. R / Figura maschile nuda, a sinistra, che regge nella mano destra una piccola vittoria alata e nell'altra la bandiera del Regno con lo stemma sabaudo, mentre appoggia il ginocchio destro su una roccia che porta in incuso la scritta VETTA D'ITALIA e un fascio littorio; ai lati della figura maschile, in orizzontale, l'indicazione del valore; ai lati della roccia le date 1915 – 1918; lungo il bordo, alla base della roccia, il nome dell'autore, MISTRUZZI.

La figura che si trova nella scena è posta in primo piano e in posizione centrale ed è raffigurata nell'atto di compiere un gesto eroico. La figura è simbolica perché rappresenta il «Fante vittorioso», è di genere maschile e di aspetto adulto. L'uomo è nudo e con la testa scoperta, in posizione stante, in atto di slancio, con il busto visto di spalle per tre quarti, e la testa rivolta a sinistra.

La motivazione ufficiale per la coniazione di questa speciale moneta commemorativa fu determinata dal XXV anniversario dell'assunzione al trono di Vittorio Emanuele III, e per l'occasione, l'incarico di allestire i modelli del dritto e del rovescio, fu conferito direttamente dal Ministro delle Finanze allo scultore Mistruzzi.[3] "Il diritto reca l'effigie Sovrana, ed il rovescio il

Fante vittorioso che, impugnando con la sinistra l'asta della bandiera nazionale, e con la destra una Vittoria alata, proteso in avanti sul confine che la natura diede all'Italia, poggia il ginocchio destro sopra una roccia, sulla quale è il Fascio Littorio e la leggenda «VETTA D'ITALIA».”[4] L'iconografia del «fante vittorioso», scelta dal Mistruzzi per celebrare il giubileo reale, in realtà rende onore nei tratti forti di questa moneta, al fatto storico per eccellenza di quello scorcio di secolo. “La guerra, prima grande esperienza di massa del popolo italiano, (che) fece venire al pettine i nodi della scarsa «egemonia» esercitata dalla classe dirigente, timorosa che il popolo in armi le sfuggisse di mano e non facesse il proprio dovere nelle trincee.”[5]

Ma il Mistruzzi rende omaggio essenzialmente alla “silenziosa rassegnazione del fante contadino mutata in ostinazione (e al) sincero patriottismo da cui furono animati migliaia di giovani ufficiali di complemento, figli della borghesia.”[6] Il primo e più celebre esempio pubblico di questa composizione, venne donato dallo scultore al suo comune natio in forma di monumento ai caduti della Grande Guerra, nel 1921 (fig. 107).[7] “Una insolita foga anima quel bronzo: al *fante vittorioso* schizza da tutti i pori la gioia per la vittoria conseguita, il cui simulacro egli solleva in alto con la sinistra protesa, mentre la destra si serra in un pugno vittorioso.”[8] Ma il vero eroe non è mai spavaldo, “il fante non s'aderge superbo, si inginocchia piuttosto sulla roccia che seppe il sangue di tanti suoi fratelli, e forse anche il suo. Tutta la vita, tutto il vigore di quella statua *nervosa* si palesa nell'azione violenta dei muscoli, resa con ammirabile sapienza anatomica (...). É un atleta che non posa e non sa di esserlo.”[9]

Foto: Fabrizio Finetti

Fig. 107) Aurelio Mistruzzi, monumento ai caduti della Prima Guerra Mondiale, Basiliano (UD), 1921.

La prima apparizione di una figura virile in nudità eroica, in questo periodo della monetazione di V. E. III, non è casuale. "Le iconografie monetali registrano ormai non solo la presenza di simboli strettamente correlati alla Roma classica, trovando nel fascio littorio, nell'aquila su fascio o nello (...) scudo sabaudo i simboli più significativi, ma, al precedente predominio della figura femminile sui rovesci della moneta, si contrappone ora la presenza di quella maschile, che va progressivamente assumendo maggiore importanza."[10] E nel vastissimo repertorio iconografico lasciato dal Mistruzzi, infatti, non mancano i riferimenti a soggetti classici riprodotti nei capolavori numismatici del passato, anche se i temi che deve affrontare l'artista sono spesso obbligati.

Tra gli esempi più significativi di concordanza con l'iconografia monetale greco romana, ricordiamo il denso capitolo "costituito dalla meditazione dell'immagine di *Arethusa*, quale compare sui tetradrammi di Siracusa dalla fine del V secolo in poi,"[11] rielaborata saggiamente nella *Aquileia mater* del 1922 dedicata alla Società Filologica Friulana,[12] o nei volti arcaici di Roma e dell'Italia, riproposti con enfasi retorica in svariate occasioni, per finire all'agile ninfa di tarantina memoria, che cavalca un delfino in una medaglia del 1925.[13] In ogni caso la formazione accademica del Mistruzzi lo porta spontaneamente "a scegliere nel vasto repertorio dell'iconografia antica non solo spunti che si prestino a travestire sotto belle e allusive forme la realtà contemporanea, ma anche gli aspetti più tragici della guerra, specialmente per quanto riguarda la seconda guerra mondiale."[14]

La personalità di Aurelio Mistruzzi si formò nel panorama dell'arte figurativa friulana dei primi anni del secolo, un'arte dal carattere indubbiamente provinciale, distante dai grandi centri del dibattito creativo, ma soprattutto alimentata da un clima culturale sostanzialmente refrattario alle idee di rinnovamento che attraversavano l'Europa in quel periodo.[15] Gli scultori, oltre a Venezia, avevano come punto di riferimento Roma, dove al neoclassicismo che aveva dominato la prima metà dell'Ottocento, erano seguite "le ondate romantica e naturalista."[16] A Roma, in particolare, il clima burocratico ministeriale diffusosi dopo la proclamazione della città a capitale del Regno, favoriva lo svilupparsi di una scultura accademico-celebrativa. Era l'epoca dei monumenti, che avevano trovato il loro episodio chiave nel grande cantiere del *Vittoriano*, e naturalmente i committenti erano per la maggior parte enti pubblici e comitati vari, preoccupati di fissare nel bronzo fatti e personaggi storici del Risorgimento.[17]

Questa fu la matrice del Mistruzzi, un maestro arso dal desiderio di continuare la scultura monumentale che celebra gli eventi e gli ideali della civiltà europea: un disegnatore di polso, si direbbe, che "scolpisce già con la matita e il carboncino, tanto addentro egli è nei misteri della linea

e del chiaroscuro."[18] Due, sostanzialmente, furono i valori a cui si ispirò: l'attaccamento fisico al lavoro, dato da una tradizione di fedeltà nobilissima al bisogno di realizzarsi nelle opere e di dare voce con le opere allo spirito della comunità, e la vocazione vera e propria alla scultura monumentale.[19] Il lavoro quale pietra angolare della vita, realizzato per rispondere a fini precisi, destinato a durare perché collocato in una sede definitiva, questo era l'obiettivo da perseguire attraverso l'umile ma al tempo stesso orgogliosa accettazione della committenza. Un'accettazione che non preclude la genialità (indispensabile per le invenzioni individuali), perché i capolavori del passato, come lui stesso sosteneva, tranne ben poche eccezioni, sono frutto di commissioni.

L'inizio degli anni Venti (nel quale si colloca l'iconografia del *fante vittorioso*) fu il periodo quantitativamente più fecondo di questo prolifico scultore. "Le sue opere (...) esprimono il movimento melodico del liberty sviluppato da una radice eclettica. La struttura compositiva, retta da un solido classicismo accademico, si scioglie in arabeschi ventosi, in sinuosità lineari, in un increspars lieve come di spuma dei panneggi. Anche là, dove la figura maschile s'impone con nudità eroica (come nella *Vetta d'Italia*), essa risulta alleggerita da un elegante flettersi, da un incurvarsi delle membra, in giochi sottili di luci e ombre.[20] Mistruzzi però non fu un romantico, non avendo mai avuto la pretesa di isolarsi dalla collettività, e forse nemmeno un eclettico. "Si direbbe che una logica stringata, senza essere pedante, guidi il (suo) pensiero e ne determini un equilibrio sensato, che non toglie vita all'opera, ma la regola, a norma del tema, entro i confini del giusto; (...) Arriviamo così a comprendere il senso di quella fantasia del Mistruzzi così sapientemente ordinata, appassionata e serena insieme."[21]

In questo contesto (quello della scultura vera) la figura umana "ritrova mobilità e vitalità nello svolgimento continuo delle superfici curve che l'avvolgono e si colloca nello spazio tridimensionale conquistandolo a sé.[22] Mistruzzi verista, scultore di personaggi storici, accademico, sono tutte definizioni approssimative che alla fin fine si rivelano delle falsità o dei luoghi comuni: anche quando la continuità della tradizione e l'aderenza al tema imposto sono sentiti con piena sincerità, nella sua opera non viene mai meno il dialogo con la cultura del tempo. Un capitolo a sé, infine, va riservato al Mistruzzi incisore, perché "non basta un bravo scultore per avere un bravo medaglista."[23] Se Ugo Ojetti nel 1922 lo definisce semplicemente come il "castigato compositore ed elegante modellatore della medaglia dantesca del Comune di Ravenna,"[24] la critica successiva ne riconosce "la vasta e fine cultura, sensibile alle temperie del momento, (che) seleziona il motivo giusto,"[25] e che attraverso il vigore e la precisione del modellato rendono la dignità plastica e la verità monumentale della rappresentazione, mai deformando deliberatamente il soggetto e senza appesantire il bassorilievo con particolari eccessivi."[26] In definitiva un autore capace di riportare le

figure umane in uno spazio, idealmente, prima che fisicamente, chiuso dalla circonferenza, in un suggestivo equilibrio lineare.

Note:

1) La moneta venne emessa in occasione del 25° anniversario del regno di Vittorio Emanuele III e fu coniata con l'oro offerto dalla popolazione per la guerra del 1915-1918, ma non ebbe corso legale per l'elevato valore di questo metallo, in seguito alla svalutazione subita dalla lira nel dopo guerra. Difatti la vecchia legge monetaria del 5 novembre 1878, stabiliva la parità per 100 lire in 32, 25806 g d'oro al titolo di 900 ‰, mentre in quel periodo il potere d'acquisto della lira era ridotto a circa un quarto rispetto a quello che aveva in precedenza, e quindi le monete d'oro emesse secondo le norme della legge ormai superata, avevano un valore intrinseco nettamente superiore a quello nominale. Infatti esse furono cedute ai richiedenti come una qualsiasi merce, dietro versamento del corrispettivo valore, fissato in circa 400 lire. In tali condizioni una loro circolazione, intesa nel senso reale del termine, era veramente impossibile. (Cfr., D'Incerti V., "Le monete discutibili del regno di Vittorio Emanuele III", p. 130).
2) Nato a Villaorba di Basiliano (UD) nel 1880, per volere del padre frequentò la Scuola d'Arti e Mestieri di Udine, dove ricevette la sua prima formazione artistica dallo scultore Luigi de Paoli. Prestato il servizio militare a Roma (dove "*l'arte mi entusiasmò maggiormente*"), si trasferì a Venezia, dove frequentò all'Accademia di Belle Arti i corsi dell'architetto Rinaldo per l'anno 1902-03, conseguendo l'abilitazione all'insegnamento del disegno nelle scuole tecniche e normali. Trasferitosi a Milano, entrò come apprendista negli studi degli scultori Pellini e Mazzucchelli, apprezzati specialisti nel genere funerario. Nello stesso ambiente subì l'influsso della statuaria celebrativa di Enrico Butti (di cui fu allievo ai corsi serali dell'Accademia di Brera nel 1906) e accolse l'apporto del verismo di Vincenzo Vela e di Leonardo Bistolfi. Nel 1904 realizzò il suo primo lavoro in marmo (la testa in bassorilievo del *Cristo nel Getsemani* di Pellini), e al 1906 risale il suo esordio espositivo alla I Mostra Nazionale di Belle Arti di Milano. Nel 1908 ottenne la borsa di studio Marangoni che gli permise di recarsi a Roma e di iscriversi ai corsi della Scuola per l'Arte della Medaglia, dove ebbe come insegnanti Giuseppe Romagnoli e Luigi Giorgi, capo incisore della Zecca. In quegli stessi anni conobbe Melanie Jaiteles, che sposò nel 1913 e con la quale ebbe quattro figli. La guerra lasciò disorientato Mistruzzi, che tornò a Roma dalla famiglia dopo 45 mesi di servizio. L'esperienza acquisita come incisore, però, si rivelò determinante per il proseguo della carriera e tra il 1919 e il 1920 iniziò la lunga collaborazione come incisore presso la Santa Sede, per la quale realizzò i modelli delle medaglie annuali, straordinarie e giubilari, fino alla morte (nel 1932 venne nominato incisore *ad perpetuum* della Sede apostolica dallo stesso Pio XI). Complessivamente, l'attività di medaglista fu la principale tra i campi d'azione del Mistruzzi, essendogli stati attribuiti ben 330 lavori (vedi Montenero G., *Aurelio Mistruzzi 1880-1960*, p. 11), anche se quelli documentati dallo stesso autore sono solo 224 (Mucchino A., *Il lascito Mistruzzi della provincia di Udine*, p.17). Tra le cariche che ricoprì, ricordiamo quella di membro della Pontificia Accademia dei virtuosi del Pantheon, mentre nel 1924 fu chiamato a far parte della Giunta direttiva della Commissione centrale pontificia per l'arte sacra. Nel 1936 divenne accademico corrispondente alla Accademia di S. Luca, e nel 1946 accademico nazionale. Dalla fine del primo decennio del Novecento, iniziò ad affermarsi anche come scultore monumentale, mettendosi in luce nel concorso per il nuovo ponte Vittorio Emanuele di Roma con una statua di *Vittoria*, poi inviata a Udine come ultimo saggio della borsa Marangoni. Fu merito di questa statua se

l'architetto Raimondo D'Aronco gli commissionò la decorazione scultorea del municipio udinese, la prima commissione pubblica ricevuta dal Mistruzzi, che vi attese fra il 1913 e il 1915, realizzando colossali gruppi allegorici dedicati alle virtù civili e politiche. Oramai scultore affermato, dopo aver servito come ufficiale nella Grande Guerra, vinse numerosi concorsi per l'esecuzione di monumenti ai caduti in varie località italiane, mettendo a punto iconografie più volte ripetute nel bronzo. Per il monumento di Basiliano (1919-21), il primo e il più celebre di questa serie, elaborò l'iconografia del *Fante vittorioso* (da cui trae origine anche la *Vetta d'Italia*), replicata poi fra il 1921 e 1925 anche nei monumenti di molti altri paesi che ne fecero richiesta. Numerose e importanti furono anche le commissioni private ricevute dal Mistruzzi per sculture e monumenti funerari che l'artista eseguì sia in Italia che all'estero, mentre non è trascurabile neppure la sua produzione di ritrattista e di orefice. Sua ultima impresa fu il colossale monumento equestre del generale Rafael Trujillo, dittatore della Repubblica Dominicana, eretto nel 1957 a San Cristóbal e abbattuto dopo l'uccisione del tiranno, nel 1961. Morì a Roma il 25 dicembre 1960. (Cfr., Cabrini Venier Romano P. "Un artista, suo figlio: Aurelio e Diego Mistruzzi" in *Mitteleuropa n° 2,* pp. 11-13; Imbellone A., "*Mistruzzi Aurelio*", Dizionario Biografico degli italiani, vol. 75 (2011); Montenero G., *Aurelio Mistruzzi 1880-1960*, pp. 7-14).

3) Cfr., Lanfranco M., "I progetti e le prove del Regno d'Italia", in *RN XXX, 1933, n°7-8-9,* p. 264.
4) Ministero del Tesoro, *Relazione sulla Regia Zecca – 25 esercizi finanziari dal 1° luglio 1914 al 30 giugno 1939*, p. 36.
5) Carocci G., *Storia dell'Italia moderna dal 1861 ai giorni nostri*, p. 41.
6) *Ibidem*.
7) L'origine di tale iconografia, però, è riconducibile a un modello di medaglia preparato dallo stesso Mistruzzi per la zecca nel 1918 (Cfr., Imbellone A., "*Mistruzzi Aurelio*", Dizionario Biografico degli italiani, vol. 75).
8) Del Puppo G., "Aurelio Mistruzzi e l'opera sua", in *La Panarie anno I n°3*, p. 135.
9) *Ibidem*.
10) Caccamo Caltabiano M., "*La tradizione iconica e culturale classica nella monetazione di V. E. III*", p. 13.
11) Mucchino A., *Il lascito Mistruzzi della provincia di Udine*, p. 21.
12) Cfr., *ibidem*, pp. 21-22.
13) Medaglia coniata in occasione della posa del cavo telefonico sottomarino tra l'Italia e il Sud America.
14) Mucchino A., *op. cit.,* p. 28.
15) Cfr., Damiani L., "Tra Liberty e Novecento", in Mucchino A., *op. cit.*, p. 57.
16) *Ibidem*.
17) Cfr., *Ibidem*, pp. 57-59.
18) Del Puppo G., *op. cit.*, p. 132.
19) Cfr., Montenero G., *Aurelio Mistruzzi 1880-1960*, p. 7.
20) Damiani L., "Tra Liberty e Novecento", in Mucchino A., *op. cit.*, p. 62.
21) *Ibidem*.
22) Cfr., Montenero G., *op. cit.*, pp. 8-9.
23) *Ibidem,* p. 10.
24) Ojetti U., "Il Friuli" del 21 maggio 1922.
25) Montenero G., *op. cit.*, p. 10.
26) *Ibidem*.

Foto: NAC n° 53, lotto n° 462

N° 108 – Regno d'Italia, Vittorio Emanuele III (1900-1943). Dieci lire «Biga» 1928, AR 835 ‰, 27 mm ∅, 10 g, contorno: *Fert Fert Fert* in incuso tra nodi e rosette, tiratura: 6.651.780 esemplari. Gigante 57, Montenegro 169, Pagani 693. R. D. 30 settembre 1926, n° 1651.[1] Modelli: Giuseppe Romagnoli, incisione, Attilio Silvio Motti.

D / Testa del Re a sinistra; intorno, VITT • EM • III • - RE • D'ITALIA •. R / Figura allegorica dell'Italia, verso sinistra, che con la mano omologa sorregge un fascio littorio e con la destra guida una biga con i cavalli che s'impennano; sotto i cavalli, su due righe, i nomi dell'incisore, MOTTI INC e dell'autore, G. ROMAGNOLI; in esergo il valore, tra la data e il segno di zecca (R).

La figura che si trova nella scena è posta in primo piano e in posizione decentrata ed è raffigurata nell'atto di guidare una quadriga. La figura è simbolica perché rappresenta l'«Italia», è di genere femminile e di aspetto adulto. La donna indossa vesti drappeggiate, e ha una corona in testa, è in posizione stante, con il busto di tre quarti verso sinistra e la testa rivolta nella stessa direzione.

Durante l'esercizio finanziario 1926-27, volendo tornare all'argento monetato (assente nella monetazione italiana da dieci anni), si presentò anche la necessità di proseguire nella sostituzione dei biglietti da 5 e 10 lire. Data l'ottima riuscita delle monete di nichelio puro di grande modulo, in un primo momento si era pensato di adottare lo stesso metallo anche per la moneta da 5 lire, ma con un deciso cambiamento di rotta, avvenuto nell'estate del 1926 per ragioni essenzialmente propagandistiche, si decise di tornare nuovamente all'argento per la fabbricazione di monete di taglio superiore allo scudo.[2] Contemporaneamente, come detto, fu sospesa l'emissione dei biglietti

di Stato da 5, 10 e 25 lire. Le caratteristiche delle nuove monete da 5 e 10 lire, vennero rapidamente fissate nel Regio Decreto del 30 settembre, e i modelli affidati al professor Romagnoli.

Per il rovescio della presente moneta l'autore immaginò "una figurazione simbolica dell'Italia che si aderge ritta sopra una biga galoppante e che, reggendo con la destra le redini, reca con la sinistra il Fascio Littorio."[3] Il carro è rappresentato nel momento in cui arresta la corsa e i due grandi cavalli, visibili in primo piano, s'impennano ergendosi verso l'alto. In età greca la biga era stata un tipo abbinato a raffigurazioni giovanili del dio Apollo, come nei famosi aurei battuti da Filippo II di Macedonia, o in suo nome in epoca posteriore (fig.109). Ed anche in età romana era stata il veicolo utilizzato dalle divinità femminili e, più tardi, anche quello dei Cesari della casa imperiale, secondo un criterio gerarchico che riservava la quadriga soltanto all'imperatore.[4]

In meno di un mese il materiale d'incisione venne preparato dal professor Motti, e nello stesso periodo di tempo tutte le officine che dal 1917 erano state attrezzate per una intensiva lavorazione dei metalli inferiori, vennero messe in condizione di fronteggiare nuovamente le peculiari esigenze di una grande monetazione d'argento. I primi esemplari delle 5 lire (il cosiddetto *aquilino*) furono emessi il 12 ottobre 1926, mentre i primi pezzi delle 10 lire videro la luce il 6 novembre dello stesso anno.[5] Questa imponente operazione di monetizzazione dell'argento, per un valore autorizzato di un miliardo di lire, assorbì la massima parte dell'attività della zecca fino al giugno 1928.

Foto: Leu n° 86, lotto n° 351

Fig. 109) Regno di Macedonia, Filippo II, 356-339 a. C. Statere postumo (circa 322 a. C.), AU, 8,60 g. D/ Testa laureata di Apollo, a destra. R/ ΦΙΛΙΠΠΟΥ; biga al galoppo verso destra; sotto le zampe dei cavalli un tripode. Jameson 978, Le Rider t. 90, 16, SNG Alpha bank 260, SNG ANS 309 / 316.

Tornando al significato e all'interpretazione di questo schema iconico, viene da pensare che la biga guidata da un'Italia che porta bene in vista sul braccio l'attributo del fascio, più che essere motivata da un ruolo assunto dal figlio Umberto II, che aveva ormai raggiunto la maggiore età, e nel 1925 aveva completata la sua formazione militare, "corrispondeva alla diarchia che esisteva ormai di fatto fra il Sovrano e Benito Mussolini. Il carro dell'Italia fascista appariva tirato da due vigorosi cavalli, quello interno, col capo chino verso il basso, aveva la funzione propria del cavallo timoniere; quello esterno, e in primo piano, era la figura ideale del Reggitore dello Stato."[6]

Note:

1) La moneta venne emessa dal 1926 al 1930 (Gigante, 55-59, Montenegro 165-173, Pagani 691-695), mentre gli esemplari che recano le date dal 1931 al 1934 furono riservati al collezionismo. Questa emissione sostituì i biglietti di Stato da 5 e 10 lire e per la sua coniazione venne utilizzato il modello ricavato dalla rifusione delle vecchie monete da 2 ed 1 lira d'argento (Gigante 101-104 e 137-139, Montenegro 153-156 e 343-345, Pagani 737-740 e 773-775), ritirate precedentemente dalla circolazione.
2) Si veda in proposito il capitolo 3.5.2.2. Le monete del fascismo (1923-1943).
3) Ministero del Tesoro, *Relazione sui servizi della Regia Zecca – 25 esercizi finanziari dal 1° luglio 1914 al 30 giugno 1939*, p. 32.
4) Cfr., Caccamo Caltabiano M., "*La tradizione iconica e culturale classica nella monetazione di Vittorio Emanuele III*", p. 14.
5) Cfr., Ministero del Tesoro, *op. cit.*, p. 32.
6) Caccamo Caltabiano M., "*op. cit.*, pp. 14-15.

Foto: Stack's 11 marzo 2009, lotto n° 528

N° 110 – Regno d'Italia, Vittorio Emanuele III (1900-1943). Venti lire «Roma e Italia»[1] 1927, AR 800 ‰, 36,5 mm ∅, 15 g, contorno rigato, tiratura: 3.518.002 esemplari. Gigante 36, Montenegro 133, Pagani 672. R. D. 23 giugno 1927, n° 1148 e 8 settembre 1927, n° 1916.[2] Modelli: Giuseppe Romagnoli, incisione, Attilio Silvio Motti.

D / Testa del Re a destra; intorno, • VITTORIO • EMANUELE • III • RE. R / Figura maschile nuda, a destra, appoggiata a un fascio littorio, nell'atto di salutare una figura femminile (allegoria dell'Italia) seduta di fronte, che a sua volta tiene una fiaccola nella mano destra e appoggia la sinistra ad uno scudo ovale su cui è inciso lo stemma sabaudo; alla sinistra del fascio littorio, A.VI, alla destra dell'Italia, su due righe, l'anno e il segno di zecca (R); in esergo, il valore e i nomi degli autori, G • ROMAGNOLI e A • MOTTI INC •.

Nella scena sono presenti due figure, entrambe poste in primo piano e in posizione centrale, raffigurate in una scena di saluto. Le figure sono simboliche perché rappresentano un Littore e l'«Italia»; il primo è di genere maschile, la seconda di genere femminile, entrambi sono di aspetto adulto. Il Littore è nudo, in posizione stante con il busto e la testa di tre quarti a destra. Di fronte a lui è l'«Italia», che indossa vesti drappeggiate, seduta a sinistra con il busto di tre quarti.

Con il Regio Decreto Legge del 23 giugno 1927, il Governo dispose il riordinamento definitivo della circolazione monetaria metallica, dopo che le vicende del dopoguerra avevano determinato la cessazione della Lega latina, che di fatto, già da anni aveva perso ogni ragione di esistere. Il termine di prescrizione delle vecchie monete d'argento fu fissato per il 30 settembre 1927 e in

considerazione del buon successo incontrato dalle monete da 5 e 10 lire emesse nell'anno precedente, si decise di istituire una nuova moneta, sempre d'argento, del valore nominale di 20 lire. Un'altra considerazione che portò all'emissione di questo taglio, fu il distacco eccessivo tra il valore della moneta fiduciaria metallica di maggior taglio (10 lire), e quello del biglietto di banca di minor taglio, ovvero le 50 lire.[3]

I modelli, come di consueto, furono allestiti dal professor Romagnoli che ricevette l'incarico direttamente dal Ministero delle Finanze, "con la raccomandazione di tener conto nella composizione e modellazione, delle due caratteristiche che doveva avere la nuova moneta, e cioè grande diametro e piccolo spessore."[4] Secondo quanto riportato nella Relazione Ufficiale della Zecca, per il rovescio l'autore eseguì "una composizione simbolica sotto forma di un vigoroso nudo di giovane che, in piedi davanti alla Madre Italia assisa, saluta romanamente col braccio sinistro, mentre con la mano destra impugna il Fascio Littorio. L'Italia impugna nella mano destra una fiaccola e poggia il braccio sinistro sullo scudo sabaudo."[5] Al tempo stesso il Direttore della zecca, nel descrivere una delle sette prove effettuate per la coniazione della medesima moneta, ci parla a sua volta di "giovane fascista che, tenendo nella destra il Fascio Littorio saluta romanamente la gran Madre Italia seduta a sinistra."[6]

A una prima indagine, possiamo rintracciare la rappresentazione del binomio Roma - Italia, già in epoca repubblicana, e più precisamente intorno al 70 a. C. La moneta fu emessa durante un periodo di riappacificazione seguito a una delle numerose guerre civili che insanguinarono la Penisola durante tutto il I secolo a. C., frutto della marcata decadenza delle istituzioni repubblicane, e simboleggia la nuova pace raggiunta tra l'Italia, rappresentata in piedi con una cornucopia, mentre stringe la mano a Roma vittoriosa che impugna uno scettro e calpesta un globo (fig. 111).[7] Se prendiamo in esame la posizione del littore, invece, lo schema compositivo più simile alla moneta moderna, lo troviamo in un'iconografia piuttosto frequente in epoca imperiale, nella quale il potere romano, per così dire «attuale», nelle vesti dello stesso imperatore, rende omaggio alla figura simbolica dell'Italia, proprio eseguendo il saluto con il braccio alzato (fig. 112).

Foto: Künker n°124, lotto n° 8351

Fig. 111) Roma, Repubblica, *Q. Fufius* e *Mucius Cordus*. Denario serrato, circa 70-68 a. C, AR, 3,75 g. D/ HO – [VIRT]; teste affiancate di *Honos* e *Virtus* a destra; sotto ai colli [KALENI]. R/ Italia e Roma che si stringono la mano; a sinistra, un caduceo, a destra RO; in esergo [CORDI]. BMC 3358, Crawford 403/1, Sydenham. 797.

Foto: UBS n° 75, lotto n° 1034

Fjg. 112) Impero Romano, Adriano. Aureo, 134-138 d. C., AU, 7, 30 g. D / HADRIANVS – AVG COS III P P; busto drappeggiato dell'imperatore a sinistra. R / ADVENT – VI AVG – I – TALIAE; l'imperatore, stante a destra e con il braccio destro alzato, in atto di rendere omaggio all'Italia che tiene una cornucopia ed una patera; tra di loro un altare ardente. Calicò 1178, Cohen 45, RIC 320 h.

Ma le similitudini più significative tra la rappresentazione costruita dal Romagnoli e l'iconografia classica, vanno ricercate per quanto riguarda la figura dell'Italia, più indietro nel tempo, in ambito ellenistico, nei bellissimi tetradrammi di Lisimaco (fig. 113). Lo schema, caratterizzato da Atena in

trono, “si era mantenuto ancora in età imperiale soprattutto sulle emissioni provinciali, distinguendosi per l’atteggiamento pacifico e rilassato e l’attributo della fiaccola dall’immagine di ROMA AETERNA, rappresentata nella tarda età imperiale con in mano il *palladion* e il lungo scettro.”[8]

Foto: Martì Hervera y Soler i Llach n° 66, lotto n° 2083

Fig. 113) Monetazione greca (Tracia), Lisimaco, 297-281 a. C. Tetradramma, AR, 17,20 g D/ Testa diademata di Alessandro Magno, a destra. R/ Atena seduta in trono, a sinistra, che sostiene una Nike; davanti, ΛΥΣΙΜΑΧΟΥ e dietro, ΒΑΣΙΛΕΩΣ; sopra il ginocchio destro, monogramma. Sear 6815.

In questa chiara unità d’intenti, di conclamata invasione di una delle più strette prerogative reali, quella di battere moneta adottando i simboli tradizionali e congeniali all’identificazione del potere, però, colpisce la scarsa cura mostrata verso alcuni aspetti, sia tecnici, ma soprattutto fondamentali dell’impianto iconografico, soprattutto se si pensa alla meticolosa attenzione che era stata prestata alla esatta ricostruzione del Fascio Littorio solo quattro anni prima, operazione della quale era stato incaricato il ministro Boni in persona, che era anche un noto archeologo. Si aggiunga a questo le anormali caratteristiche fisiche (soprattutto il rapporto peso - diametro) della moneta, e le impronte esteticamente non molto pregevoli, che finirono per causare un’accoglienza decisamente sfavorevole alla moneta stessa.[9]

In definitiva, la novità fondamentale di questa emissione non consiste solo nella comparsa del littore, che testimonia pur sempre l’inarrestabile ingerenza del fascismo nella sfera del potere monarchico, quanto nello schema iconico. Se la «nudità eroica» del fante apparso due anni prima nelle 100 lire del Mistruzzi, era una virtù riferibile a un popolo ribellatosi dal giogo

dell'oppressione, adesso «il giovane fascista» si mostra senza nessun pudore alla «Madre Italia», e poco importa se il suo gesto non è stato ritenuto da molti un vero saluto romano, ma piuttosto l'atteggiamento di chi vuole indicare qualcosa a qualcuno. Il dibattito sulla mollezza della postura così poco «romana» del littore, che ha appassionato i numismatici, non è certo un velato messaggio antifascista lasciato trapelare dal Romagnoli, quanto piuttosto una trasfusione nel Regio Decreto, *sic et simpliciter* della descrizione delle impronte (oltre che delle altre caratteristiche tecniche della moneta) così come questa risultava dagli indirizzi formulati dalla Commissione Tecnica Monetaria e dalle conseguenti realizzazioni del modellista. In altre parole, la conseguenza di una legge trascritta frettolosamente senza dare troppa importanza alla lettura delle immagini.[10]

Note:

1) Normalmente riportata nei cataloghi come "Littore", abbiamo preferito dare a questa moneta la denominazione di "Roma e Italia", per non confonderla con i valori da 100 e 50 lire in oro della serie imperiale.
2) Dalla dichiarazione del Direttore della Zecca), risulta che "la prima emissione di questa nuova moneta è stata effettuata in occasione della celebrazione del VI annuale della marcia su Roma e porta, col millesimo 1927, le indicazioni dell'anno VI dell'era fascista. Prima però era stato coniato per esperimento un centinaio di pezzi coi coni definitivi, però con l'anno V e questi si devono considerare campioni." (Lanfranco M., "I progetti e le prove di monete del Regno d'Italia" in *RN anno XXXI, 1934*, *n° 1-2*). La moneta fu coniata in sostituzione dei biglietti di Stato a corso forzoso durante il 1927 e il 1928, mentre gli esemplari datati dal 1929 al 1934 furono riservati al collezionismo. Tuttavia, per un approfondimento sulle complicate vicissitudini nate intorno a questa emissione, si veda D'Incerti V., "Le monete discutibili del regno di V. E. III", pp. 131-133.
3) Sulle caratteristiche specifiche di questa moneta si veda, Lanfranco M., "I progetti e le prove del regno d'Italia – P 8", in *RN XXX, 1933, n° 7-8-9,* pp. 273-274.
4) *Ibidem,* p. 274.
5) Ministero del Tesoro, *Relazione della Regia Zecca – 25 esercizi finanziari dal 1° luglio 1914 al 30 giugno 1939,* p. 33.
6) Lanfranco M., *op. cit.,* p. 275.
7) Cfr., Graziosi G., "Iconologia Italia", p. 19.
8) Caccamo Caltabiano M., "*La tradizione iconica e culturale classica nella monetazione di V. E. III*", p. 15.
9) Lanfranco M., *op. cit.,* p. 277.
10) Il «saluto romano» venne reso obbligatorio per i dipendenti delle pubbliche amministrazioni con provvedimento governativo del 27 novembre 1925.

Foto: Sincona n° 1, lotto n° 1135

N° 114 – Regno d'Italia, Vittorio Emanuele III (1900-1943). Cento lire «Italia su prora»[1] 1931, AU 900 ‰, 23,5 mm ∅, 8,8 g, contorno rigato, tiratura: 22.923 esemplari. Gigante 9, Montenegro 50, Pagani 646. R. D. 18 luglio 1930, n° 1148 e 30 marzo 1931, n° 280.[2] Modelli: Giuseppe Romagnoli, incisione, Attilio Silvio Motti.

D / Busto del Re in uniforme, con il collare dell'Annunziata, a sinistra; intorno, VITTORIO • EMANUELE • III • RE; sotto il busto, nodo di Savoia e i nomi dell'autore, G. ROMAGNOLI e dell'incisore, A. MOTTI INC. R / Figura femminile allegoria dell'Italia, a sinistra, ritta sulla prua di una nave mentre regge con la mano destra un ramoscello d'ulivo e con la sinistra una fiaccola; lungo il bordo, a sinistra, la scritta ITALIA; a destra, su tre righe, il valore, l'anno e l'era fascista (IX • E • F); sulla prua della nave un fascio littorio e in basso il segno di zecca (R).[3]

La figura che si trova nella scena è posta in primo piano e in posizione centrale ed è raffigurata nell'atto di fare un'offerta. La figura è simbolica perché rappresenta «l'Italia», è di genere femminile e di aspetto adulto. La donna indossa vesti drappeggiate ed ha la testa scoperta, è in posizione stante, con il busto di fronte e la testa rivolta a sinistra.

Note:

1) Abbiamo indicato la moneta come «Italia su prora I», per non confonderla con i valori dell'emissione disegnata da Pietro Canonica nel 1908 e con il valore da 10 lire della serie imperiale («Italia su prora a destra»).
2) Insieme al «Littore» da 50 lire (fig. 14), si tratta della prima moneta coniata in base alla nuova parità dell'oro con la lira, fissata in ragione di g 7, 919052 di fino per 100 lire. Questo valore fu battuto dal 1931 al 1933 (Gigante 9-12, Montenegro 50-53, Pagani 646-649). È da segnalare che tali monete furono coniate per conto

della Banca Francese ed Italiana per l'America del Sud, rappresentata dalla Banca Commerciale Italiana, ed inviate a Buenos Aires, Montevideo e Rio de Janeiro, oltre che in varie città del Mediterraneo orientale. Successivamente anche il Banco di Roma ottenne tale autorizzazione e di queste monete ne vennero coniate 49.378 pezzi. (Cfr, Gigante 2008, p. 149).

3) Secondo la definizione ufficiale riportata nel suddetto Regio Decreto n° 28, la moneta da 100 lire porta: "nel dritto l'Effigie nostra in uniforme, rivolta a sinistra; in giro la leggenda «Vittorio Emanuele III Re»; sotto il busto, un nodo di Savoia; più sotto, seguendo il contorno, «G. Romagnoli – A. Motti Inc.»; nel rovescio: la figura dell'Italia, volta a sinistra, ritta sulla prua di una nave romana decorata dal Fascio littorio, reca nella mano sinistra una fiaccola accesa e nella destra un ramoscello d'ulivo; a sinistra, in giro, la parola «Italia», in basso, a destra «L. 100»; sotto, su due righe, il millesimo di coniazione e l'anno dell'Era fascista; in basso, sulla nave, la lettera «R» (Roma)."

Foto: Art Coins n° 3, lotto n°989

N° 115 – Regno d'Italia, Vittorio Emanuele III (1900-1943). Cinquanta lire «Littore» 1931, AU 900 ‰, 20,5 mm ∅, 4,4 g, contorno rigato, tiratura: 19.750 esemplari. Gigante 21, Montenegro 76, Pagani 658. R. D. 18 luglio 1930, n° 1148 e 30 marzo 1931, n° 280.[1] Modelli: Giuseppe Romagnoli, incisione, Attilio Silvio Motti.

D / Busto in uniforme del Re, a sinistra; intorno, VITT • EM • - III • RE; sotto il busto i nomi dell'autore, G. ROMAGNOLI e dell'incisore, A. MOTTI INC. R / Figura maschile detta "Littore", a destra, con fascio appoggiato sulla spalla sinistra; intorno la scritta ITALIA; in basso a sinistra il segno di zecca (R) e a destra, su due righe, il valore, l'anno e l'era fascista (X).[2]

La figura che si trova nella scena è posta in primo piano e in posizione centrale ed è raffigurata nell'atto di camminare. La figura è simbolica perché rappresenta un «Littore», è di genere maschile e di aspetto adulto. L'uomo indossa vesti drappeggiate ed ha la testa e le gambe scoperte, è in posizione stante, con il busto di tre quarti a destra e la testa rivolta nella stessa direzione.

Foto: Heritage 30-05-2008, lotto n° 50082

Fig. 116) Repubblica Romana, M. Juinius Brutus, 54 a. C. Denario, AR, 19 mm Ø, 3,89 g. D / LIBERTAS; testa della libertà, con orecchino e diadema, a destra. R/ Il console L. Junius Brutus in marcia verso sinistra tra due Littori, preceduto da un *Accenus*; in esergo, BRVTVS. Crawford 433/1, Sydenham 906 a.

In applicazione dello storico Decreto Legge del 22 dicembre 1927, che sopprimeva il cambio forzoso e fissava il cambio a vista in oro della valuta cartacea colla parità aurea ragguagliata al valore di 100 lire carta per grammi 7,919 di oro fino (mentre prima era di grammi 29,032), si rese necessaria l'istituzione e l'emissione di monete d'oro del Regno colla nuova parità aurea, emissione più volte auspicata a vari livelli e in vari ambienti. Dato il rapporto tra le vecchia e la nuova parità, ed in base alla scala di valori che regolava il passaggio delle nostre monete da un metallo all'altro (bronzo, nichelio, argento e oro), si ritenne opportuno coniare i tagli da 50 e 100 lire (fig. 114 e 115).[3]

Se nel 1928, con la celebrazione del X anniversario della Grande Guerra, il regime fascista aveva raggiunto probabilmente il culmine della sua «mistica»,[4] nel 1931 sui nominali aurei opta per l'ideale affiancarsi di due generazioni, proponendo nelle 50 lire la nuova figura del giovane Littore col fascio appoggiato sulla spalla e nella moneta di maggior prestigio, le 100 lire, la riproposizione dell'Italia ritta su una prora adorna del fascio littorio, mentre tiene in mano la fiaccola e il ramo d'ulivo. Mentre l'uomo affronta con piglio tipicamente giovanile il suo cammino, incurante della responsabilità che grava su di lui a causa del simbolo che trasporta, la figura muliebre, ammantata e rivestita di un ricco panneggio, appare appesantita dagli anni e con i seni bassi, certamente più adeguata all'immagine del Sovrano in alta uniforme, che registra anch'egli l'inesorabile trascorrere del tempo.[5]

Assai significativo, riguardo alla questione di come vennero scelti i temi iconografici, è il fatto che né il Lanfranco nella sua pubblicazione dedicata alle prove e ai progetti delle monete italiane, né la Relazione Ufficiale della Zecca, dedichino una riga a questa duplice emissione, limitandosi a descrivere i tipi delle prove effettuate e prestando invece molta più attenzione ai loro aspetti puramente tecnico – monetari. Per questo motivo, tali monete segnano probabilmente la fine definitiva non solo del ciclo di rinnovamento numismatico voluto da Vittorio Emanuele III nei primi anni del suo Regno, ma anche l'esaurimento di quella della spinta rivoluzionaria propiziata dal fascismo, che si era manifestata prepotentemente nell'iconografia monetale.

Se il tipo del Littore appare effettivamente per la prima volta nella monetazione italiana contemporanea e quindi va considerato a tutti gli effetti come un soggetto originale, la sua trattazione, però, suggerisce quasi un intervento di traslazione dell'ideatore, che sembra volerlo catapultare nel contesto moderno, rinunciando a priori ad interpretare il significato originale posseduto da tale figura (fig. 116). Riguardo al soggetto dell'Italia su prora, invece, si scelse di replicare lo schema già adottato con la serie bronzea del Canonica, fondato sulla presenza rassicurante di una figura femminile (ormai matura), rappresentata in veste di messaggera di pace e dedita per vocazione al commercio marittimo. E, sebbene in assenza di fonti ufficiali, l'adozione di questo preciso schema iconografico si spiega facilmente proprio per l'origine «privata» di tali monete e per lo scopo a cui furono destinate. Chi, infatti, meglio di un'Italia nelle vesti di signora dei mari, poteva testimoniare della nostra ricchezza nei lontani mercati delle Americhe, in Argentina, Cile, Brasile e Uruguay?

Note:

1) Emessa insieme al valore da 100 lire "Italia su prora", si tratta della prima moneta coniata in base alla nuova parità dell'oro con la lira, fissata in ragione di g 7, 919052 di fino per 100 lire. Questo valore, come il precedente, fu battuto dal 1931 al 1933 (Gigante 20-23, Montenegro 75-78, Pagani 657-660).
2) Secondo la definizione ufficiale riportata nel suddetto Regio Decreto n° 280, la moneta da 50 lire porta: "nel dritto l'Effigie nostra in uniforme, rivolta a sinistra; in giro la leggenda «Vittorio Emanuele III Re»; sotto il busto, «G. Romagnoli – A. Motti Inc.»; nel rovescio: un Littore in marcia; intorno, la parola «Italia»; a sinistra, in basso, la lettera «R» (Roma); a destra, pure in basso, «L. 50» e sotto, su unica riga, il millesimo di coniazione e l'anno dell'Era fascista.
3) Cfr. Lanfranco M., "I progetti e le prove del Regno d'Italia – P 8", in *RN XXXI, 1934, n° 1-2*, p. 40.
4) Basti pensare alla scritta "meglio un giorno da leone che cento anni da pecora" che campeggiava nel rovescio della prova in oro delle 20 lire, e nella moneta d'argento di pari valore denominata «Elmetto» (Gigante 44, Montenegro 76, Pagani 680, per la moneta d'argento).
5) Cfr., Caccamo Caltabiano M., "*La tradizione iconica classica nella monetazione di V. E. III"*, p. 16.

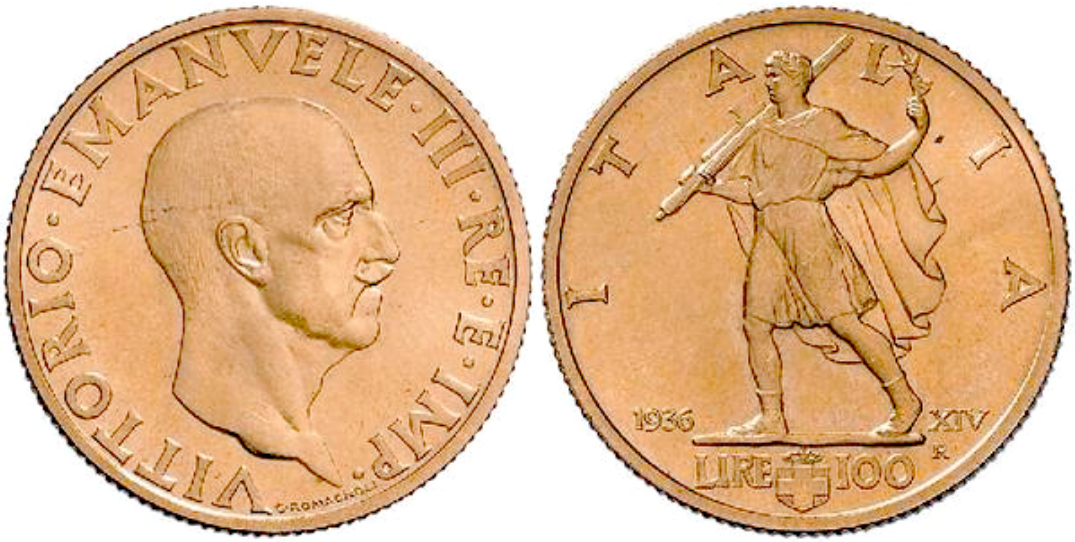


Foto: Bolaffi 1 diciembre 2011, lotto n° 905

N° 117 – Regno d'Italia, Vittorio Emanuele III (1900-1943). Cento lire «Littore»[1] 1936, AU 900 ‰, 23,5 mm ∅, 8,8 g, contorno rigato, tiratura: 812 esemplari. Gigante 13, Montenegro 55, Pagani 650. R. D. 3 settembre 1936 n° 2510.[2] Modelli: Giuseppe Romagnoli, incisione, Pietro Giampaoli.[3]

D / Testa del Re a destra; intorno, VITTORIO • EMANUELE • III • RE • E • IMP; in basso il nome dell'autore, G. ROMAGNOLI. R / Figura maschile detta «Littore», che procede a sinistra, con fascio appoggiato sulla spalla destra; in basso a sinistra l'anno e sulla destra l'era fascista (XIV); in esergo, scudo sabaudo intorno al quale vi è l'indicazione del valore e vicino al bordo il segno di zecca (R).

La figura che si trova nella scena è posta in primo piano e in posizione centrale ed è raffigurata nell'atto di camminare. La figura è simbolica perché rappresenta un «Littore», è di genere maschile e di aspetto adulto. L'uomo indossa vesti drappeggiate ed ha la testa e le gambe scoperte, è in posizione stante, con il busto di tre quarti a sinistra e la testa rivolta nella stessa direzione.

Il 9 maggio 1936, a distanza di soli quattro giorni dall'ingresso delle truppe italiane ad Addis Abeba,[4] il Gran Consiglio del fascismo e il Consiglio dei Ministri proclamarono la sovranità italiana sull'Etiopia e, contestualmente, annunciarono la fondazione del nuovo Impero. Vittorio Emanuele III oltre al titolo di Re d'Italia e d'Albania, assumeva anche quello d'Imperatore d'Etiopia, presentandosi in tal modo la necessità di coniare la nuova monetazione imperiale. Data l'importanza dell'evento, vi fu una mobilitazione totale e l'8 maggio 1937, sul n° 109 del Giornale

d'Italia apparve un articolo a firma del Prof. Roberto Paribeni (Accademico d'Italia), che recitava quanto segue:

"*La Regia Zecca ha approntato la nuova serie di monete destinate a celebrare il ricostituito Impero. Ne ha fornito i tipi Giuseppe Romagnoli, valoroso scultore e medaglista, direttore della R. Scuola dell'Arte della Medaglia. La serie comprende undici pezzi: due d'oro, tre d'argento, quattro di nichelio e due di bronzo. Su tutti è riprodotto al diritto la testa del Sovrano di profilo ora a destra ora a sinistra, modellata con sentita energia e con una certa maschia rudezza. (...) Nei rovesci è uniforme la scritta (Italia – anno e nota del valore) e mutano viceversa i tipi che debbono appunto permettere di distinguere a tutta prima i pezzi corrispondenti a ciascun valore. Ed è appunto come sempre nei rovesci che il monetiere ha campo di manifestare la fertilità del suo ingegno nella trovata e l'abilità sua nell'adattamento del tema prescelto all'angusto campo della moneta.*"[5]

Mentre per i diritti viene scelta come immagine l'effige del Sovrano a collo nudo, circondata dalla leggenda «Vittorio Emanuele III Re e Imperatore», in caratteri lapidari romani, per i rovesci il compito non si presenta altrettanto semplice. Le limitazioni più consistenti con le quali devono confrontarsi gli artisti incaricati di preparare ed incidere i modelli, sono la fretta e soprattutto la necessità di usare esclusivamente quei simboli cari al regime fascista, che fossero indicatori della rinnovata potenza di Roma imperiale. Aquile, quindi, e fasci, e insegne romane, e quant'altro fosse adeguato alla celebrazione del glorioso evento.[6] In merito alle scelte iconografiche operate, sempre il Paribeni, riporta che:

"*Romagnoli ha superato con bravura l'ardua prova, arrivando a non ripetersi e a evitare la monotonia anche colà dove il simbolo ha dovuto servire a parecchi pezzi. Tale è il caso dell'aquila che torna unitamente al Fascio e allo Stemma sabaudo cinque volte, cioè nel pezzo d'oro da 50 lire, in quelli di nichelio da 2 lire, 1 lira e 50 centesimi, e in quello di rame da 5 centesimi, ma abilmente variato.*"[7]

Ed in particolare aggiunge che:

"*maggiore originalità presentano i rovesci del pezzo d'oro da 100 lire, dei tre pezzi d'argento e del ventino di nichelio. Il primo di eccellente effetto presenta un Littore romano che incede reggendo con la destra sulla spalla il fascio e con la sinistra sostenendo una figurina di Vittoria.*

L'incesso fiero e maestoso della figura che volge di tre quarti il torace, mentre il volto di profilo guarda innanzi a sé la via da percorrere, ricorda la superba figura di signifero che marcia sicuro di sé e della forza di Roma dietro il cavallo di Traiano nel grande rilievo posto a decorare un lato del fornice centrale dell'arco di Costantino. Alcuno troppo rispettosamente scrupoloso della verità storica potrebbe far le meraviglie che al littore sia data in pugno una figurina di Vittoria, ma era necessario idealizzare questa immagine di preannunciatore del magistrato romano che raffigurato nella sua esatta realtà storica null'altro presenterebbe che un modesto funzionario."[8]

Naturalmente tutti i pezzi recano al rovescio il millesimo 1936 XIV, e figurano quindi formalmente coniati nei mesi intercorrenti fra il 9 maggio, data della fondazione dell'Impero, ed il 28 ottobre dello stesso anno, anniversario della Marcia su Roma e «capodanno fascista», anche se in realtà tutta la serie venne posta in circolazione nel 1937. In particolare la coniazione dei due pezzi d'oro fu estremamente ridotta, in quanto oltre agli 812 esemplari della moneta da 100 lire, ne furono preparati solo 790 per il taglio da 50, perché tanti ne erano stati richiesti da privati e dalla Direzione Generale del Ministero del tesoro che avevano fornito alla zecca il metallo necessario, decisione che sollevò in origine, ma anche in seguito, numerose discussioni.[9]

In definitiva tutti i pezzi commissionati dai privati (ai quali fu applicato un aggio di 22 lire per ogni chilogrammo di oro lavorato) vennero regolarmente ritirati, mentre quelli ordinati dal Tesoro, salvo pochi esemplari destinati in omaggio ad alcune personalità, rimasero a disposizione del pubblico e poterono essere acquistati presso la Zecca fino al 1943 ad un prezzo di poco superiore al valore nominale, possibilità ignorata anche dalla maggior parte dei collezionisti. Oltre a ciò è interessante notare come questa moneta, pesando 8,8 grammi con un titolo del 900‰ di oro, aveva un contenuto di fino pari a 7,92 grammi, e quindi possedeva un valore intrinseco assai superiore rispetto ai 100 franchi francesi dell'epoca (ultima moneta d'oro coniata dalla Repubblica Francese) che pesavano solo 6,55 grammi.[10]

Verso la fine del 1937 (e quindi con l'indicazione XVI relativa all'era fascista) venne coniato un analogo pezzo d'oro da 100 lire, ma con peso ridotto a 5, 196 grammi (R. D. 5 ottobre n° 1745). Le nuove caratteristiche metrologiche della moneta (mentre il modello rimaneva invariato) si resero necessarie a causa del mutato valore della lira. "Infatti le forti spese sostenute per la campagna d'Etiopia si erano immediatamente ripercosse sulla quotazione della nostra valuta e la nuova parità aurea era stata fissata in grammi 4, 677 di oro fino per 100 lire. Ciò rendeva impossibile, o almeno sconsigliabile, la coniazione di una nuova moneta da 50 lire, che sarebbe risultata troppo piccola e

leggera. La moneta da 100 lire rimase quindi l'unica moneta d'oro della nuova serie e fu coniata in (appena) 249 esemplari, perché tanti furono richiesti alla Zecca, secondo le modalità già illustrate per le coniazioni auree del 1936."[11]

Con la «promozione» del Littore sul rovescio delle 100 lire d'oro, e con l'adozione dei nuovi soggetti, si compie "la progressiva «mascolinizzazione» dei temi, e la contemporanea diminuzione del prestigio della figura femminile in cui era stata identificata l'Italia. La scelta appare ormai in antitesi con quella operata dal Sovrano nel suo secondo periodo di coniazione: scelta che era stata innovativa e coraggiosa, e di sicuro significativa per il prestigio che indirettamente segnalava potesse essere associato ad una donna."[12] A questo si deve aggiungere il reale significato attribuito dal Romagnoli alla figura del Littore, che sebbene fosse circondato dalla legenda «ITALIA», altro non rappresentava che il «regime vittorioso», come lo stesso autore lo definì nei bozzetti preparativi della moneta presentati al Duce.[13]

Tuttavia, la figura femminile dell'Italia non fu accantonata, ma rimase ben presente nella serie imperiale, ed in particolare nei valori d'argento. L'Italia assisa su quadriga di cavalli al passo di parata, con fascio littorio e piccola Vittoria in mano, fu il soggetto prescelto per il rovescio dell'ampio tondello delle venti lire, coniate fino agli inizi del 1941 (fig. 118), dove lo schema era quello tipico che sulle monete romane celebrava il *triumphus* imperiale (fig. 119). "Ben diversa dalla matronale e quasi «attempata» Italia su prora che era comparsa sulle cento lire in oro del 1931, è ora quella che viene raffigurata sulle dieci lire in argento, mentre avanza su una prora di nave decorata con lo scudo sabaudo. Miracolosamente ringiovanita, bella e piena di vigore, lascia intravedere un corpo solido, fasciato da un drappeggio che ne esalta le forme, mentre sorregge con la destra un lungo fascio con scure e con la sinistra la piccola Vittoria (fig. 120)."[14]

Ma la moneta che più di ogni altra esalta il nuovo ruolo che il fascismo riserva alla donna, emblematicamente impersonata dall'Italia, è il pezzo delle cinque lire d'argento (fig. 121), in cui viene rappresentata come l'antica *Fecunditas* (fig. 122), madre prolifica, seduta frontalmente e circondata dai suoi pargoli. "E' questa la celebrazione di una Nazione Imperiale che fonda il suo futuro e la sua gloria sulla generazione di nuovi figli e sulla feconda generosità delle Madri. Pur potendo beneficiare di una tradizione romana che aveva fatto della *Mater* la protagonista della discendenza imperiale, frammentandone il ruolo in innumerevoli affinità semantiche correlate agli aspetti giuridici, militari, religiosi, etici ed ideologici dell'*imperium*, nella moneta di Vittorio Emanuele III Imperatore sembra ora esaltata esclusivamente la virtù generativa della donna. L'Italia

feconda, dal corpo robusto e dai grossi seni, è immagine più simile a quella di una popolana che alla figura regale adottata nei decenni precedenti."[15]

Note:

1) Nei quadri riassuntivi di questo catalogo, abbiamo indicato la moneta come "Littore I", per non confonderla con l'emissione da 50 lire del 1931, e con l'identico tipo da 100 lire emesso nel 1937, ma con diametro e peso diversi (riportata come "Littore II").
2) La moneta, emessa per commemorare la proclamazione dell'impero, fu coniata insieme al valore da 50 lire rappresentante un insegna imperiale romana con aquila e scudo sabaudo. Fanno parte della serie anche i valori da 20, 10 e 5 lire in argento (rispettivamente fig. 16, 17 e 18), da 2, 1 lira, 50 e 20 centesimi in Nichelio e Acmonital, e da 10 e 5 centesimi in Rame, tutti emessi con il D. R. n° 106 datato 8 maggio 1937.
3) Nato a Buia (UD) nel 1898, dopo le prime esperienze fatte nella bottega del padre e in officine locali, si recò a Milano per iscriversi all'Accademia di Brera. Terminati gli studi a Venezia, la svolta fondamentale arrivò con il trasferimento a Roma, dove si dedicò allo sbalzo e all'incisione. Durante il lungo arco della sua attività, ha realizzato soprattutto ritratti ed ha inciso circa 250 medaglie di ogni genere. Divenuto capo incisore della zecca proprio nel 1936, il Giampaoli realizzò tutte le restanti monete del Regno e le prime emissioni metalliche della Repubblica Italiana, riuscendo a portare avanti la Scuola per l'Arte della Medaglia nei difficili anni della II Guerra Mondiale e nel dopoguerra. Oltre ai 25 anni di lavoro trascorsi alle dipendenze dello Stato Italiano, dal 1950 al 1956 realizzò anche numerose opere commissionategli dallo Stato Vaticano e da molte altre nazioni, proseguendo la sua attività fino alla fine degli anni settanta del secolo scorso. Morì a Roma nel 1998 dopo aver compiuto il secolo di vita (Cfr., Lorioli V., *Medaglisti e incisori italiani del XX secolo*, p. 14, e Masutti V. (a cura di), *Pietro Giampaoli medaglista*, pp. 7-18.
4) La guerra fu dichiarata dallo Stato Italiano il 3 ottobre 1935, in seguito ad un banale incidente di frontiera tra la Somalia (già colonia italiana) e l'Impero Etiopico, e si concluse (formalmente) con la conquista di Addis Abeba il 5 maggio 1936.
5) L'articolo è riportato per intero anche nella *Relazione sui servizi della Regia Zecca – 25 esercizi finanziari dal 1° luglio 1914 al 30 giugno 1939*, pubblicata dal Ministero del Tesoro, pp. 44-45.
6) Cfr., Sacchi G., "Vittorio Emanuele III Re e Imperatore. La coniazione imperiale italiana 1936-1943", p. 15.
7) Paribeni G., "Sulla Monetazione Imperiale", *Il Giornale d'Italia n° 109,* 8 maggio 1937.
8) *Ibidem*.
9) "Si criticò specialmente il fatto che tali monete (...), perché coniate in piccole quantità, fossero cedute dalla Zecca soltanto ai raccomandati aventi benemerenze fasciste; ma la diceria (...) anche corrispondesse a verità è chiaro che nulla toglierebbe al valore numismatico e al carattere delle monete. Taluno poi, rilevando che esse furono coniate soltanto per conto di privati – come è infatti precisato nella stessa relazione ufficiale della Zecca – e che di conseguenza non entrarono mai nella effettiva circolazione, ha posto in dubbio la loro effettiva qualità di monete. Ma chi ha fatto questo rilievo non sapeva evidentemente che le disposizioni in materia ancora vigenti in quel tempo e che risalivano alla legge fondamentale del 1862, base del sistema monetario italiano, autorizzavano esplicitamente la Zecca a trasformare sino al limite definito dai singoli decreti, oro e argento di privati in monete aventi le caratteristiche legali, previo pagamento di un diritto di coniazione." (D'Incerti V., "Le monete discutibili del regno di Vittorio Emanuele III", pp. 133-134) A

complicare ulteriormente le cose, a partire dal 1970 è stata documentata anche l'esistenza di esemplari datati 1940, la cui coniazione fu quasi certamente disposta dalla Banca d'Italia e non dalla Zecca. Sulla questione, tra gli altri, si vedano i contributi di Giorgio Martinelli. "A proposito del presunto giallo della moneta d'oro da 100 lire 1940 XVIII del Regno d'Italia" e di Giuseppe Sacchi, "Vittorio Emanuele III Re e Imperatore - La coniazione imperiale italiana 1936-1943", II parte, p. 47.

10) Cfr., Sacchi G., *op. cit.*, p. 17.
11) *Ibidem*, p. 18.
12) Caccamo Caltabiano M., "*La tradizione iconica e culturale classica nella monetazione di V. E. III*", p. 17.
13) Si veda in merito, Balbi da Caro S., "Vittorio Emanuele III il Re numismatico", in Balbi de Caro S., Cretara R., Villani R. M. (a cura di), *Ars metallica monete e medaglie – Arte tecnica e storia,* p. 131, con riferimento all'illustrazione tratta dal libro di Orsini O., *Una storia fatta solo di oro*, I.P.Z.S., Roma, 1980.
14) Caccamo Caltabiano M., *op. cit.*, p. 18.
15) Già Costantino il Grande aveva adottato per la moglie Fausta (nel 324-326 d. C.), il tipo della figura femminile seduta in trono con in braccio un infante (secondo l'antico schema dell'*Isis lactans*, proposto in seguito anche per la Madre del Cristo), mentre i suoi piedi poggiavano su un grande sgabello a simboleggiare il dominio universale, ed ai suoi lati vegliavano le figure di *Salus* e *Spes* , che suggellavano l'ideologia salvifica sottesa all'immagine materna. *Ibidem*, pp. 18-19.

Foto: NAC n° 47, lotto n° 996

N° 118 – Regno d'Italia, Vittorio Emanuele III (1900-1943). Venti lire «Quadriga lenta» 1936, AR 800 ‰, 36,5 mm ∅, 20 g, contorno rigato, tiratura: 10.000 esemplari. Gigante 45, Montenegro 152, Pagani 681. R. D. 8 maggio 1937 n° 106.[1] Modelli: Giuseppe Romagnoli, incisione, Pietro Giampaoli.

D / Testa del Re a sinistra; intorno, VITTORIO • EMANUELE • III • RE • E • IMPERATORE •. R/ Figura allegorica femminile simboleggiante l'Italia, seduta a destra su un carro trainato da quattro cavalli, mentre tiene una piccola vittoria alata nella mano destra e un fascio littorio nella sinistra; in alto, in orizzontale, ITALIA; a sinistra su due righe, l'era fascista (XIV) e la data; in esergo, stemma sabaudo tra valore e segno di zecca (R) e sotto la base della quadriga, il nome dell'autore, G. ROMAGNOLI.

La figura che si trova nella scena è posta in un piano intermedio e in posizione decentrata ed è raffigurata nell'atto di condurre una quadriga. La figura è simbolica perché rappresenta l'«Italia», è di genere femminile e di aspetto adulto; indossa vesti drappeggiate e una corona d'alloro in testa ed è seduta a destra con il busto di tre quarti.

Foto: NAC n°25 , lotto n°567

Fig. 119) Impero Romano, Probo, 276-282 d. C. Aureo, Sciscia, circa 279 d. C., AU, 6,78 g. D / IMP C M AVR PROBVS P F AVG; busto elmato e corazzato dell'imperatore, a sinistra, che impugna una lancia ed uno scudo decorato. R/ P – M TR I P; l'imperatore laureato e togato, con scettro decorato da un'aquila, stante a destra, alla guida di una quadriga lenta; in esergo, COS III. RIC –, cfr., 579 (per il rovescio), Calicò –, cfr., 4177 (per il rovescio).

Note:

1) La moneta appartiene alla serie emessa per commemorare la proclamazione dell'Impero. Le monete con i millesimi dal 1937 al 1941 furono riservate al collezionismo, mentre la serie 1940 XVIII risulta "non emessa." In proposito si veda, Gigante 2008, p. 150, e D'Incerti V., "Ancora sorprese dalla serie numismatica di Vittorio Emanuele III", *RIN 1972*, pp. 243-247.

Foto: Ranieri n° 2, lotto n° 1286

N° 120 – Regno d'Italia, Vittorio Emanuele III (1900-1943). Dieci lire «Italia su prora»[1] 1936, AR 835 ‰, 27 mm ∅, 10 g, contorno *Fert Fert Fert* tra nodi e rosette, tiratura: 618.500 esemplari. Gigante 45, Montenegro 182, Pagani 700. R. D. 8 maggio 1937 n° 106. Modelli: Giuseppe Romagnoli, incisione, Pietro Giampaoli.

D / Testa del Re a destra; intorno, VITTORIO • EMANUELE • III • RE • E • IMPERATORE. R / Allegoria dell'Italia a destra, ritta sulla prora di una nave, mentre reca nella mano sinistra una piccola vittoria alata, e si appoggia con la destra ad un lungo fascio littorio; intorno, la scritta ITALIA; a sinistra, alla base del fascio, l'anno e l'era fascista (XIV), a destra il segno di zecca (R); sulla prua della nave uno scudo sabaudo con corona reale affiancato da due fasci; di fianco, il nome dell'autore, G. ROMAGNOLI; in esergo, l'indicazione del valore.

La figura che si trova nella scena è posta in primo piano e in posizione centrale ed è raffigurata nell'atto di portare un messaggio. La figura è simbolica perché rappresenta l'«Italia», è di genere femminile e di aspetto adulto. La donna indossa vesti drappeggiate ed ha la testa scoperta, è in posizione stante, sulla prora di una nave, con la testa e il busto di tre quarti a destra.

Note:

1) Il tipo ricalca sostanzialmente uno dei disegni presentati per il rovescio della moneta da 100 lire della stessa serie Imperiale e denominati «Italia imperiale vittoriosa». Balbi da Caro S., "Vittorio Emanuele III il Re numismatico", in Balbi de Caro S., Cretara R., Villani R. M. (a cura di), *Ars metallica monete e medaglie – Arte tecnica e storia,* p. 131, con riferimento all'illustrazione tratta dal libro di Orsini O., *Una storia fatta solo di oro*, I.P.Z.S., Roma, 1980.

Foto: Ranieri n° 2, lotto n° 1294

N° 121 – Regno d'Italia, Vittorio Emanuele III (1900-1943). Cinque lire «Fertilità» 1936, AR 835 ‰, 23 mm ∅, 5 g, contorno *Fert Fert Fert* tra nodi e rosette, tiratura: 1.016.000 esemplari. Gigante 83, Montenegro 237, Pagani 719. R. D. 8 maggio 1937 n° 106.[1] Modelli: Giuseppe Romagnoli, incisione, Pietro Giampaoli.

D / Testa del Re a sinistra; intorno, VITT • EM • III – RE • E • IMP •. R / Allegoria della fecondità, rappresentata come figura muliebre seduta, attorniata da quattro bambini; alla sinistra del gruppo, stemma sabaudo coronato con sotto la data, a destra fascio littorio e indicazione dell'era fascista (XIV); in esergo, il valore e ai lati il segno di zecca (R) e il nome dell'autore, G. ROMAGNOLI.

Nella scena sono presenti cinque figure, tutte poste in primo piano unite a formare un nucleo collocato in posizione centrale. La figura principale è quella della madre, ripresa nell'atto di allattare due neonati, circondata da altri due fanciulli. Le figure sono simboliche perché rappresentano la «Madre» e la «Prole»; la prima è di genere femminile e di aspetto adulto, le altre quattro sono di genere maschile e di aspetto giovanile (due) o di neonato (due). La Madre indossa vesti drappeggiate con i seni scoperti, è seduta di fronte, e ha la testa rivolta a sinistra, mentre sostiene i due neonati, nudi, uno per lato. Al suo fianco i due fanciulli (uno per lato), entrambi nudi ed in posizione stante, con il busto di fronte e la testa rivolta nella stessa direzione.

Foto: Leu n° 93, lotto n° 63

Fig. 122) Impero Romano, Julia Domna. Aureo emesso sotto Caracalla e Geta, 211 d. C., 7,22 g. D / IVLIA PIA - FELIX AVG; busto drappeggiato di Julia Domna a destra, con acconciatura ondulata. R/ FECVNDITAS; la fecondità stante, rivolta a sinistra, con un bambino nel braccio sinistro e la mano destra sollevata; ai suoi piedi, a destra e a sinistra, due bambini. BMC –. Calicó 2613 (questa moneta), RIC 374 (denario), Sear II 7088 (questo esemplare).

Note:

1) La moneta appartiene alla serie emessa per commemorare la proclamazione dell'impero negli anni 1936 e 1937 (Gigante 83-84, Montenegro 237-238, Pagani 719-720). Le monete con i millesimi dal 1938 al 1941 furono riservate al collezionismo, mentre la serie 1940 XVIII risulta "non emessa". In proposito si veda, Gigante 2008, p. 150, e quanto relativo alla moneta d'oro da 100 lire che riporta lo stesso millesimo, oltre a D'Incerti V., "Ancora sorprese dalla serie numismatica di Vittorio Emanuele III", *RIN 1972*, pp. 243-247.

4.1. ANALISI COMPARATIVA DELL'ICONOGRAFIA NUMISMATICA NEI PAESI MEDITERRANEI OCCIDENTALI

Per una valutazione più obiettiva dell'intero processo di rinnovamento iconografico avvenuto in Italia nel XX secolo, abbiamo eseguito un'analisi comparativa con le monetazioni delle altre nazioni di cultura latina (occidentale) esistenti all'epoca. Queste nazioni sono state individuate nella Francia (di cui abbiamo esaminato le monete emesse durante la III Repubblica, che ebbe vita dal 1870 al 1940) e nella Spagna, che trova un'analoga continuità di governo durante il regno di Alfonso XIII (1886 - 1931), al quale abbiamo aggiunto gli anni della II Repubblica (1931-1936). Tale scelta è dovuta a evidenti ragioni geografiche, storiche, culturali ed economiche.[1]

Per quanto riguarda i criteri adottati per confrontare le monetazioni dei tre Paesi, occorre precisare che sono di carattere cronologico - monetario e relativi alla sovranità nazionale. In definitiva si è deciso di analizzare le monete di quei governi che erano già insediati in Francia e Spagna al momento della presa di potere di V. E. III (pur consapevoli delle notevoli discrepanze esistenti) e di quelli che si sono succeduti in questi due Paesi durante tutta la durata del Regno d'Italia (fino al 1943), a patto che questi governi abbiano mantenuto integralmente la loro sovranità ed un sistema monetario basato (almeno in principio) sull'utilizzo dei metalli tradizionali (oro, argento e bronzo).[2]

Note:

1) In campo politico – economico va ricordata la comune appartenenza all'Unione Monetaria Latina, della quale Italia e Francia furono cofondatori nel 1865 e alla quale la Spagna aderì nel 1868.
2) L'adozione di tali criteri spiega l'esclusione dall'analisi delle monete del cosiddetto «Stato Francese», o «Francia di Vichy», che operò tra il 1940 e il 1944, ma che in realtà era sotto il controllo dell'occupazione tedesca, come delle monete emesse durante la guerra civile spagnola del 1936-1939, in quanto non rispettavano in nessun modo le norme generali preesistenti in materia di circolazione monetaria.

4.1.1. LA RAPPRESENTAZIONE DEL CORPO NELLE MONETE DELLA III REPUBBLICA FRANCESE (1870-1940)

In questa sede ci limiteremo a tracciare una breve cronologia di tipo economico - monetario,[1] utile ad introdurre i tipi adottati in Francia nell'arco di tempo considerato. Durante questi settant'anni, la monetazione francese presenta caratteristiche di grande omogeneità iconografica, basandosi su pochi soggetti utilizzati distintamente nei diversi metalli di coniazione. Con la fine del II Impero, al Governo Provvisorio si presentò la necessità di ritirare dalla circolazione i vecchi tipi monetari e, se pur con molte esitazioni, la *Commission des Monnaies*, prese la decisione di riutilizzare quelli in vigore durante la II Repubblica.[2]

Mentre nell'argento e nel bronzo la sostituzione fu immediata, per l'oro si dovette attendere il millesimo successivo (1871) per veder circolare le nuove monete. In questo modo la figura umana, dopo un periodo di totale assenza, ritornava nella monetazione francese e lo faceva sia nelle emissioni auree, sotto forma del «Genio alato»[3] (fig. 123), che nel nominale d'argento di modulo maggiore, nelle vesti di «Ercole» (fig. 124), mentre sugli altri valori la personificazione della Nazione rimase affidata al ritratto di una giovane donna dalla testa coronata di foglie di quercia e d'alloro.

Foto: iNumis V, dicembre 2010, lotto n° 234

Fig. 123) Repubblica Francese (III Repubblica). Cento franchi «Genio alato» 1908, AU, 32,25 g, 35,0 mm, Ø 6 h. D / RÉPUBLIQUE FRANÇAISE; Genio alato, stante a destra, nell'atto di scrivere la Costituzione; dietro le ali un fascio; a destra un gallo stante a sinistra; in basso, Dupré e A. B. (iniziali di A. Barre). R/ LIBERTÉ ÉGALITÉ FRATERNITÉ; al centro, su tre righe, il valore e l'anno; intorno corona di foglie di quercia; in basso al centro, segno di zecca, A (Parigi), tra i simboli del direttore e dell'incisore. Gadoury 1137a, Mazarde II 1788.

Foto: iNumis n° 12, lotto n° 1367

Fig. 124) Repubblica Francese (III Repubblica). Cinque franchi «Ercole» 1873, AR 900 ‰, 25 g, 37 mm Ø, contorno: Dieu protege la France. D / LIBERTÉ ÉGALITÉ FRATERNITÉ; Ercole stante, di fronte, tra la Libertà e la Giustizia che si prendono per mano; in esergo la firma dell'artista (Dupré) tra due stelle. R/ RÉPUBLIQUE – FRANÇAISE; al centro, su tre righe, il valore e la data circondati da una corona di foglie d'alloro e di quercia; in basso il segno di zecca (A), tra i simboli del direttore e dell'incisore. Gadoury 745a, Mazarde II 1860.

Nel 1895, conclusi gli studi e le ricerche per adattare la monetazione al mutato quadro economico internazionale, ed anche in considerazione dei progressi fatti nelle tecniche di coniazione, si giunse a un accordo tra il Ministro delle Finanze e il Direttore delle Belle Arti, per la creazione di nuovi tipi monetari. "La scelta del Ministro si volse a favore di tre incisori: Chaplain, al quale furono affidati gli studi per le monete d'oro, Roty, che fu incaricato di disegnare quelle d'argento, e Daniel Dupuis per il bronzo."[4] Le prime monete nate dalla riforma iniziarono a circolare nel 1897, e suscitarono un'ottima impressione, sia tra gli addetti ai lavori che nel pubblico.

L'affascinante «Seminatrice» (fig. 125) fu la prima a vedere la luce, e i parigini, già nel gennaio del 1898 si strappavano dalle mani i nuovi pezzi d'argento da 50 centesimi, coniati in piccolo numero tra il Natale e l'ultimo dell'anno appena trascorsi. Al disegno del bronzo, forse, si rimproverava di essere eccessivamente complesso (fig. 126), ma la rappresentazione della Repubblica fu giudicata serena senza essere troppo «molle», ed elegante ma non leziosa. La terza rappresentazione della Repubblica (quella dell'oro), invece, fu definita superba e dai tratti marziali, ma nella scena comparivano solo i lineamenti di un volto femminile.[5]

Foto: iNumis n° 12, lotto n° 1391

Fig. 125) Repubblica Francese (III Repubblica). Un franco «Seminatrice» 1906, AR 835 ‰, 5 g, 23 mm Ø, contorno striato. D / REPUBLIQUE – FRANÇAISE; Figura allegoria di donna, a sinistra, nell'atto seminare; dietro, il sole nascente; in basso, sotto i piedi, la firma dell'artista (O. Roty). R/ LIBERTE • EGALITE • FRATERNITE; al centro, il valore e un ramoscello d'olivo; in basso la data, tra i simboli del direttore e dell'incisore. Gadoury 467, Mazarde II 1908.

Foto: iNumis n° 12, lotto n° 1396

Fig. 126) Repubblica Francese (III Repubblica). Dieci centesimi «Francia seduta» 1913, Æ 10,17 g, 30 mm Ø, contorno liscio. D / REPUBLIQUE – FRANÇAISE; Busto della Repubblica, a destra, con copricapo frigio e ramoscello d'olivo; in basso la firma dell'artista (D. DUPUIS). R/ LIBERTE EGALITE – FRATERNITE; Figura allegorica elmata, rappresentante la Francia, seduta a sinistra, nell'atto di proteggere un infante nudo tenuto nel grembo, rivolto a destra; a destra, in basso, il valore (10 C) e al centro, la data (1913). Gadoury 277, Mazarde II 1996.

Nonostante il continuo sviluppo delle tecniche di coniazione, che favorirono prima l'introduzione di nuovi metalli e il succedersi di vicende internazionali d'importanza capitale, che causarono una massiccia sostituzione della moneta metallica a favore di buoni cartacei, fino all'inizio degli anni Venti del Novecento, non vi fu nessuna variazione iconografica degna di nota nella monetazione francese e tanto meno nella rappresentazione della figura umana. La crisi globale derivata dalla guerra, però, dettò la necessità di ristrutturare completamente i sistemi monetari dei paesi belligeranti, e in questo quadro vanno collocate le emissioni effettuate dalle Camere di Commercio.

Già dal 1915, infatti, circa settanta di questi Istituti avevano iniziato a produrre cartamoneta di piccolo taglio per far fronte alle gravi carenze che si stavano verificando nella circolazione metallica.[6] A causa del rapido degrado di questi biglietti, a partire dal 1920 si procedette a sostituirli con buoni metallici che avevano come soggetto il dio Mercurio, riprodotto in un'immagine classicheggiante (fig. 127). La sua figura rappresenta il quinto e ultimo tipo della III Repubblica che riproduce per intero la figura umana, dato che nelle monete successive[7] furono adottati altri simboli, o il semplice ritratto femminile.

Foto: Künker n° 190. lotto n° 4097

Fig. n° 127) Repubblica Francese (III Repubblica). Saggio del buono da due franchi «Mercurio» 1920, BA 15,96 g, contorno rigato. D/ COMMERCE INDUSTRIE (ESSAI); Mercurio seduto a sinistra sopra un cumulo di mercanzie, con il petaso alato in testa, la mano sinistra appoggiata a un timone e un caduceo nella destra; in esergo, la data e la firma dell'artista (DOMARD INV). R/ CHAMBRES • DE • COMMERCE • DE • FRANCE, chiusa da una rosetta; al centro, su tre righe, BON POUR e il valore; al di sotto, segno di zecca (corno) e BR • AL •; Gadoury 2379, Mazarde II 533.

Tavola 26A – Tipi emessi dalla III Repubblica (1870-1940): emissioni in oro, argento e bronzo.

Nominale / Metallo	Anno	Tipo
100 franchi AU	1878-1914	Genio alato*
100 franchi AU	1929-1936	Effigie della Repubblica (a sinistra) + spiga, alloro e olivo
50 franchi AU	1878-1904	Genio alato*
20 franchi AU	1871-1898	Genio alato*
20 franchi AU	1899-1914	Effigie della Repubblica (a destra) + gallo
10 franchi AU	1889-1899	Effigie della Repubblica (a destra) + valore entro corona
10 franchi AU	1889-1914	Effigie della Repubblica (a destra) + gallo
5 franchi AU	1899	Effigie della Repubblica (a destra) + valore entro corona
20 franchi AR	1929-1938	Effigie della Repubblica (a destra) + spighe
10 franchi AR	1929-1939	Effigie della Repubblica (a destra) + spighe
5 franchi AR	1870	Effigie della Repubblica (a sinistra) + valore entro corona
5 franchi AR	1870-1889	Ercole*
2 franchi AR	1870-1895	Effigie della Repubblica (a sinistra) + valore entro corona
2 franchi AR	1898-1920	Seminatrice*
1 franco AR	1871-1895	Effigie della Repubblica (a sinistra) + valore entro corona
1 franco AR	1898-1920	Seminatrice*
50 centesimi AR	1871-1895	Effigie della Repubblica (a sinistra) + valore entro corona
50 centesimi AR	1897-1920	Seminatrice*
20 centesimi AR	1889	Effigie della Repubblica (a sinistra) + valore entro corona
10 centesimi Æ	1870-1898	Effigie della Repubblica (a sinistra) + valore entro corona
10 centesimi Æ	1898-1921	Francia seduta*
5 centesimi Æ	1871-1898	Effigie della Repubblica (a sinistra) + valore entro corona
5 centesimi Æ	1898-1921	Francia seduta*
2 centesimi Æ	1877-1897	Effigie della Repubblica (a sinistra) + valore entro corona
2 centesimi Æ	1898-1920	Effigie della Repubblica (a destra) + valore
1 centesimo Æ	1872-1897	Effigie della Repubblica (a sinistra) + valore entro corona
1 centesimo Æ	1898-1920	Effigie della Repubblica (a destra) + valore

* emissioni che riproducono la figura umana

Tavola 26B – Tipi emessi dalla III Repubblica (1870-1940): emissioni in nichel, bronzital (BA) e cupronichel (Æ/NI)

Nominale / Metallo	Anno	Tipi
5 franchi NI	1933	Effigie della Repubblica (a destra) + valore entro spighe
5 franchi NI	1933-1940	Effigie della Repubblica (a sinistra) + valore entro corona
25 centesimi NI	1903	Effigie della Repubblica (a sinistra) + valore entro quadrato
25 centesimi NI	1904–1917	Effigie della Repubblica (a sinistra) + fascio e ramo di quercia
25 centesimi NI	1914	RF + valore (moneta bucata al centro)
10 centesimi NI	1914	RF + valore (moneta bucata al centro)
2 franchi BA	1920-1927	Mercurio*
2 franchi BA	1931-1940	Effigie della Repubblica (a sinistra) + valore e corni dell'abbondanza
1 franco BA	1920-1928	Mercurio*
1 franco BA	1931-1940	Effigie della Repubblica (a sinistra) + valore e corni dell'abbondanza
50 centesimi BA	1921-1929	
50 centesimi BA	1931-1940	
25 centesimi Æ/NI	1917-1940	RF + valore (moneta bucata al centro)
10 centesimi Æ/NI	1917-1939	RF + valore (moneta bucata al centro)
5 centesimi Æ/NI	1917-1939	RF + valore (moneta bucata al centro)

* emissioni che riproducono la figura umana

Tavola 26C – Riassunto dei tipi emessi dalla III Repubblica (1870-1940)

Metallo	Anni	Tipi e monete	Tipi e monete che riproducono la figura umana
AU	1871-1936	4 (8)	1 (3) Genio alato, 1871-1914
AR	1870-1939	4 (11)	2 (4) Ercole 1870-1889 (1), Seminatrice 1897-1920 (3 monete)
Æ	1870-1939	3 (8)	1 (2) Francia seduta 1898-1921
NI + Æ/NI	1903-1940	5 (9)	-
BA	1920-1940	2 (6)	1 (3) Mercurio 1920-1929
Total		16 tipi diversi* (42)	5 (12)

* I tipi «Valore entro corona» e «Valore» (moneta bucata al centro), si ripetono in diversi metalli.

Note:

1) Per una conoscenza più organica sulla monetazione francese della III Repubblica, si veda Mazarde J., *Histoire Monétaire et Numismatique contemporaine 1790-1967 – Tome II 1848-1967*, pp. 115-119 e 185-191.
2) Cfr., Mazarde J., *op. cit.*, p. 116.
3) Il soggetto fu usato per la prima volta nel 1792 (Mazarde I 1) con la denominazione di «Genio della costituzione», o «Genio della Francia».
4) Mazarde J., *op. cit.*, p. 118.
5) Cfr., *Ibidem*.
6) L'autorizzazione per tali emissioni (che non fu mai concessa), venne richiesta al Ministro delle Finanze il 16 agosto 1914 (*Ibidem*, p. 186).
7) Nuovamente coniate a nome della Repubblica Francese.

4.1.2. LA RAPPRESENTAZIONE DEL CORPO NELLE MONETE DELLA SPAGNA, DA ALFONSO XIII ALLA II REPUBBLICA (1886 – 1936)

La storia monetaria moderna della Spagna iniziò con la «Rivoluzione di Settembre» del 1868, che costò il trono a Isabella II. Una delle prime preoccupazioni dei vincitori, come dimostra la data del decreto d'insediamento (19 ottobre 1868), fu quella di adottare un nuovo sistema monetario completamente diverso da quello fino ad allora vigente, avendo cura di citare nel preambolo, tra le altre ragioni, che "*conviene olvidar lo pasado rompiendo los lazos que a él nos unían y haciendo desaparecer del comercio y del trato general de las gentes, aquellos objetos que pueden con frecuencia traerlo a la memoria*."[1] Come moneta effettiva fu adottata la peseta, che rispettava in quanto a caratteristiche di titolo, peso e dimensioni, quanto previsto nell'accordo internazionale firmato il 23 dicembre de 1863 tra Francia, Belgio, Italia e Svizzera, che avevano fondato l'Unione Monetaria Latina.

Oltre alle disposizioni tecniche, che stabilirono le quantità di moneta da emettere e la ripartizione nei vari nominali, furono prese decisioni importanti soprattutto in campo iconografico, stabilendo che "la moneda sólo debe ofrecer a la vista la figura de la patria y el escudo de armas de España, que simbolizan nuestra gloriosa historia hasta el momento de constituirse la unidad política bajo los Reyes Católicos; borrando para siempre de ese escudo los lises borbónicos y cualquier otro signo o emblema de carácter patrimonial o de persona privada."[2] (fig.128) La «Rivoluzione di Settembre» inaugurò il cosiddetto «*sexenio democrático*», che terminò nel dicembre 1874 con la restaurazione borbonica.

In poco tempo il Paese vide la successione di tre diverse forme di governo, a cominciare da «La Gloriosa Rivoluzione» e il periodo costituente (1868-1871), i due anni di monarchia costituzionale di Amedeo I di Savoia[3] (1871-1873), durante i quali vi fu una recrudescenza della guerra con i Carlisti e la Prima Repubblica Spagnola (1873-1874), anni caratterizzati da un clima di perenne conflittualità sociale e politica. Con il pronunciamento del generale Arsenio Martínez Campos y Antón, del 29 dicembre 1874 (a Sagunto), iniziò la restaurazione borbonica che si concretizzò con il ritorno in patria di Alfonso XII dal suo esilio di Londra.

Foto: Cayon, maggio 2012, lotto n° 2877

Fig. 128) Spagna, Governo Provvisorio. Prova da cinque pesetas (Proclamazione della Sovranità Nazionale), AR, 1868. D / ESPANA; figura femminile coronata, reclinata a sinistra sopra alcune rocce, con un ramo di olivo nella mano destra; in esergo, la data e le iniziali, L. M. (L. Marchioni). R/ ✶ SOBERANIA NACIONAL ✶ GOBIERNO PROVISIONAL; scudo coronato di Castiglia e León, Aragona, Navarra e Granada tra due colonne cinte dall'inscrizione, PLUS – ULTRA.

Con la restaurazione della monarchia "los anversos de las monedas pasaron a ostentar el busto del monarca reinante, conservándose el escudo del reverso con la adición al centro de los escudetes con las armas de Saboya o Borbón."[4] Alla morte di Alfonso XII (24 novembre 1885) salì al trono il figlio, Alfonso XIII, che regnò per quarantacinque anni fino al 1931.[5] I Borboni non modificarono il sistema adottato con la Rivoluzione e continuarono a coniare monete in oro, argento e rame; al tempo stesso fu mantenuta un'eccellente qualità monetale e si mostrò particolare cura nell'evoluzione del ritratto reale. Solo nel 1925, d'accordo con la moda europea "se acuñó una pieza de 25 cts. en cuproníquel que por llevar como tipo una carabela fue apodada «la caraba» y mal recibida por confundirse con las piezas de plata de dos pesetas."[6]

Alla fine, la caratteristica più evidente delle monete di questa lunga parentesi borbonica (1874-1931) e in particolare del regno di Alfonso XIII (che coincide per trentuno anni con quello di Vittorio Emanuele III in Italia), fu l'assoluto monocratismo iconografico, nel quale il corpo umano era totalmente assente. Per tanto, anche se da un punto di vista cronologico i due regni posti a confronto sono assai compatibili, l'apparato delle immagini mostra una divergenza assoluta in termini ideologici e nella scelta dei tipi da adottare e riprodurre sulla moneta metallica.

Un cambio decisivo in materia di politica monetaria avvenne solamente con la proclamazione della II Repubblica, datata 14 aprile 1931, durante la quale si posero in circolazione nuove monete con immagini e inscrizioni che rappresentavano simbolicamente la stessa Repubblica. Nel 1933 si tornò a utilizzare la figura femminile (completa) come allegoria della Nazione (fig. 129) e nel 1934, in particolare, fu introdotto un tipo assolutamente nuovo per la numismatica spagnola, in quanto per la prima volta fu riprodotta come personificazione dello Stato una figura femminile di età giovanile (a mezzo busto), senza nessuna ornamentazione. La Guerra Civile del 1936 determinò la scomparsa dell'oro e dell'argento dalla circolazione, con la conseguenza che tutte le monete emesse in quel periodo finirono per non possedere più i requisiti richiesti dal sistema monetario oggetto di questa tesi dottorale.[7]

Foto: Cayon febbraio 2010, lotto 2914

Fig. 129) Spagna, II Repubblica (1931-1936). Una peseta «Spagna seduta», 1933, AR, 5 g, bordo striato. D/ REPUBLICA ESPAÑOLA; Figura femminile seduta a sinistra, con un ramo di olivo nella mano destra; in esergo, la data (1933) tra due stelle. R/ UNA PESETA; Scudo coronato di Spagna tra colonne. Calicó 1, Fontecha 150

Tavola 27A – Tipi monetali emessi durante il regno Alfonso XIII (1886-1931): emissioni in oro, argento, bronzo e cupronichel.

Nominale / Metalli	Anno	Tipi
100 pesetas AU	1897	Tipo 3 - Testa del re (a des.) come uno di dieci anni + scudo e colonne
20 pesetas AU	1887-1890	Tipo 1 - Testa del re (a des.) come uno di dieci anni + scudo
20 pesetas AU	1892	Tipo 2 - Testa del re (a des.) come uno di cinque anni + scudo
20 pesetas AU	1899	Tipo 3 - Testa del re (a des.) come uno di dieci anni + scudo
20 pesetas AU	1904	Tipo 4 - Busto del re (a des.) come uno di quindici anni + scudo
5 pesetas AR	1888-1892	Tipo 1 - Testa del re (a sin.) come uno di due anni + scudo tra colonne
5 pesetas AR	1892-1894	Tipo 2 - Testa del re (a sin.) come uno di cinque anni + scudo tra colonne
5 pesetas AR	1895-1899	Tipo 3 - Testa del re (a sin.) come uno di dieci anni + scudo tra colonne
2 pesetas AR	1889-1892	Tipo 1 - Testa del re (a sin.) come uno di due anni + scudo tra colonne
2 pesetas AR	1894	Tipo 2 - Testa del re (a sin.) come uno di cinque anni + scudo tra colonne
2 pesetas AR	1905	Tipo 4 - Busto del re (a sin.) come uno di quindici anni + scudo tra colonne
1 peseta AR	1889-1991	Tipo 1 - Testa del re (a sin.) come uno di due anni + scudo tra colonne
1 peseta AR	1893-1894	Tipo 2 - Testa del re (a sin.) come uno di cinque anni + scudo tra colonne
1 peseta AR	1896-1902	Tipo 3 - Testa del re (a sin.) come uno di dieci anni + scudo tra colonne
1 peseta AR	1903-1905	Tipo 4 - Busto del re (a sin.) come uno di quindici anni + scudo tra colonne
50 cent. AR	1889-1992	Tipo 1 - Testa del re (a sin.) come uno di due anni + scudo tra colonne
50 cent. AR	1894	Tipo 2 - Testa del re (a sin.) come uno di cinque anni + scudo tra colonne
50 cent. AR	1896-1900	Tipo 3 - Testa del re (a sin.) come uno di dieci anni + scudo tra colonne
50 cent. AR	1904	Tipo 4 - Busto del re (a sin.) come uno di quindici anni + scudo tra colonne
50 cent. AR	1910	Tipo 5 - Busto del re (a sin.) in uniforme da Capitano + scudo tra colonne
50 cent. AR	1926	Tipo 6 - Testa del re come adulto (a sin.) + scudo
25 cent. CU/NI	1925	Caravella + valore
25 cent.CU/NI	1927	Corona reale e martello + valore
2 cent. Æ	1904-1905	Busto del re (a des.) come uno di quindici anni + scudo (Tipo 4 in AR)
2 cent. Æ	1911-1912	Busto del re (a sin.) in uniforme da Capitano generale + scudo (Tipo 5 in AR)
1 cent. Æ	1906	Busto del re (a des.) come uno di quindici anni + scudo (Tipo 4 in AR)
1 cent. Æ	1911-1913	Busto del re (a sin.) in uniforme da Capitano generale + scudo (Tipo 5 in AR)

Tavola 27B – Tipi monetali emessi dalla II Repubblica (1931-1936)*

Nominale / Metallo	Anno	Tipi
1 peseta AR	1933	Spagna seduta + scudo tra colonne**
25 cent. CU/NI	1934	Busto della Repubblica (a des.) con ramo di alloro + valore

* Escluse le monete con legenda «República Española» coniate in rame e ferro con data posteriore al 1936.

** Emissioni che riproducono la figura umana.

Tavola 27C – Quadro riepilogativo dei tipi monetali emessi in Spagna da Alfonso XIII fino alla II Repubblica (1886 – 1936).

Metallo	Anni	Tipi e monete	Tipi e monete che riproducono la figura umana
AU	1887-1904	4 (5)	-
AR	1888-1933	7 (17)	1 (1) Repubblica seduta, 1933
CU/NI	1925-1934	3 (3)	-
Æ	1904-1913	2 (4)	- (I due tipi del bronzo corrispondono ai n° 4 e 5 dell'argento).
Totale		14 (29)	1 (1)

Note:

1) Fontecha (de) R., *La moneda española contemporanea,* p. 15.
2) AAVV, *La imatge del poder a la moneda*, p. 61.
3) Amedeo I di Savoia-Aosta (1845-1890), era figlio di Vittorio Emanuele I, Re d'Italia dal 1861 al 1878 e nonno di Vittorio Emanuele III.
4) Fontecha, *op. cit., ibidem.*
5) Re dalla nascita (17 maggio 1886), salì al trono nel 1902, dopo i 16 anni di reggenza della madre, Maria Cristina d'Asburgo – Lorena, fino alla proclamazione della II Repubblica, avvenuta il 14 aprile 1931.
6) Beltran A., "La moneda española desde el descubrimiento de America y sus antecedentes", p. 80.
7) Fontecha, *op. cit., ibidem.*

4.1.3. TAVOLE DI CONFRONTO TRA LE MONETE DI SPAGNA, FRANCIA E ITALIA

Tavola 28A – Confronto cronologico / quantitativo tra le emissioni in oro, argento e bronzo.*

Nominale / Divisa / Metallo	Spagna (1886-1936)	Francia (1870-1940)	Italia (1900-1943)
100 fr. - li. – pe. AU	1 – (1897)	2 (1) – (1878-1936)	7 (5) – (1903-1937)
50 fr. – li. - AU	-	1 – (1878-1904)	4 (3) – (1912-1936)
20 fr. – li. –pe. - AU	4 – (1887-1904)	2 (1) – (1871-1914)	3 (1) – (1902-1923)
10 fr. - AU	-	2 – (1889-1914)	1 – (1912)
5 fr. – AU	-	1 – (1899)	-
Totale AU	5 Mon. – 4 Tipi	8 (3) Mon. - 4 (1) Tipi	15 (10) Mon. – 9 (6) Tipi
20 fr. – li. - AR	-	1 – (1929-1938)	3 (2) – (1927-1936)
10 fr. – li. - AR	-	1 – (1929-1939)	2 – (1926-1936)
5 fr. – li. – pe. - AR	3 – (1888-1899)	2 (1) – (1870-1889)	4 (3) – (1911-1937)
2 fr. – li. – pe. - AR	3 – (1889-1905)	2 (1) – (1870-1920)	4 (3) – (1901-1917)
1 fr. – li – pe. - AR	5 (1) – (1889-1933)	2 (1) – (1871-1920)	3 (2) – (1901-1917)
50 cent. fr. – pe. - AR	6 – (1889-1926)	2 (1) – (1871-1920)	-
20 cent. fr. - AR	-	1 – (1889)	-
Totale AR	17 (1) Mon. – 7 (1) Tipi	11 (4) Mon. – 4 (2) Tipi	16 (12) Mon. – 12 (9) Tipi
10 cent. fr. – li. - Æ - CU	-	2 (1) – (1870-1921)	3 (1) – (1911-1939)
5 cent. fr. – li. - Æ – CU	-	2 (1) – (1871-1921)	3 (1) – (1908-1939)
2 cent. fr.– li.– pe. - Æ – CU	2 – (1904-1912)	2 – (1877-1920)	2 (1) – (1903-1917)
1 cent. fr.– li.– pe. - Æ – CU	2 – (1906-1913)	2 – (1872-1920)	2 (1) – (1902-1918)
Totale Æ+CU	4 Monete - 2 Tipi	8 (2) Monete – 3 (1) Tipi	10 (4) Mon. – 7 (2) Tipi
Totale (AU+AR+ Æ+CU)	26 Monete 11 Tipi diversi**	27 Monete 9 Tipi diversi**	41 Monete 25 Tipi diversi**

* Tra parentesi numero di monete o tipi che riproducono la figura umana.

** Alcuni tipi si ripetono nei diversi metalli.

Tavola 28B - Confronto cronologico / quantitativo tra le emissioni in nichel, acmonital, bronzonichel, cupronichel e bronzital*

Nominale / Divisa / Metallo	SPAGNA (1886-1936)	FRANCIA (1870-1940)	ITALIA (1900-1943)
5 fr. – NI	-	2- (1933-1940)	-
2 li. – NI + AC/NI + AC	-	-	2 - (1923-1943)
1 li. – NI + AC/NI + AC	-	-	2 (1) - (1922-1943)
50 c. li. – NI + AC/NI + AC	-	-	2 (1) – (1919-1943)
25 cent. fr. – li. – pe. – NI	-	3 – (1903-1917)	1 – (1902-1903)
20 c. li. – NI + AC/NI + AC	-	-	2 (1) – (1908-1943)
10 cent. fr. - NI	-	1 – (1914)	-
Totale NI + AC/NI + AC	-	6 Monete – 5 Tipi	9 (3) Mon. – 9 (3) Tipi
25 cent. fr. - Æ/NI	-	1 – (1917-1940)	-
25 cent. pe. - CU/NI	3 – (1925-1934)	-	-
20 cent. li. – CU/NI	-	-	1 – (1918-1920)
10 cent. fr. - Æ/NI	-	1 – (1917-1939)	-
5 cent. fr. - Æ/NI	-	1 – (1917-1939)	-
Totale Æ/NI + CU/NI	3 Monete – 3 Tipi	3 Monete -1 Tipo	1 Moneta – 1 Tipo
2 fr. – BA	-	2 (1) – (1920-1940)	-
1 fr. – BA	-	2 (1) - (1920-1940)	-
50 cent. – fr. – BA	-	2 (1) - (1921-1940)	-
10 cent. – li. – BA	-	-	1 – (1939-1943)
5 cent. – li. – BA	-	-	1 – (1939-1943)
Totale BA	-	6 Monete - 2 Tipi	2 Monete – 2 Tipi
Totale (NI+CU/NI+BA+Æ/NI)	3 Monete 3 Tipi diversi	15 (3) Monete 7 (1) Tipi diversi**	12 (3) Monete 10 (3) Tipi diversi**

* Tra parentesi il numero di monete o tipi che riproducono la figura umana.

** Alcuni tipi si ripetono nei diversi metalli.

Tavola 29 – Quadro riepilogativo delle monete e dei tipi emessi*

Metallo/i	SPAGNA (1886-1936)	FRANCIA (1870-1940)	ITALIA (1900-1943)
AU	5 Monete 4 Tipi	8 (3) Monete 4 (1) Tipi	15 (10) Monete 9 (6) Tipi
AR	17 (1) Monete 7 (1) Tipi	11 (4) Monete 4 (2) Tipi	16 (12) Monete 12 (9) Tipi
Tutti gli altri metalli (Æ-AC-BA-CU-NI)	7 Monete 5 Tipi	23 (5) Monete 10 (2) Tipi	22 (7) Monete 17 (5) Tipi
Totale	29 (1) Monete 14 (1) Tipi diversi**	42 (12) Monete 16 (5) Tipi diversi**	53 (29) Monete 35 (18) Tipi diversi**

* Tra parentesi il numero di monete o tipi che riproducono la figura umana ** Alcuni tipi si ripetono nei diversi metalli.

Tavola 30 – Percentuale delle monete e dei tipi che riproducono la figura umana.

	SPAGNA			FRANCIA			ITALIA		
Metalli	N° Totale monete	Mon. con la fig. umana	%	N° Totale monete	Mon. con la fig. umana	%	N° Totale monete	Mon. con la fig. umana	%
Oro	5	-	-	8	3	37,5	15	10	66,7
Argen.	17	1	5,9	11	4	36,3	16	12	75,0
Altri	7	-	-	23	5	21,7	22	7	31,8
Totale	29 monete 14 tipi	1 moneta 1 tipo	3,4 7,1	42 monete 16 tipi	12 monete 5 tipi	28,6 31,3	53 monete 35 tipi	29 monete 18 tipi	54,7 51,4

Tavola 31 – Analisi iconico /iconografica delle rappresentazioni (tipi) contenenti la figura umana.

Posizione e atteggiamento della figura umana nelle rappresentazioni monetali	SPAGNA	FRANCIA	ITALIA
Figura umana posta in primo piano nella scena	1	5 (8 figure)	13 (20 figure)
Figura umana posta in un piano secondario della scena	-	-	5
Rappresentazioni contenenti una sola figura umana	1	3	14
Rappresentazioni contenenti più di una figura umana	-	2 (5 figure)	4 (11 figure)
In atto di guidare/condurre una biga o una quadriga	-	-	5
In atto di guidare/condurre sulla prora di una nave	-	-	3
In atto di volare	-	-	1
Nell'atto di arare o seminare la terra	-	1	1
Nell'atto di fare / ricevere un'offerta o di portare / trasmettere un messaggio	1	4	5
Nell'atto di compiere un gesto eroico	-	-	1
Nell'atto di camminare o avanzare	-	-	2

Tavola 32 – Analisi iconografica della figura umana: aspetto relativo all'età e genere.

Nazione	Aspet. Adulto / giovanile		Aspetto da bambino		Aspetto da neonato	Totale per nazione
	M	F	M	F		
SPAGNA	-	1	-	-	-	1
FRANCIA	3	4	1	-	-	8
ITALIA	4	17	2	-	2	25
Totale	7	22	3	-	2	34

Tavola 33 – Analisi iconografica della figura umana: posizione del corpo e orientamento della testa.

Posizione del corpo	"Stante"					Seduto					In volo
Orientamento della testa	FR	DE	SI	FR DE	FR SI	FR	DE	SI	FR SI	SI DE	FR DE
SPAGNA	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
FRANCIA	1	1	1	1	1	-	-	2	-	1	-
ITALIA*	-	3	5	3	4	-	3	3	1	-	1
Totale	1	4	6	4	5	-	3	3	3	1	1

Legenda: FR = di fronte (o di tre quarti), DE = destra, SI = sinistra. La doppia abbreviazione si riferisce alle posizioni del busto (in alto) e della testa (in basso), quando non si trovano orientati nella stessa direzione.

* Non è stata classificata la posizione dei neonati rappresentati nel tipo «Fecondità».

I dati sul confronto tra le monetazioni di Spagna, Francia e Italia nei periodi esaminati, non lasciano dubbi sul fatto che quest'ultima Nazione sia quella che ha emesso il più alto numero di monete e che le stesse presentino una maggiore varietà di tipi (35 contro i 16 della Francia e i 14 della Spagna). A queste considerazioni generali, poi, si aggiungono i dati specifici relativi ai temi iconografici, che rappresentano l'oggetto di studio di questa tesi dottorale. In questo campo, l'insieme di monete emesse da Vittorio Emanuele III si profila come un *unicum* nella storia moderna, non solo italiana, ma certamente anche in quella europea; un periodo che si contraddistingue per la ricchezza e l'eleganza del lessico numismatico, in cui la figura umana svolge un ruolo di comunicazione preponderante e insostituibile nell'istituto della moneta, sia ordinaria che commemorativa.

5. CONCLUSIONI

L'analisi dei dati raccolti in questa tesi, dimostra in primo luogo come uno studio sulle rappresentazioni corporali contenute nell'iconografia numismatica, presenti aspetti di notevole complessità, impossibili da sintetizzare in risultati di tipo esclusivamente numerico. Un fatto certo è che le immagini monetali nel loro insieme devono essere considerate, a tutti gli effetti, come un linguaggio visivo articolato, costruito e modulato dall'autorità che emette la moneta, in base agli ideali e alle esigenze proprie della gestione del potere. Esigenze che sono da ricercare non solo sul piano economico della circolazione monetaria, o in quello più propriamente politico delle relazioni internazionali, ma anche e soprattutto nella sfera del sentimento religioso.

Queste considerazioni introducono la problematica sollevata nelle prime domande che ci siamo posti e che abbiamo affrontato nella prima parte del lavoro:

- come interpretare le monete di fronte alla storia?
- e al tempo stesso, come interpretare la storia attraverso le monete?

Nel ricordare che le monete non devono essere utilizzate isolatamente nella ricerca, in quanto non sono in grado di rilevare la complessità delle intenzioni che compongono la vita politica di uno Stato, possiamo affermare, però, che presentano diversi vantaggi per l'indagine storica. Anzitutto riflettono in modo esplicito la linea ufficiale dell'autorità, fornendo così un supplemento d'informazioni rispetto all'insieme dei documenti esistenti. In secondo luogo, mentre le fonti letterarie illuminano generalmente periodi brevi della vita collettiva, le monete possono offrire una copertura di tipo complementare, cronologicamente più estesa e quindi più veritiera in una prospettiva storica. Infine dobbiamo tener presente che le monete rappresentano spesso una fonte strettamente contemporanea rispetto ai fatti o alle persone che riproducono, eliminando in tal caso alcuni elementi di distorsione prospettica che possono caratterizzare gli scritti storici.

Ciò premesso, abbiamo affrontato i quesiti riguardanti la rappresentazione del corpo umano:

- che tipo di corpo è stato rappresentato nelle monete delle differenti epoche?
- e ancora: come, con che stile è stato rappresentato questo corpo?

Per rispondere a queste domande, nella seconda parte del lavoro abbiamo selezionato ed esaminato 72 monete antiche appartenenti al mondo greco, romano e bizantino, oltre a 22 monete della zecca di Firenze emesse in un arco di tempo compreso tra la prima metà del XIII secolo e il 1859. Nel rimandare ai rispettivi capitoli le conclusioni integrali ricavate dallo studio dei campioni prescelti, vogliamo evidenziare comunque, in maniera sintetica, come la rappresentazione del corpo nelle coniazioni antiche sia da analizzare in stretto rapporto con la funzione attribuita alla moneta nel sistema socio - economico di appartenenza.

In questo senso per i greci la moneta rappresenta un simbolo fondamentale, d'identità e di appartenenza a una determinata comunità, in cui le immagini corporali devono avere necessariamente natura divina, poiché l'unità del popolo greco si realizza, idealmente, solo all'interno delle mura dei templi. Il culto religioso, dunque, contribuisce a formare la nozione astratta del valore, declinata in seguito in forme umane secondo le volontà espresse dalle stesse divinità. Assai diversa è la funzione che i romani attribuiscono alla moneta, che diviene nel tempo un formidabile strumento di propaganda nelle mani del potere imperiale. L'estrema duttilità del linguaggio corporeo ora serve a modulare toni e contenuti dei messaggi, necessari per divulgare con la massima efficacia i temi politici del momento.

Se l'iconografia del corpo nella numismatica antica si può riassumere essenzialmente in questa contrapposizione tra la stabilità del mondo greco e la continua espansione dell'universo figurativo romano, per quanto riguarda il periodo che va dal Medioevo all'epoca moderna, abbiamo scelto di analizzare la rappresentazione di San Giovanni nelle monete della zecca di Firenze, in quanto si tratta di un caso emblematico che si sviluppa durante l'intero arco di tempo sopra citato, dalla prima metà del Duecento al 1859. I risultati ci dicono che l'identificazione tra l'immagine del santo riprodotta sulla moneta d'oro (il celeberrimo fiorino) e la città, è sorprendente, al punto di vincolarne in maniera assoluta la rappresentazione per almeno tre secoli, mentre alle immagini riprodotte nell'argento viene attribuita nel tempo una funzione più didattica, o di uso sociale, utile comunque alla diffusione di un comune senso religioso.

La terza parte del lavoro, che consideriamo il *corpus* della tesi, ha quindi preso in esame le monete del Regno d'Italia del XX secolo emesse sotto Vittorio Emanuele III (1900-1943), epoca che abbiamo diviso in due periodi denominati della «monarchia parlamentare» (1900 - 1922) e del «fascismo» (1923 - 1943). Al loro interno abbiamo individuato 29 monete emesse tra il 1908 e il 1937 (19 appartenenti al primo periodo e 10 al secondo), contenenti una rappresentazione integrale

della figura umana, su un totale di 53 emissioni (il 54,7 % del totale). Queste 29 monete riproducono 18 tipi diversi, su un totale di 40 presenti nell'iconografia generale (il 45%), mentre la quantità assoluta di pezzi coniati che raffigurano il corpo umano, ammonta a 697,349 milioni, ovvero il 36, 8 % di tutte le emissioni del Regno d'Italia.

L'analisi iconica ha individuato un totale di 25 figure (11 nel primo periodo e 14 nel secondo), di cui 20 riprodotte in primo piano nella scena. L'analisi iconografica, invece, ha stabilito che 17 sono di sesso femminile (11 nel primo periodo e 6 nel secondo) e 6 di sesso maschile (tutte nel secondo periodo), mentre alle ultime 2 non è stato attribuito il genere. Per quanto riguarda l'età, 21 figure rappresentano individui adulti, 2 sono bambini e 2 neonati. Relativamente alla postura, 15 si trovano in posizione eretta, 7 sono sedute e 1 in volo.[1] In base all'atteggiamento nel quale sono state riprodotte, abbiamo ricavato 8 categorie: due delle quali appaiono particolarmente significative, in quanto contengono l'80% delle rappresentazioni.

All'analisi iconico - iconografica, è seguita quella ermeneutica, che ha risposto alle ulteriori domande che ci siamo posti:

- che valori si riflettono nell'immagine e quali valori guidano l'autore e l'emissore di una moneta?
- e inoltre: in quale direzione si vuole modificare la tendenza politica e ideologica del recettore?

Dalla ricerca è emerso che la grande varietà iconografica della monetazione di Vittorio Emanuele III, è il risultato di una vera e propria «rivoluzione» dell'immagine statale, originata da un più vasto processo di rinnovamento del linguaggio figurativo italiano di fine Ottocento, dovuto all'azione riformatrice e alla sensibilità delle istituzioni, che si mostrano correttamente interessate verso tutta la problemática. Ma l'elemento fondamentale intorno al quale si catalizzano queste intenzioni, sembra essere comunque la figura dello stesso re Vittorio Emanuele III, che si profila come il protagonista indiscusso di tutto il processo.

Prerogativa della monetazione del primo periodo, è il trionfo della figura femminile. L'assoluta identificazione dell'immagine statale con una rappresentazione simbolica dell'Italia, personificata nelle vesti muliebri, riflette le linee portanti della politica del sovrano e trasformano la moneta in uno specchio del suo impegno per la tutela delle classi sociali più deboli e la promozione del lavoro. Questa personificazione, che rivela l'esistenza di un forte substrato ideologico, si richiama esplicitamente all'iconografia classica, coniugandosi in figure di donne "dal ruolo e dall'età

differente, secondo l'ideale e tradizionale modello di Demetra, la madre, e di Kore / Persephone, la Figlia."[2] Il filo conduttore del messaggio numismatico, diviene l'ideologia della pace, accomunata a quella della Vittoria. L'idea che si vuol comunicare è quella di un potere vittorioso, fondato sulla stabilità politica e sociale, connotato da un dinamico rinnovamento.

I simboli che accompagnano le rappresentazioni femminili del periodo (la prora di una nave antica, l'aratro e un moderno mercantile), si inseriscono nel solco di una tradizione che assegna allo Stato il ruolo di garante del lavoro e della prosperità, ma anche di Paese guerriero capace di imporre nel Mediterraneo la propria supremazia, legittimata da una antichissima civiltà. Il messaggio, dunque, è di fiducia e di speranza, ottenuto potenziando l'efficacia comunicativa dell'intervento salvifico della nazione italiana, anche attraverso le epigrafi, che riconoscono nel sovrano e nella collettività governata due entità distinte ma in reciproca relazione. Lo scopo era promuovere un cambiamento di mentalità che intendeva il potere non più come «possesso» di una nazione quanto piuttosto come «servizio» nei suoi confronti.

Se il linguaggio iconografico voluto da Vittorio Emanuele III si basava essenzialmente sulla rappresentazione del corpo femminile, concepito nei suoi ruoli classici, ma declinato in chiave moderna secondo il gusto e i dettami dell'*Art Nouveau*, il repentino cambio di orientamento politico che porta il fascismo al potere, traccia, altrettanto rapidamente, un solco estetico di sconcertante frattura con quanto emesso in precedenza. Particolarmente significativo è il fatto che furono proprio le monete, tra tutti gli oggetti di cui si avvalse il regime, ad essere incaricate per prime di comporre il nuovo lessico della propaganda. A questo punto, pur rimanendo un'arma potentissima per la diffusione della bellezza, in quanto capace di penetrare ovunque, la moneta si converte essenzialmente in uno strumento strategico di comunicazione nelle mani del potere.

Nelle affermazioni degli intellettuali fascisti è implicita la tutta consapevolezza (lucida e precoce) che l'emissione di una moneta con i simboli voluti rappresentava un mezzo di propaganda straordinario, proprio in virtù della sua diffusione capillare. Per questo Mussolini esortava che le nuove monete fossero degne della grandezza dell'Italia fascista e la scelta del fascio littorio, simbolo eccelso dell'autorità romana, si presentava come la miglior scelta possibile. La novità, dunque, non consisteva tanto nel recupero di «esperienze monetali» tipiche dell'età romana, quanto nel ricorso a una comunicazione basata su iconografie di lunga e sperimentata tradizione, che facevano esplicito e costante riferimento alle ideologie del potere.

Alla figura umana, non più isolata presentatrice delle ambizioni nazionali, furono affiancati una serie di simboli politici capeggiati dal fascio littorio, che impose la coabitazione iconografica all'effigie monarchica. In questo periodo, al predominio della figura femminile, sui rovesci delle monete si contrappone la presenza di quella maschile, che progressivamente assume maggiore importanza. Le immagini perdono i dettagli più ricercati, ma acquistano vigore e dinamismo, mentre compare la nudità assoluta, confacente al gesto eroico: al gentile omaggio fatto all'Italia nelle emissioni del cinquantenario, ora si preferisce un'inequivocabile offerta di virilità da parte di un atletico araldo. Gli schemi compositivi ricalcano le peculiarità del *triumphus* romano, che da un lato prevede la testa nuda dell'imperatore e dall'altro una rappresentazione che celebri la sua gloria. A protagonista di questa nuova stagione si erge la figura del littore, che nelle intenzioni dell'ideologia fascista, altro non rappresentava che il regime vittorioso.

Volendo stabilire un confronto tra le monetazioni dei due periodi, si possono sintetizzare le loro caratteristiche assimilandole a quelle dei grandi sistemi del mondo antico a cui abbiamo fatto più volte riferimento: il mondo greco e quello romano. Se proviamo a leggere con questa prospettiva le monete emesse tra il 1908 e il 1922 che raffigurano il corpo umano, vediamo che esprimono solo aspirazioni politiche generali, mostrando il cosiddetto volto moderato del potere. Attraverso un linguaggio artistico colto, ma «alla moda» e quindi comprensibile dal pubblico, richiamano un concetto unitario di potere statale considerando la Nazione come un'unica entità (la *polis*). Come nelle monetazioni greche, i riferimenti a imprese specifiche sono solo eccezionali (la serie del cinquantenario dell'unità d'Italia), e i tipi affondano le loro radici nei solchi più profondi della tradizione classica.

Se le monete appartenenti al periodo della «monarchia parlamentare» sono perfettamente riconducibili per il loro stile iconografico alla classicità greca, quelle del fascismo sembrano essere l'ideale prosecuzione della monetazione imperiale romana. Diversa è l'intensità con cui viene affrontato il tema politico nell'immagine, che diviene più esplicito, fino a trasformarsi in vera e propria propaganda. Parallelamente e consapevolmente si utilizza la moneta per rappresentare il «trionfo», personale e collettivo, per registrare e celebrare gli eventi. Il linguaggio delle immagini, supportato dalle leggende, pur rimanendo improntato a un rigido classicismo, si fa crudo ed essenziale e comunica inequivocabilmente l'avvenuta frattura tra il regime e il resto della Nazione. La moneta, dunque, si conferma uno strumento docile e silenzioso nelle mani del potere, capace di orientare le masse e diffondere all'unisono veri e falsi valori.

In definitiva, nel valutare i risultati della tesi pensiamo di aver contribuito ad ampliare il campo d'indagine sul corpo umano inteso non solo come essenza spirituale, analizzando la sua immagine nella sfera di una disciplina ricchissima di contenuti (la numismatica), che però viene utilizzata ancora poco nel campo della ricerca. Al tempo stesso dobbiamo riconoscere che questo incontro (tra corpo e moneta) non è stato approfondito a dovere nelle prime due parti del lavoro, per ragioni legate all'estensione temporale e alle dimensioni delle monetazioni prese in esame. Tuttavia, a nostro avviso, lo studio sistematico delle rappresentazioni corporali nell'iconografia numismatica, offre la possibilità concreta di intraprendere una nuova linea di ricerca, che potrebbe avere come obiettivo quello di stabilire i canoni della figura umana nelle monete e le loro relazioni con i modelli artistici coevi, che potremmo definire «antropometria numismatica».

Note:

1) Anche in questo caso ai due neonati non è stata attribuita una posizione precisa del corpo.
2) Caccamo Caltabiano M., *"La tradizione iconica e cultuale classica nella monetazione di V. E. III"*, p. 7.

BIBLIOGRAFIA

AAVV, *Arte en el dinero-dinero en el arte*, Real Casa de la Moneda, Madrid, 2007.

AAVV, " Curs d'historia monetaria d'Hispania" – *La moneda en la sociedad iberica,* Cabinet numismátic del M.N.A.C., Barcelona 1998.

AAVV, *La imatge del poder a la moneda*, M.N.A.C., Barcelona, 1998.

AAVV, *Les imatges monetáries: llenguatge i significat* (*VII Curs d'historia monetária d'Hispania*), M.N.A.C., Barcelona, 2003.

AAVV, *Marc Chagall 1908-1985*, Artificio / De Luca-Leonardo ed., Firenze, 1992.

AAVV, *Monedas olímpicas,* Fabrica nacional de monedas y timbres, Madrid, 1992.

AAVV, *Reflejos de Apolo – deporte y arqueología en el Mediterráneo antiguo* - catalogo dell'esposizione, Ed. C. M. cultura y deporte, Madrid, 2005.

Aledda A., *L'attività fisico sportiva nella civiltà occidentale,* Società Stampa Sportiva, Roma 1987.

Aledda A., *Sport- storia politica e sociale,* Società Stampa Sportiva, Roma 2002.

Alvarez Burgos F., *Prontuario de la moneda romana,* Ed. Vico, Madrid 1982.

Alvarez Burgos F. *Prontuario de la moneda hispanica*, Vico & Segarra, Madrid, 1984.

Ambrosoli S., Ricci S., *Monete greche,* Hoepli, Milano 1917.

Angeli Bufalini G., Balbi de Caro S., *Uomini e monete in terra di Siena*, Ed. Montepaschi, Siena, 2002.

Argan G. C., *Storia dell'arte italiana Vol. III°,* Ed. Sansoni, Firenze, 2002.

Attianese P., “Il mito di Heracles bambino su alcune monete di Crotone”, *Panorama numismatico n° 208,* giugno 2006.

Babelon E., “*Traitè des monnaies grecques et romaines”,* vol. I, Parigi 1901.

Balbi de Caro S., Cretara R., Villani R. M. (a cura di), *Ars metallica monete e medaglie – Arte tecnica e storia,* Editalia, Roma, 2007.

Bammer, A., “Les sanctuaires des VIIIe et VIIe siècles à l'Artémision d' Ephèse,” *Revue Arquéologique,* Parigi, 1991.

Barclay Head V., *Historia numorum – a manual of greek numismatic,* Spink & sons, London 1963.

Bassetti R., *Storia e storie dello sport in Italia,* Marsilio Ed., Venezia 1999.

Beltran A., “La moneda española desde el descubrimiento de America y sus antecedentes” in AAVV, *Quinientos años de moneda española*, Fabrica Nacional de Moneda y Timbre, Madrid, 1988.

Benages Pámies J., *Salus in nummis romanorun*, Universidad Autónoma de Barcelona, 1997.

Bernard André, *The road to Olympia – origins of the Olimpi cgames,* Periplus publishing, London 2003.

Bernardini M., “Numismatica Salentina”, testo della lezione del dr. Mario Bernardini, direttore del Museo Archeologico di Lecce, gentilmente letta al II Corso di Studi Salentini, il 23 – XI – 1956, dalla dott. Iole Sederino.

Berni G., “Medallas italianas” in *Numismática,* n°3, pag. 56, Madrid 1953.

Bianchi Bandinelli R. (a cura di), *Storia e civiltà dei greci I,* Milano 1978.

Boardman J., *The greeks Overseas: their early colonies and trade,* II ed. Thames and Hudson, London, 1980.

Bolis, A., “La scrittura come immagine sulla moneta medievale”, in Caccamo Caltabiano M., Castrizio D., Puglisi M., (a cura di), *La tradizione iconica come fonte storica. Il ruolo della numismatica negli studi di Iconografia, Atti del primo incontro di studio del Lexicon Iconographicum Numismaticae, Messina 6-8 marzo 2003* (Reggio Calabria, 2004), pp. 509-515.

Bossaglia R., *Bistolfi*, Editalia, Roma, 1981.

Braudel F., *Una lezione di storia*, Einaudi, Torino 1988.

Brussich G., “Il novecento” in *La scultura nel Friuli Venecia Giulia,* a cura di Goi P., Pordenone 1988, pag. 367-436.

Burelli L., *Appunti di numismatica greca,* Bologna 1977.

Burnett A. M. *The Coinage of the Roman World in the late Repubblic*, Oxford, BAR, 1987.

Burke P., *Sociología e storia,* Il Mulino, Bologna 1982.

Cabrini P., Venier R., “Un artista, suo figlio: Aurelio e Diego Mistruzzi” en *Mitteleuropa N° 2,* Udine, 2007 (pag. 11-13).

Caccamo Caltabiano M., *Dalla premoneta alla moneta. Lessico monetale greco tra semantica e ideologia*. ETS, Pisa, 1992.

Caccamo Caltabiano M., *La monetazione di Messana*, De Gruyter, Berlin 1993.

Caccamo Caltabiano M., Castrizio D., Puglisi M. (a cura di), *La tradizione iconica come fonte storica*, Falzea ed., Reggio Calabria, 2004.

Caccamo Caltabiano M., “ Comunicare per immagini: grammatica e sintassi di un lessico iconografico monetale”, in *L’immaginario e il potere nell’iconografia monetale. Dossier di lavoro del seminario di studi,* Milano, 11-03-2004.

Caccamo Caltabiano M., “La Nike/Nymphe di Agatocle e l’ideologia della Vittoria”, in Caccamo

Caltabiano M., Raccuia C., Santagati E., *Tyrannis, Basileia, Imperium. Forme prassi e simboli del potere politico nel mondo greco e romano*, Giornate seminariali in onore di S. Consolo Langher, Messina 17-19 Dicembre 2007, (Pelorias 18), 2010, pp. 277-302.

Caccamo Caltabiano M., "Lamoneta di Temesa tra storia e mito" in, La Torre G. F. (a cura di), *Dall'oliva al savuto-Studi e ricerche sul territorio dell'antica Temesa,* F. Serra ed., Pisa – Roma, 2009, pp. 119-138.

Calicò X., *Los denarios romanos anteriores a J. C.,* Barcelona 2001.

Cambi Mariani M., "Il fascio littorio. Un emblema di culto e di potere", *Panorama numismatico n° 38,* marzo 1990.

Cambi Mariani M.,"L'esercito romano", *Panorama numismatico n° 41,* settembre 1990, pp. 9-11.

Cambi Mariani M., "Il trionfo", *Panorama numismatico n° 51,* marzo 1992, pp. 48-49.

Caprioli F., *Vesta aeterna: l'aedes vestae e la sua decorazione architettonica*, l'Erma di Bretschneider, Roma, 2007.

Carocci G., *Storia dell'Italia moderna dal 1861 ai nostri giorni,* tascabili Newton, Roma, 1995.

Carr E., *Sei lezioni sulla Storia,* Einaudi, Torino 1966.

Carradice I., *Coinage and finances in the reign of Domitian AD 81-96,* BAR, Oxford, 1983.

Carruba O., " Valvel e Rkalil: monetazione arcaica della Lidia: problemi e considerazioni linguistiche", in Martini R., Vismara N., *Ermanno A. Arslan Studia Didacta* vol.I, Milano, Ennere glaux 7, 1991, pp. 13-23.

Carroccio B., "Sulla valenza simbolica dei trampolieri nelle monetazioni antiche", in *Miscellanea studi storici Università Calabria XV*, 2008, pp. 7-24.

Catalli F., *La monetazione romana republicana*, I.P.Z.S., Roma 2001.

Catalli F., “La moneta come propaganda: dall’Italia dei socii italici alla quadriga trionfale del Veroi”, in *Panorama Numismatico n° 267,* novembre 2011, pp. 9-12.

Cascione G., *Iconocrazia. Comunicazione e politica nell’Europa di Carlo V. Dipinti, emblemi e monete*, Milano, 2006.

Castrizio D, “L'iconografia degli eroi strateghi nella tipologia monetale di Magna Grecia e Sicilia (V-III secolo a.C.),” in R. Pera, *L'immaginario del potere. Studi di iconografia monetale,* Bretschneider Ed., Roma, 2006.

Cellone F., “Il Corpus Nummorum Italicorum di Vittorio Emanuele III di Savoia” in *Notiziario dell’Associazione Sanitari Italiani Filatelisti, anno X, n° 11,* Torino, 1969, pp. 7-19.

Cellone F., “Le monete italiane dal 1900 al 1943 regnando Vittorio Emanuele III” in *Notiziario dell’Associazione Sanitari Italiani Filatelisti, anno X, n° 11,* Torino, 1969, pp. 38-54.

Cipolla C. M., *Il fiorino e il quattrino. La politica monetaria a Firenze nel trecento,* Bologna 1982.

Cocchi E. E., *Dal baratto all’Euro*, Ed. Olimpia, Firenze, 2003.

Concetti E., “5 lire 1914, una moneta moderna di insolita bellezza”, *Panorama numismatico n° 36,* novembre 1989, p. 36.

Concetti E., “ Un progetto per una moneta da 50 centesimi 1918”, *Panorama numismatico n° 136,* dicembre 1999.

Cook R.M., “Speculation on origins of coinage”, *Historia 7,* 1958, pp. 257-262.

Corbin A., Courtine J. J., Vigarello G., *Historia del cuerpo (I) – Del renacimiento a la ilustración* – Ed. Taurus, Madrid, 2005

Corbin A., Courtine J. J., Vigarello G., *Historia del cuerpo (II) - De la revolución francesa a la gran guerra* – Ed. Taurus, Madrid, 2005.

Corsi J., *Duemila anni di politica dell'immagine. L'uso della moneta come veicolo di propaganda nella Roma antica e nell'Italia fascista,* manoscritto inedito. Biblioteca de la Società Italiana di Numismatica, Milano, 2006.

Costantino D., Mazziotta V., " Pedotriba e trainer in un confronto educativo", *rivista della facoltà di scienze motorie dell'Università di Palermo*, vol. II, fasc. 3 sez. 1, 2009.

Courtine J. J., *Historia del cuerpo (III) – El siglo XX* – Ed. Taurus, Madrid, 2006.

Crawford M., "Roman imperial coin types and the formation of public opinion", in Brooke et al., CNI, *Studies in Numismatic Method presented to Philip Grierson,* Cambridge University press, 1983, pp. 47-64.

Crawford M., *Coinage and money under the Roman Republic: Italy and the Mediterranean Economy*, Methuen, London, 1985.

Crippa C., *Le monete di Milano durante la dominazione spagnola dal 1535 al 1706*, carlo Crippa Ed., Milano, 1990.

Cristiano F., "Terina e il mito della sirena legea. Aspetti dell'iconografia monetale dell'antica polis tirrenica", *Panorama numismatico n° 224,* dicembre 2007, pp. 9-15.

Davis N., *Greek coins e cities,* Spink & sons, London 1967.

De Fontecha R., *La moneda española contemporánea,* Madrid, 1967.

De Jullis E. M., *Magna Grecia – L'Italia meridionale dalle origini leggendarie alla conquista romana,* Edipuglia, 1996.

Del Grande M., "Un progetto per una donna librata?", *Panorama numismatico n° 201,* novembre 2005.

Del Puppo G., "Aurelio Mistruzzi e l'opera sua" in *Le Panarie,* anno I n° 3, Udine, maggio-giungo 1924.

D'Incerti V., "Le monete discutibili del regno di Vittorio Emanuele III", in *R. I. N. 1956*, Milano, pp. 108-148.

Duncan – Jones R., *Money and governement in the roman empire,* Cambridge University press, 1994.

Dunning E., *Sport Matters,* Routledge, London and New York, 1999.

Eliyahu A., *East – West trade in the medieval mediterranean*, Variorum reprints, London, 1986.

Estrada-Rius A., *La moneda a la mediterránia medieval,* Ed. MNAC, Barcelona, 2006.

Facchini S., *I luoghi dello sport nella Roma antica e moderna,* I.P.Z.S., Roma 1990.

Fenti G., "Il fascio littorio. Un emblema di culto e di potere", *Panorama Numismatico n° 38,* 1990, pp. 34-26.

Ferrara Garro D., *El cuerpo humano entre el arte y los medios de masa en el tránsito del siglo XX al XXI,* Universidad politécnica de Valencia, 2008.

Finley M. I., Pleket H. W., *The Olympic games. The first thousand years*, Chatto and Windus, London, 1976.

Fornara C. W., *Translated documents of Greece and Rome 1: Archaic Times to the end of peloponnesian war,* Cambridge University press, 2° ed., 1983.

Franzoni C., *La tirannia dello sguardo: corpo, gesto, espressione nell'arte greca*, Einaudi, Torino, 2006.

Franzoni L., "A proposito della moneta da 10 centesimi del 1908", *Panorama numismatico n° 158,* dicembre 2001, pp. 38-39.

Gadoury V., *Medailles et monnaies olympiques* (510 av. J.C. – 1994), Editions Victor Gadoury, Monaco, 1996.

Galimberti U., *Il Corpo*, Feltrinelli, Milano, 1983.

Garnsey P.D.A., Whittaker C.R., *Imperialism in the ancient world,* Cambridge University Press, 1978.

Giacosa G., *Uomo e cavallo sulla moneta greca,* Ed. Arte e moneta, Milano 1973.

Gianazza L., "La vittoria sulle monete romane", *Panorama numismatico n° 54,* giugno 1992.

Gianni A., Balestreri M., Pasquali A., *Antologia della letteratura italiana vol. III parte II,* G. D'Anna Editore Firenze 1964.

Gilberti E., "Espositori del Friuli alla mostra di Monza" in *Le Panarie,* anno I n°1, Udine, gennaio - febbraio 1924.

Gnecchi F., "Le nuove monete italiane", in *Rivista Italiana di Numismatica XXIV*, Milano, 1911, PP. 351-366.

Gnecchi F., "La flora e la fauna nei tipi monetali", in *Rivista italiana di Numismatica, anno XXIX,* Milano 1916.

Gorini G., *La monetazione incusa di Magna Grecia*, Milano 1975.

Graziosi G., "Iconologia Italia", in *Panorama Numismatico n°267*, novembre 2011, pp. 13-24.

Grierson P., *Introduzione alla numismatica*, Jouvence, Roma, 1984.

Grierson P., *The coins of medieval Europe,* Seaby, London, 1991.

Grierson P., Intorno a " Le origini della moneta", in *Annali dell'Istituto Italiano di Numismatica*, Roma, 2001.

Grierson P., "The Earliest Coin Portraits of the Italian Renaissance", in *Rivista Italiana di Numismatica CIII,* 2002, pp. 385-393.

Guadam Lascaris (de) Antonio M., *Prontuario de la moneda bizantina,* Vico y Segarra, Madrid, 1984.

Guglielmino S., *Guida al novecento,* Principato editore, Milano 1971.

Guttman A., *From Ritual to Records,* Columbia University Press, New York, 1978.

Hannestad N., *Roman Art and Imperial Policy*, Aarhus University Press, 1986.

Harris W. V., *War and Imperialism in Republican Rome*, *327 – 70 BC,* Clarendon Press, Oxford, 1979.

Heinemann K., *Introducción a la metodología de la investigación empírica en las ciencias del deporte,* Ed. Paidotribo, Barcelona, 2008.

Herrero Albiñana C., *Introducción a la numismática antigua: Grecia y Roma*, Ed. Complutense, Madrid, 1994.

Howgego C. J., *Greek Imperial Countermarks. Studies in the Provincial Coinage of the Roman Empire,* Royal Numismatic Society, London, 1985.

Howgego C. J., "Why did ancient states strike coins?", *Numismatic Chronicle 150,* The Royal Numismatic Society, London,1990.

Howgego C. J., "The supply and use of money in the roman world 200 BC to AD 300", in *Journal of Roman Studies 82,* 1992, pp. 1-31.

Howgego C. J., *La storia antica attraverso le monete,* Ed. Quasar, Roma, 2002.

Jaeger W., *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, Bompiani, Milano, 2003.

Jelpo N., *La moneta metallica in Italia. Breve storia della moneta metallica, della zecca e della tecnologia monetaria*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 1980.

Jongkees J., *The kimonian dekadrachms,* Adolf M. Hakkert publ., Amsterdam, 1967.

Kafka F., *La metamorfosi* (Praga 1912), Ed. Corriere della sera, Milano 2002.

Karwiese S., "Lysander as Herakliskos Drakonopnigon", *Numismatic Chronicle 140,* pp. 1-27.

Kraay C.M., *Archaic and classical greek coins*, London 1976.

Le Goff J., Nora P. (a cura di), *Fare la storia*, Ed. italiana Einaudi, Torino, 1981.

Lorioli V., *Incisori italiani del XX secolo*, Litostampa Ist. Grafico, Bergamo, s.f.

Lorioli V., *Olimpiadi allori e collezionismo*, Litostampa Ist. Grafico, Bergamo, s.f.

Luciani S. A., "Di alcune monete di *Heraclea*, di Taranto e di altre città dell'*Apulia*" in *Iapigia, anno XIII, fasc. III*, Bari, 1942, pp. 161-165.

Luzzatto S., "Mussolini visionario", *Corriere della sera, p. 30*, Milano, 4 marzo 2008.

Mac Smith D., *Storia d'Italia 1861-1969, Vol. II-III,* Ed. Laterza, Bari, 1975.

Malvano L., *Fascismo e politica dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino, 1988.

Mandell R., *Storia culturale dello sport,* Laterza, Bari, 1989.

Manfredi L. I., "Iconografia e leggenda. Il linguaggio monetale di Cartagine", in *Mediterranea VI . 2009*, Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma, 2010, pp. 203-216.

Martinelli G., "A proposito del presunto giallo della moneta d'oro da 100 lire 1940 a XVIII del Regno d'Italia", *Panorama numismatico n° 6,* novembre 1984, p. 9.

Masutti V.(a cura di), *Pietro Giampaoli medaglista,* catalogo della mostra, Comune di Buja, (UD), 1986.

Mateus y Llopis F., *Glosario hispánico de numismática,* Consejo superior de investigaciones científicas, Barcelona, 1946.

Matzke M., "Der Volto Santo auf Münzen", in Ferrari M.C., Meyer A., (a cura di), *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel medioevo*, Atti del Convegno internazionale di Engelberg 11-16 settembre 2000, Lucca, 2005, pp. 209-228.

Mavromataki M., *Olimpia e i giochi olimpici dall'antichità ad oggi*, Crocetti ed., Milano 2004.

Meiggs R., *The ahtenian empire,* Oxford University Press, 1972.

Melville J., *Testimonia Numaria: Greek and Latin Texts Concerning Ancient Greek Coinage, vol. I: Texts and Translations*, London, Spink and Son 1993.

Merleau-Ponty J., *Fenomenológica de la percepción,* Ed. Peninsular, Madrid, 1994.

Migliorini M., *Strofe di bronzo (lettere da uno scultore a un poeta simbolista. Il carteggio Bistolfi –pascoli)*, Nuoro, 1992.

Millet P., *Lending and Borrowing in Ancient Athens,* Cambridge University press, 1991.

Ministero del Tesoro, *Relazione sui servizi della Regia Zecca per l'esercizio finanziario 1910-1911,* Roma, 1912.

Ministero del Tesoro, *Relazione sui servizi della Regia Zecca per l'esercizio finanziario 1912-1913*, Roma, 1914.

Ministero del Tesoro, *Relazione sui servizi della Regia Zecca – 25 esercizi finanziari dal 1° luglio 1914 al 30 giugno 1939 a. XVII*, Roma, 1941.

Mitchiner M., *Indo-greek and Indo-scythian coinage vol. I,* Londres, 1975-6.

Montagano A., *Monete Italiane Regionali – Firenze,* ed. Numismatica Varesi, Milano, 2011.

Montenero G., (Academia di scienze letterarie e arti Udine), *Aurelio Mistruzzi 1880-1960,* Udine, Arti grafiche friulane, 1974.

Morelli A. L. "Occorrenze iconografiche della patera nelle emissioni a nome delle Auguste", in *Atti del XIII Congresso Internazionale di Numismatica, Madrid, Impresa, 2005, pp. 567 – 575.*

Morgan W., *Leftist Theories of sport,* University of Illinois Press, Chicago 1994.

Mucchino A. (a cura di), *Il lascito Mistruzzi della provincia di Udine,* Arti grafiche friulane, Udine, 1992.

Orlandini P., "Depositi votivi in bronzo premonetale nel santuario di Demetra Thesmophoros a Bitalemi", in *A.I.I.N.*, 12-14, Roma 1965-67, pp.1-10.

Orlandoni M., " Le notizie e i messaggi trasmessi da una moneta", *Panorama numismatico n° 9,* maggio 1985, pp. 12-17.

Panvini Rosati F. (a cura di), *Le monete italiane del rinascimento,* catalogo della mostra, Roma, 1961.

Paolozzi Strozzi B., (a cura di), *Monete fiorentine dalla Repubblica ai Medici*, Museo Nazionale del Bargello, Firenze, 1984.

Paolozzi Strozzi B., "Qualche riflessione sull'iconografia monetale senese" in *Le monete della repubblica di Siena,* pp. 73-170, MPS, Siena, 1992.

Paolucci R., *Le monete dei dogi di Venezia,* Raffaele Paolucci Ed., Padova, 1990.

Parise N., "Le emissioni monetarie di Magna Grecia" in *Storia della Calabria,* Bari 1987, pp. 307-321.

Parise N., "Segni premonetari ed obolo di Caronte" in *Caronte un obolo per l'aldilà*, atti del convegno di Salerno pubblicati in "Parola del passato" , 282-5, pp. 178-184, 1995.

Parise N., *La nascita della moneta,* Donzelli editore, Roma, 2000.

Parise R., Saccocci A., *La vittoria coniata,* Panda edizioni, Padova, 1988.

Pasqualini A., *Il significato e la concezione della divinità tutelare cittadina nella religione Romana,* Università degli studi di Roma Tor Vergata, 2009.

Patrignani A., "Un decennio di attività medaglistica di A. Mistruzzi", *Numismatica n° 14,* Roma, 1948, p. 30-38.

Peréz Gauli J. C., *Relaciones entre arte y publicidad: la representación de la figura humana,* Universidad Complutense de Madrid, 1998.

Piccini G., Travaini L., *Il libro del pellegrino (Siena 1382-1446),* Liguori Ed., Napoli, 2003.

Plant R., *Greek coin types and their identification,* Seaby, London 1979.

Plasencia Climent C., *Evolución de los cánones artísticos: aportaciones al estudio de la teoría de las proporciones, del cuerpo humano,* Universidad politécnica de Valencia, 2004.

Pleket H. W., "L'agonismo sportivo" in *Noi e i greci,* Einaudi editore, Torino 1996.

Poggi C., *Monete in rete. Banche dati, CD-ROM e internet nella numismatica italiana*, atti del convegno (Bologna, 22 maggio 2003), Bologna 2004.

Polanyi K., " The semantics of money- uses" en Dalton G., *Primitive, Archaic and modern economies: Essays of Karl Polanyi,* Garden City, Doubleday Anchor, 1968, pp.175-203.

Pope S. W., *The New American Sport History,* University of Ilinois Press, Chicago 1997.

Price S., "The divine right of emperors", in *Classical Review n. s. 29,* 1979, pp. 277-9.

Procacci G. *Storia degli italiani,* Universale Laterza, Bari 1968.

Promis D., *Monete della repubblica di Siena,* Torino 1868.

Pucci A., *Le monete della zecca di Firenze in epoca medicea. Cosimo III – Gian Gastone (1670-1737),* Firenze, 2008.

Puglisi M., "L'immagine monetale di Odisseo. Strutturazione di un lemma per il LIN", in, Colpo I., Favaretto I., Ghedini F. (a cura di), *Iconografia 2006. Gli eroi di Omero, Atti del Convegno Internazionale* (Taormina, Giuseppe Sinopoli Festival, 20-22 ottobre 2006), Ed. Quasar, Roma 2007, pp. 197-206.

Quivy R. y Van Campenhoudt L., *Manual de recerca en ciencies sociales,* Ed. Herder, 1997.

Regling K., *Die munzen von priene,* Berlino, 1926.

Reinach S., *Histoire général des artes plastiques,* Parigi, 1902-3.

Rimbaud A., *Una stagione in inferno* (a cura di Margoni I., Colletta C.), BUR, Milano, 1984.

Richter G.M.A., *The portraits of the Greek,* Phaidon, Oxford, 1984

Romer Frey A., *A dictionary of numismatic names,* American Numismatic Society, 1917.

Russel B., *Historia de la filosofía Occidental Vol. II*, Espasa Calpe, S. A., Madrid, 1971.

Sacchi G., "Vittorio Emanuele III Re e Imperatore. La coniazione imperiale italiana (1936-1943)", *Panorama numismatico n° 8,* settembre 1986, pp. 15-21.

Sacchi G., "Vittorio Emanuele III Re e Imperatore. La coniazione imperiale italiana (1936-1943)" II parte, *Panorama numismatico n° 9,* ottobre 1986, pp. 45-51.

Saccocci A., "La iconografia monetària comunal: l'exemple italià", *Mediae Aetatis Moneta. La moneda a la Mediterrània medieval*, (catalogo dell'esposizione Barcellona, MNAC dal 7 aprile 2006 a l'aprile 2007), Barcellona, 2006, pp. 97-105.

Salamone G., "L'imperatore e l'esercito: l'elemento militare quale attributo della *Virtus* imperiale",

in Pera R., *L'immaginario del potere. Studi di iconografia monetale*, Bretschneider, Roma, 2006.

Salvatore D., "Profili imperiali", *Panorama numismatico n° 70,* dicembre 1993, pp.16-17.

Salvatori P. S., "L'adozione del fascio littorio nella monetazione fascista", *RIN CIX* (2008*),* pp. 333-352.

Sbetti N., *Le Olimpiadi e le relazioni internazionali* (tesi di laurea), Biblioteca dello sport – centro studi C.O.N.I., Bologna.

Sebregondi L., Parks T. (a cura di), *Denaro e bellezza – I banchieri, Botticelli e il rogo delle vanità* (catalogo della mostra), Giunti, Firenze, 2011.

Sear D. R., *Greek coins and their values vol. I- Europe,* Seaby, London 1979.

Snodgrass A.M., "Interaction by design: the greek city state", in Renfrew C., *Peer Polity Interaction and socio- political change,* Cambridge University press, 1986, pp. 47-58.

Spivey N., *The ancient olympics,* Oxford University press, New York, 2004.

Stazio A., "Moneta e scambi in Magna Grecia", *Megale Hellas – Storia e civiltà della Magna Grecia*, Milano, 1983.

Stewart A., *Faces of power: Alexander's image and Hellenistic politics,* Berkeley University press, 1993.

Swaddling J., *The ancient olympic games,* British Museum press, Londra, 1980.

Tarascio V. (a cura di), *Storia della moneta araba,* Edizioni Varesi, Pavia.

Tocchi M., "Pascoli, le medaglie e Leonardo Bistolfi" in *Panorama Numismatico n° 268*, dicembre 2011, pp. 21-22.

Torno A., “Rousseau, quel passaggio dall’alchimia alla ragione”, *Corriere della sera, p. 33*, Milano, 12 marzo 2011.

Toynbee J. M. C., *Roman historical portraits,* Thames and Hudson, London 1978.

Toutain J., *The economic life of the ancient world,* Ayer publishing, Manchester, NH USA, 1979.

Travaini L. (a cura di), *Moneta locale, moneta straniera: Italia ed Europa XI-XV secolo. The Second Cambridge Numismatic Symposium. Local Coins, Foreign coins: Italy and Europe 11th-15th centuries*, SNI (Società Numismatica Italiana) - Collana di Numismatica e Scienze Affini, 2, Milano, 1999.

Travaini L., “Esiste il ritratto nella moneta medievale?” Atti del convegno di studi: *Sovranità e ritratto medievale, RIN (Rivista Italiana di Numismatica) CIII*, Milano, 2002, pp. 373-383.

Travaini L., “ Sovrani e santi sulle monete italiane medievali e moderne. Contributo per il lessico iconografico numismatico”. Travaini L., Bolis A. (a cura di), *L’immaginario e il potere nell’iconografia monetale. Dossier di lavoro del seminario di studi, Milano 11-03-2004,* SNI, collana di numismatica e scienze affini 5, Milano 2004, pp. 137-152.

Travaini L., *Storia di una passione: Vittorio Emanuele III° e le monete*, Ed. Quasar, Roma, 2005.

Travaini L.,”I ducati con ritratto di Francesco Sforza: profilo ducale su oro straniero”, *QT ic Num. Ant. Clas. XXXV*, 2006, pp. 393-399.

Travaini L., *Monete e storia nell’Italia medievale,* I.P.Z.S., Roma 2007.

Travaini L., ”I ritratti sulle monete. Principi, artisti, collezionismo e zecche nel Rinascimento italiano”, Castagnola R., Parachini P., (a cura di), *Ritratti del Rinascimento*, Lugano-Milano, 2007, pp. 83-112.

Travaini L., “Italia: X-XX secolo”, in *A Survey of numismatic reserch 202-2007*, International Association of Professional Numismatists, special pubblication 15, Glasgow, 2009.

Valeriani M., *Arte della medaglia in Italia,* Pág. 215, Editalia, Roma, 1972

Vanni F.M., *La monetazione della Toscana nelle civiche raccolte numismatiche di Milano, parte II, zecche minori,* Milano, 2006.

Vanni F.M., "L'iconografia del Volto Santo nella monetazione lucchese", Ferrari M.C., Meyer A., (a cura di), *Il Volto Santo in Europa.Culto e immagini del Crocifisso nel medioevo*. Atti del Convegno inernazionale di Engelberg 11-16 settembre 2000, Lucca, 2004-2005, pp.527-547.

Veneruso D., *Italia fascista 1922-1945*, Ed. Il Mulino, Bologna, 1996.

Von Reden S., *Exchange in ancient Greece*, Duckworth, London, 1995.

Weeber K. W., *Olimpia e i suoi sponsor - Sport denaro e politica nell'antichità,* Garzanti, 1992.

Weinstock S., *Divus Julius,* Oxford Clarendon Press, 1971.

Will E., "Reflections and hipotèses sur les origenes du monnaiage", *Revue Numismatique 17,* Paris 1955, pp. 5-23.

Woolf G., "Imperialism, empire and the integration of the roman economy", in *World Archaeology 23*, 1992.

Zanker P., *The power of the image in the age of Augustus*, University of Michigan press, 1988.

Zerbini M., *Alle fonti del doping,* ed. L'Erma, Roma 2001.

Zub A., "L'arte nella moneta greca. La rappresentazione del movimento", *Panorama numismatico n° 108,* maggio 1997.

BIBLIOGRAFIA ELETTRONICA

AAVV, " *I luoghi dello sport"* [in linea], s.f. en www.andromaca.altervista.org/luoghi.htm [consultazione del 6-12-2009].

AAVV, "*La leggenda dei Dioscuri al lago Regillo"*, in Leggende di Roma antica [in linea], s.f., http://www.roccioso.it/roma/inileggende.htm [consultazione del 05-07-2011].

AAVV, "*La scultura nelle antiche civiltà del mediterraneo"* [in linea], 2001, in http://www.plaka.org/scultura/SCULTURA_ANTICHE_CIVILTA.htm#Arte%20classica [consultazione del 15-5-2011].

Anjel J. G., *"El cuerpo, el mundo y la historia" (un ensayo sobre el movimiento humano),* in Monografías.com [in línea], s.f. www.monografias.com/trabajos17/el-cuerpo/el-cuerpo.shtml [consultazione del 04-03-2009]

Asia Minor Coins (indice delle monete greche e romane coniate in Asia Minore), www.asiaminorcoins.com/

Asociación Numismática Española, www.numisane.org/

Bernardoni M., "*Numismatica salentina*", testo della lezione letta al II corso di Studi Salentini il 23 – XI – 1956, [in linea], s. f., in http://emeroteca.provincia.brindisi.it/Studi%20Salentini/1957/Articoli/Numismatica%20Salentina.pdf

Bossaglia R., "*Calandra Davide*", Dizionario Biografico degli Italiani – vol. 16 (1973) dell'Enciclopedia Treccani [in linea], in www.treccani.it/enciclopedia/davide-calandra_(Dizionario-Biografico)/ [consultazione del 06-08-2012],

British Numismatic Society, www.britnumsoc.org/

Caccamo Caltabiano M., "*La tradizione iconica e culturale classica nella monetazione di Vittorio Emanuele III*", in Bollettino di numismatica *on line*, Ministero per i beni e le Attività Culturali – Direzione generale per le Antichità, [in linea], ottobre 2010. www.bdnonline.numismaticadellostato.it/apriarticolo.html?idArticolo=6&from [consultazione del 10-04-2012].

Coin Archives, www.coinarchives.com

Deodato E., "*I Dioscuri*" in Dei e Santi cavalieri. Palingenesi di un simbolo religioso vicino orientale, p. 6 [in linea], 2005, http://www.archaeogate.org/vicino_oriente/article/357/6/dei-e-santi-cavalieri-palingenesi-di-un-simbolo-religio.html [consultazione del 06-07-2011].

Fortunati V., *"Descrizioni e concettualizzazioni del corpo"* , in I percorsi di Griselda, portale di letteratura [in linea], s.f. http://www.griseldaonline.it_fortunati_franceschi.html [consultazione del 12-04-2008].

Fusaro D. (a cura di), "*Progetto Ovidio – Filosofia Romana. Introduzione.*" In Progetto Ovidio [in linea], 2002 www.progettovidio.it/introduzionefilosofiaromana.asp [consultazione del 05-19-2011].

González Crussí F., *"Una historia del cuerpo"*, in Letras libres [in linea], 2003 www.letraslibres.com/index.php?art=8496 [consultazione del 04-03-2009]

Google scholar, http://scholar.google.it/

Istiuto Italiano di Numismatica, Roma, www.istitutoitalianonumismatica.it

Imbellone A., "*Mistruzzi Aurelio*", Dizionario Biografico degli Italiani – vol. 75 (2011) dell'Enciclopedia Treccani [in linea], in www.treccani.it/enciclopedia/aurelio-mistruzzi_(Dizionario-Biografico)/ [consultazione del 09-08-2012],

Lamoneta. it, (network di storia e numismatica), http://www.lamoneta.it/

Mariani A. (a cura di), "*Corpo e modernità. Strategie di formazione"*, Unicopli, Milano 2004, in www.humanamente.eu/PDF/Issue14_Rilettura_Pieri.pdf [consultazione del 24-03-2011]

Moneta V. G., "*Santi e monete- Repertorio dei santi raffigurati sulle monete italiane dal VII al XIX secolo"*, Ed. Universitarie di Lettere, Economia e Diritto, 2010, in www.lededizioni.com/lededizioniallegati/455-9-Moneta-santi-monete.pdf [consultazione del 08-07-2011]

Museo Nacional de Catalunia (M.N.A.C.), Barcelona, Gabinet numismatic, www.mnac.es/colleccio/col_numismatica.jsp

Musso O., "*Gli spectacula theatrica nel tardo impero"*, [in linea], http://fenzi.dssg.unifi.it/dip/materiali/1710/GLI%20SPECTACULA%20NEL%20TARDO%20IMPERO.pdf [consultazione del 31-05-2011].

Negri Arnoldi F., "*Canonica Pietro*", Dizionario Biografico degli italiani – vol. 18 (1975) dell'Enciclopedia Treccani [in linea], in www.treccani.it/enciclopedia/pietro-canonica_(Dizionario-Biografico) [consultazione del 08-08-2012]

Nomisma (aste ed editoria numismatica), www.nomismaweb.com

Numismaticodigital.com (portale numismatico), www.numismaticodigital.com

Ottino della Chiesa F., "*Boninsegna Egidio*", Dizionario Biografico degli Italiani – vol. 12 (1971) dell'Enciclopedia Treccani [in linea], in www.treccani.it/enciclopedia/egidio-boninsegna_(Dizionario-Biografico)/ [consultazione del 09-08-2012].

P. B., "*Anima e corpo"* in Manuale di storia della filosofia medievale [in linea], s. f., www.unisi.it/ricerca/prog/fil-med-online/temi/htm/anima_corpo.htm [consultazione del 03-06-2011]

Pegoraro S., *"Shuhei ma tsuyama – lo spazio del suono interiore"* [in linea], 1999 www.shin-

on.com/recensioni/pegoraro1999.htm [consultazione del 04-03-2009].

Rambaldi S., "*La rappresentazione del corpo nel mondo romano – Opera d'arte ed elemento della vita quotidiana"*, en I percorsi di Griselda [in linea], 2002 www.griseldaonline.it/percorsi/3ranbaldi.htm [consultazione del 06-02-2009].

Royal Numismatic Society, London, www.numismatics.org.uk/

Sixbid (base de datos de numismática), www.sixbid.com

Società Numismatica Italiana, Milano www.socnumit.org

Torselli V. (a cura di), "*Il liberty italiano parte I"* in Le origine dell'arte moderna [in linea], 2002, http://guide.dada.net/arte_moderna/interventi/2002/09.shtml [consultazione del 10-5-2008].

Varesi Numismatica (aste ed editoria numismatica), www.varesi.it/

Universitat de Barcelona

INEFC Institut Nacional d'Educació Física Barcelona
Adscrit a la Universitat de Barcelona
Generalitat de Catalunya