

Dall'argento sacro all'acciaio secolare: il Maestro IO.F.F.

di Michael Riddick

Versione in italiano realizzata da Alessandro Ubertazzi.

Questo articolo conferma che l'enigmatico maestro rinascimentale IO.F.F. è stato l'incisore bolognese Giovanni Francesco Furnio, riposizionandolo come vero e proprio imprenditore all'interno della articolata compagine socio-politica della Bologna dell'inizio del XVI secolo.

Di fronte alle frustrazioni economiche delle commissioni ecclesiastiche di argenteria e al monopolio commerciale della bottega di Francesco Francia, Furnio attuò una calcolata svolta imprenditiva per primeggiare nel redditizio commercio secolare delle armi. Istituito uno scambio creativo con umanisti, stampatori e colleghi artigiani del metallo (come Peregrino da Cesena), Furnio tradusse attivamente la produzione letteraria d'avanguardia dell'Università (tra cui la retorica liviana di Filippo Beroaldo e il determinismo astrologico del suo tempo) realizzando pomoli di spada in bronzo riccamente decorati.

Lungi dall'essere semplici accessori decorativi, tali impugnature fungevano da "manifesti portatili" dello stoicismo marziale e della *libertas* civica, profondamente intrecciati con la teologia del "Culto di San Petronio" e della "Società delle Armi" della città di Bologna. Intellettualizzando le realtà violente e legate all'onore delle strade bolognesi, i disegni classici di Furnio fornivano al patriziato urbano un'elegante scappatoia alle vigenti, restrittive leggi suntuarie, legittimando al contempo la proiezione esteriore di una mascolinità marziale performativa. In definitiva, mentre la rivoluzione tattica della polvere da sparo e il declino della pesante spada larga avevano finito per rendere obsolete le sue "tele di bronzo", la produzione di Furnio rimane comunque una testimonianza materiale fondamentale di come la metallurgia rinascimentale si intrecciasse virtuosamente con la filosofia umanistica, la difesa civica e la sopravvivenza politica.

La curiosità personale per l'enigmatico "Maestro IO.F.F." è iniziata con l'acquisizione di un'"Allegoria della costanza" non firmata, che ha dato vita alla mia successiva passione per lo studio di questi impegnativi oggetti (**fig. 1**).¹ A differenza delle narrazioni mitologiche altamente drammatiche e animate da numerose figure o delle scene di battaglia densamente popolate ispirate a Tio Livio che caratterizzano l'opera di IO.F.F., questo rilievo in bronzo presenta un incontro crudo ed emblematico: nella composizione, un toro con la testa abbassata in un atteggiamento di incrollabile resilienza attende la discesa di un aggressivo leone predatore da un pendio roccioso; sopra di loro, un cartiglio sospeso a un nastro reca la semplice iscrizione epigrafica "CONST / ANTIA".



Fig. 1.

Placchetta in bronzo raffigurante un'allegoria bolognese della Costanza contro lo Stato Pontificio, 1502-06 circa, di Giovanni Francesco Furnio (ex collezione dell'autore).

Trattandosi della prima placchetta che abbia mai posseduto, essa mi ha suggerito un enigma intellettuale: perché un maestro incisore, famoso per aver tradotto in bronzo complesse epopee greche e romane di ispirazione universitaria, avrebbe proposto un motto minimalista e stoico? La risposta a questa anomalia non risiede in una preferenza artistica passiva, ma nella matrice socio-politica instabile della Bologna rinascimentale e nelle feroci realtà economiche del commercio metallurgico che vi si svolgeva.

La temperie artistica del tardo Quattrocento a Bologna era indissolubilmente legata al governo *de facto* di Giovanni II Bentivoglio, la cui atmosfera cortese rivaleggiava con quella dei più significativi principati del Nord Italia mentre favoriva una ricca cultura umanistica incentrata sull'antica università della città. In quel vivace ambiente, la "Società delle Quattro Arti", una corporazione che riuniva orafi, pittori, fabbricanti di scudi e fabbri, aveva infatti consentito una contaminazione unica tra le arti meccaniche e quelle liberali.

La storiografia sull'oreficeria rinascimentale bolognese di quel periodo è stata tradizionalmente orientata a una interpretazione monopolistica dell'opera di Francesco Francia, che firmava con orgoglio i suoi dipinti come "*Aurifex*" (orafo). Tuttavia, dall'ombra della bottega del Francia emerge il brillante artista creatore di placchette noto come "Maestro IO.F.F.". Piuttosto che considerare lo IO.F.F. come un artigiano enigmatico e isolato, un'attenta analisi materiale e storiografica rivela invece un genio imprenditoriale altamente adattabile. Definendo la sua identità e tracciando il suo deliberato passaggio dall'argento sacro d'*élite* al commercio di armi secolari prodotte in serie, possiamo riscontrare un artista che ha agito come il principale traduttore materico del discorso umanistico ispirato dall'università di Bologna.

Per oltre un secolo, la vera identità del Maestro IO.F.F. ha lasciato perplessi gli studiosi, con i primi critici che hanno tentato invano di collegarlo a figure lontane, incisori di gemme come Giovanni delle Corniole o persino al figlio dello stesso, Francesco Giacomo.² Tuttavia, recenti scoperte storiografiche, proposte per la prima volta da Christopher Fulton e più recentemente sostenute e ulteriormente elaborate da Marco Collareta³ e Jeremy Warren, hanno identificato in modo provvisorio ma convincente il maestro IO.F.F. come l'orafo e incisore bolognese Giovanni Francesco Furnio. Warren sottoli-

nea acutamente il cruciale sostegno letterario fornito dall'umanista bolognese Giovanni Filoteo Achillini, il quale, nella sua poesia *Il Viridario* (scritta nel 1504 e pubblicato nel 1513), loda esplicitamente la maestria suprema del Furnio nella realizzazione di «ogni rilievo, tondo, mezzo o basso»⁴.

L'attribuzione a Furnio è ulteriormente rafforzata dal processo di eliminazione di documenti che si è perpetrata all'interno dell'archivio della "Società delle Quattro Arti". Sebbene gli elenchi di iscrizione alla corporazione ricordino diversi maestri attivi durante gli anni '90 del Quattrocento, nessuno di essi riporta nomi che corrispondano facilmente al monogramma IO.F.F. e gli eventuali candidati alternativi possono essere tranquillamente scartati sulla base del loro stile.

Ma se Furnio era davvero il principale scultore dei bronzi bolognesi, perché il suo nome non figura in modo prominente nelle matricole della corporazione sopravvissute? Tre realtà storiche spiegano questa assenza: in primo luogo, le gravi lacune e la mancanza di una documentazione sopravvissuta che affliggono gli archivi delle corporazioni bolognesi di questo specifico periodo; in secondo luogo, la possibilità che Furnio lavorasse come operaio altamente qualificato o addirittura socio all'interno di una officina più grande (come quella del Francia) piuttosto che come maestro registrato titolare di una propria bottega; e, in terzo luogo, il frequente ricorso a "dispense cortesie". Proprio come Giovanni II Bentivoglio permetteva agli artisti stranieri o locali di sua fiducia di aggirare le rigide regole delle corporazioni per commissioni prestigiose, Furnio godeva probabilmente di uno simile *status* elevato, appunto al di fuori della corporazione.

In tal senso, l'uso costante del monogramma "IO.F.F." (*Johannes Franciscus Furnius Fecit*) deve essere interpretato come un calcolato atto di *branding* professionale. In una città in cui l'imponente reputazione di Francesco Francia monopolizzava il mercato metallurgico di alta gamma, Furnio avrebbe così utilizzato il suo monogramma per affermare molto esplicitamente la sua indipendente identità artistica, assicurandosi che le invenzioni classiche altamente personalizzate fossero riconosciute come sue.

Prima che IO.F.F. arrivasse a primeggiare nel commercio secolare delle armi, egli aveva ottenuto un successo straordinario, anche se breve, nel campo dell'argenteria sacra. A questo proposito è necessario introdurre una correzione storiografica critica riguardo alla sua produzione. Incorrendo in un piccolo errore editoriale, Fulton descrisse accidentalmente la placchetta firmata e arcuata di IO.F.F. che raffigura la "Deposizione" come una «*composizione rettangolare*»⁵; in realtà, nell'opera di IO.F.F. sono presenti due distinti rilievi raffiguranti la "Deposizione".

Il primo è la placchetta autografa superiormente arcuata, eccezionalmente rara, progettata espressamente per essere montata in una "Pace" e sopravvissuta in calchi come quelli che, un tempo, si trovavano a Berlino e ora sono conservati al Museo Statale Pushkin (Russia),⁶ allo Speed Art Museum⁷ e alla collezione privata di Warren (fig. 2)⁸.



Fig. 2.

Placchetta in bronzo della Deposizione, ca. 1496-99, di Giovanni Francesco Furnio (collezione Jeremy Warren).

Il secondo è un rilievo rettangolare non firmato, famoso per essere conservato nel supporto della metà del XVI secolo della “Pace Grimani” a Cividale del Friuli (**fig. 3**)⁹. I calchi della placchetta di questo rilievo sono altrettanto rari, noti per essere stati presenti anche nella collezione Warren, uno a Berlino e ora in Russia¹⁰, all’Hood Museum¹¹ e uno ai Musei Civici di Vicenza¹².

Mentre Emile Molinier¹³, Wilhelm von Bode¹⁴ ed Ernst Bange¹⁵ hanno inserito questo rilievo fra le opere del Maestro IO.F.F.; Davide Gasparotto ha invece espresso scetticismo riguardo alla paternità di IO.F.F. Gasparotto ha infatti attribuito il rilievo a un maestro anonimo, sottolineando che il suo linguaggio “*corsivo e disorganico*” era intriso di atmosfere tardo-cinquecentesche che evidenziavano l’influenza del maestro veronese Galeazzo Mondella (Moderno)¹⁶.



Fig. 3.

Rilievo in argento della Deposizione, attribuito a Giovanni Francesco Furnio, probabilmente 1498, incastonato in una cornice in argento dorato con decorazioni in smalto e pietra dura risalente probabilmente al periodo 1530-1540 (Tesoro della Cattedrale di Cividale del Friuli, Italia).

Tuttavia, aderendo alle precedenti valutazioni di Molinier *et al.*, l'autore del presente articolo propende per un collegamento con IO.F.F., sottolineando la precoce padronanza del Maestro nel rilievo piatto e pittorico antecedente alla sua svolta tecnica a favore di caratteristiche più scultoree e strutturali caratteristiche del commercio di impugnature di armi di alta gamma.

Inoltre, il rilievo è profondamente radicato nel vocabolario visivo bolognese degli anni Novanta del Quattrocento. La spaziatura delle croci e il gruppo di soldati sullo sfondo lungo il registro superiore del rilievo imita precisamente il pannello centrale della *predella della Crocifissione* di Ercole de' Roberti a San Giovanni in Monte (**fig. 4 a sx**), mentre la contorsione dei ladri riecheggia il "dolore appassionato" degli affreschi perduti del Roberti nella Cappella Garganelli ¹⁷. Infine, la plasticità del "Cristo morto" imita direttamente il "Compianto" in terracotta a tutto tondo eseguito da Vincenzo Onofri per San Petronio (**fig. 4 a dx**). Inoltre, la placchetta finemente fusa del Hood Museum (cfr. copertina posteriore) conferma il carattere emblematico del viso delicato e le forme longilinee che definiscono l'opera stilistica di IO.F.F.

Operando all'apice del mecenatismo ecclesiastico intorno al 1498, il maestro IO.F.F. avrebbe realizzato il rilievo in argento della composizione rettangolare della "Deposizione" per il cardinale Domenico Grimani, figura di spicco della Curia romano-veneziana, il cui stemma di famiglia è raffigurato integralmente lungo la base del rilievo. Tale commissione probabilmente intendeva celebrare la nomina di Grimani a patriarca di Aquileia nel febbraio 1498 o la sua ordinazione a Vescovo di Aquileia nell'aprile 1498. Il fatto che, per uno strumento liturgico così eccezionale, la famiglia Grimani abbia scelto IO.F.F. piuttosto che il Francia dimostra il grandissimo prestigio di questo nell'*élite* della Curia dell'epoca.

Nonostante il suo successo con i rilievi sacri, l'estrema scarsità di placchette della "Deposizione" di IO.F.F. (soprattutto se paragonata all'elevato tasso di sopravvivenza delle opere profane), costituisce la prova tangibile di un drastico cambiamento commerciale avvenuto. Incapace o non disposto a competere continuamente con il monopolio del Francia sul mercato bolognese locale dell'argento sacro, IO.F.F. abbandonò così strategicamente il genere ecclesiastico. L'energia produttiva della sua bottega si spostò interamente alla conquista di una nuova nicchia altamente redditizia: fornire armi decorate al patriziato bolognese.



Fig. 4.

Pannello centrale della predella, olio su tavola, proveniente dalla Chiesa di San Giovanni in Monte, Bologna, opera di Ercole de' Roberti, 1482-86 circa (a sx; National Museums Liverpool, Regno Unito); placchetta in bronzo raffigurante la "Deposizione", attribuita a Giovanni Francesco Furnio, probabilmente 1498 (da un originale in argento nella fig. 3) (al centro; collezione Roger Arvid Anderson); "Compianto" in terracotta policroma di Vincenzo Onofri, ultimi anni del XV secolo (a dx; Basilica di San Petronio, Bologna).

Oltre a sfuggire all'ombra del Francia, la svolta di Furnio a favore del commercio secolare di armi fu probabilmente determinata anche dalla dura realtà materiale attraversata dalle commissioni ecclesiastiche. I "Libri di Spesa della Fabbriceria di San Petronio" dal 1490 al 1510 rivelano infatti che l'attività di oreficeria per la committenza religiosa era spesso un'impresa lunga ed economicamente frustrante¹⁸. Limitati dalla scarsità di lingotti, gli orafi bolognesi erano spesso costretti a fondere oggetti liturgici più vecchi e rotti semplicemente per disporre della materia prima necessaria per realizzare nuovi progetti. Per un maestro ambizioso come IO.F.F., il mercato in rapida espansione delle armi in bronzo e acciaio offriva una strada molto più redditizia e meno limitata per il suo ingegno.

La transizione verso le placchette decorative per le impugnature di spade, che accelerò intorno al 1499-1500, fu catalizzata dal rapporto profondamente intrecciato tra i metallurgici bolognesi, la prolifica industria tipografica e la "Società delle Quattro Arti". Operando in stretta vicinanza con il fiorentino commercio librario dell'Università, il legame tra questi artigiani era profondamente fisico. Molti orafi bolognesi trasferirono attivamente le loro abilità con il bulino dall'incisione di lastre di metallo per gioielli a quella di punzoni metallici necessari per la stampa dei caratteri tipografici. Questo incrocio tecnico cementò un rapporto quotidiano e collaborativo tra la comunità degli orafi e gli imprenditori-editori della città, come le famiglie Libri e Benedetti¹⁹. Per comprendere appieno questo ecosistema, è necessario guardare alla figura di Peregrino da Cesena, un maestro niellatore che operava nella cerchia di Francesco Francia e presso la Zecca di Bologna²⁰. Spesso identificato nei documenti d'archivio come Stefano Pellegrini, Peregrino costituì un ponte cruciale tra il mondo tattile dell'oreficeria e le arti grafiche emergenti²¹. Il suo coinvolgimento diretto nel commercio secolare di armi è testimoniato dai modelli sopravvissuti di manici di coltello a lui attribuiti che si trovano presso il Castello Sforzesco di Milano: questi confermano come la sua competenza fosse attivamente ricercata per la realizzazione di armi di lusso²². Inoltre, la maestria di Peregrino nel niello (la tecnica che consiste nel riempire le incisioni su placche di metallo con una pasta scura [composta da solfuro di diversi materiali], simile allo smalto) utilizzava proprio il bulino e le stesse tecniche necessarie alla "damaschinatura" e all'incisione di spade a lama larga come le *cinquedeas*²³.

In realtà, questo ambiente favorì la creazione di un'atmosfera colta e condivisa, i cui motivi circolavano liberamente. Un esempio lampante è il legame tra la "Allegoria della Prudenza" di IO.F.F. (che raffigura una donna che doma un drago) e una corrispondente stampa "a niello" realizzata da Peregrino da Cesena (**fig. 5**).



Fig. 5

Placchetta in bronzo raffigurante un'allegoria della Prudenza o l'Iside apuleiana di Giovanni Francesco Furnio, 1500-1506 circa (sopra; ex collezione Gilbert); stampa in niello raffigurante un'allegoria della Prudenza di Peregrino da Cesena, 1500 circa (sotto; British Museum, inv. 1868,0822.5).

Piuttosto che copiarsi l'uno dall'altro, IO.F.F. e Peregrino interpretavano in modo indipendente la stessa identica *inventio* umanistica fornita dagli studiosi locali. Poiché gli artisti della cerchia di Peregrino occasionalmente concepivano le loro stampe come disegni fondamentali per lavori tridimensionali in metallo, suoi "nielli" fungevano da modelli trasferibili ad altri artigiani²⁴. Questa produzione coordinata portò i fabbri a incidere le stesse allegorie sulle lame d'acciaio o a integrare le placchette d'argento niellate di Peregrino direttamente alle "guardie" e ai manici, a testimonianza di una produzione ampiamente filosofica di armi di cui IO.F.F. era a conoscenza.

Il filo conduttore tra IO.F.F. e Peregrino è ulteriormente sottolineato da un repertorio grafico presumibilmente condiviso. Come ha sottolineato Fulton, una stampa bolognese da niello, intitolata "Baccanale", attribuibile a Peregrino o alla sua scuola, riproduce la stessa figura di destra osservabile sulla placchetta di IO.F.F. dedicata ad "Arianna a Nasso", soggetto riprodotto integralmente in un'altra stampa da niello anch'essa associata a Peregrino o alla sua scuola (fig. 6)²⁵.



Fig. 6

Stampa a niello di un Baccanale, 1500 circa (a sinistra; British Museum, inv. 1842,0806.1); placchetta in bronzo dorato e pomolo di spada raffigurante Arianna a Nasso di Giovanni Francesco Furnio, 1500 circa (al centro; Museo Nazionale del Bargello, inv. 1696C); stampa a niello dello stesso soggetto, ca. 1500 (a destra; British Museum, inv. 1868,0822.4).

Mentre i pomoli in bronzo delle normali spade da taglio e da punta fornivano un supporto primario, le placche circolari di IO.F.F. erano anche molto apprezzate per armi da taglio più piccole e specializzate. In particolare, quei rilievi circolari avevano dimensioni perfette per ricoprire le estremità divaricate del “pugnale a orecchio” (*daga alle stradiotte, daga a orecchie*). Sebbene l’arma avesse avuto origine dai rozzi mercenari albanesi *stradiot*, il pugnale a orecchio era diventato un accessorio di moda molto elegante e di lusso presso l’*élite* italiana del 1500, rendendolo supporto adatto a riportare i motivi umanistici eruditi di IO.F.F. Per soddisfare i requisiti ergonomici di questi specifici manici, alcuni dei rilievi circolari di IO.F.F. furono deliberatamente fusi in una forma leggermente convessa (**fig. 7**). Quando questo riposava nel fodero alla cintura, le superfici interne delle “orecchie” erano ben visibili, consentendo al proprietario di “esibire” l’arte dello IO.F.F.⁽²⁶⁾.



Fig. 7

Placchetta convessa in bronzo fuso raffigurante una Allegoria bolognese della costanza contro lo Stato Pontificio, ispirata a Giovanni Francesco Furnio (collezione Sandro Ubertazzi).

Il successo commerciale del Maestro IO.F.F. potrebbe essere stato determinato dalla sua capacità di agire come influente architetto concettuale dell’ecosistema delle armi, piuttosto che come semplice fornitore di rilievi sciolti o incastonati.

Un attento esame delle spade rinascimentali sopravvissute rivela che probabilmente egli progettò personalmente le cornici e i pomoli in bronzo fuso che ospitavano le sue placchette. Tre forme *standard* di pomolo (in particolare una a forma di cartiglio ornata con pesanti volute e una cornice circolare con pesanti lobi e puntinatura) erano state appositamente realizzate per racchiudere saldamente i rilievi di IO.F.F. (**fig. 6, al centro**)²⁷.

Inoltre, lo stile figurativo distintivo del Maestro manifesta un’indubbia congruenza con i disegni in rilievo realizzati sui migliori foderi di spada in pelle pervenutici (come il famoso fodero di Cesare Borgia) e sulle lame in acciaio incise delle *cinquedeas* contemporanee²⁸. Coordinando l’estetica del pomolo in bronzo, la lama incisa e il fodero in pelle lavorata, IO.F.F. ha così creato un marchio decorativo unificato e molto ambito per i possessori di armi bolognesi. Il prestigio di questa estetica unificata è dimostrato dall’apprezzamento manifestato dalle figure militari e politiche più formidabili dell’epoca; Fulton ha notato, ad esempio, strette affinità stilistiche tra i caratteristici disegni in rilievo di IO.F.F. e il magnifico fodero dei Borgia, così come le *cinquedeas* incise che recano lo stemma della famiglia Bentivoglio, che allora governava Bologna²⁹.

Mentre il maestro IO.F.F. riusciva a sfuggire dall'ombra della "dolcezza" (sic) di Francesco Francia per stabilire il proprio redditizio monopolio, il suo dominio sul commercio secolare delle armi non rimase incontrastato. Lo stesso Francia, astuto artista-burocrate, riconobbe infatti l'immensa redditività di questo mercato specializzato. Sebbene egli fosse stato un membro di spicco della Corporazione degli Orafi dal 1482, i documenti storici rivelano che il 23 dicembre 1503 il Francia si iscrisse ufficialmente alla "Società delle Quattro Arti"³⁰. Questa iscrizione del 1503 fu quasi certamente una manovra commerciale calcolata, che inserì legalmente anche Francia nella corporazione del commercio di armi in modo che potesse collaborare direttamente con i fabbri e conquistare una quota del dominio di IO.F.F. Di conseguenza, non è una coincidenza che le prime iniziative del Francia nel campo delle placche decorative in bronzo, alcune delle quali appaiono su else (come "Apollo e il serpente Pitone" e l'"Allegoria della Virtù e del Vizio") - emergano poco dopo, risalenti precisamente al periodo 1505-1506, come precedentemente ipotizzato dall'autore del presente articolo³¹.

La significativa domanda di pomoli decorati di IO.F.F. non può essere compresa appieno senza riconoscere lo *status* unico di Bologna come epicentro internazionale delle arti marziali. Il patrizio bolognese, infatti, non portava la spada solo per scopi cerimoniali, ma egli era attivamente addestrato in una scuola locale altamente strutturata nella formazione al combattimento civile. L'Università felsinea ospitava infatti una famosa accademia di scherma fondata all'inizio del XV secolo da Lippo Dardi, che diede origine a una stirpe di celebri maestri bolognesi di quella disciplina³². Nelle turbolente strade della Bologna dell'inizio del XVI secolo, la spada era infatti uno strumento quotidiano di sopravvivenza e un profondo simbolo d'onore. Per i patrizi di formazione universitaria, portare una spada adornata con i pomoli stoici di IO.F.F. sintetizzava così la filosofia accademica di alto livello con la realtà pratica e letale (cfr. copertina).

La intellettualizzazione del combattimento permeava i più alti circoli letterari della città. Nel 1504, il famoso umanista bolognese (e poeta già citato) Achillini inserì direttamente nel suo poema epico "Il Viridario" le istruzioni pratiche per l'uso della spada e dello scudo, utilizzando il vocabolario comune della metodologia della scherma in un testo umanistico decenni prima dei primi manuali di scherma stampati di Manciolino e Marozzo. Il poema di Achillini dimostra che il patriziato bolognese non si limitava a leggere di guerra classica negli "studioli", ma codificava attivamente la sua meccanica nella scherma contemporanea³³.

Nella Bologna rinascimentale, l'*élite* colta rifiutava la mitologia come "narrazione ludica di puro intrattenimento", preferendola come "viatico" per la conoscenza e l'apprendistato etico³⁴. Intorno al 1499-1500, il formato circolare inizialmente preferito da IO.F.F. si concentrava su soggetti mitologici profondamente influenzati dalle tendenze umanistiche locali. La sua popolarissima placchetta "Il giudizio di Paride" riflette le lezioni omeriche di Antonio Urceo (Codro) e il monumentale commento del cinquecentesco di Filippo Beroaldo il Vecchio (**fig. 8**) all'"Asino d'oro" di Apuleio.



Fig. 8

Fig. 8: placchetta in bronzo raffigurante il Giudizio di Paride di Giovanni Francesco Furnio, ca. 1500-1502 (ex collezione dell'autore).

Questo monumentale commento fu stampato appositamente a Bologna nel novembre 1500 dall'editore Benedictus Hectoris Faelli³⁵. Questa precisa data di pubblicazione delimita strettamente il periodo 1499-1500 riconosciuto per l'afflusso di nuovi testi a stampa, dimostrando la rapidità con cui i metallurgici locali all'interno delle "Quattro Arti" assimilarono i più recenti prodotti intellettuali dell'Università.

Di fronte alla sfida di adattare le sue figure a un formato circolare, IO.F.F. riempì il cielo verticale vuoto della composizione con un cupido che vola. Lungi dall'essere un semplice riempitivo spaziale, come talvolta suggerito in letteratura, questo Cupido funge da indicatore allegorico fondamentale, manifestando visivamente la forza travolgente dell'Amore che detta la scelta fatidica di Paride.

Un'attenta analisi visiva della placchetta raffigurante il "Giudizio di Paride" rivela un profondo livello iconografico di monito, finora poco studiato, insito in quella composizione. Mentre Paride è avvolto in una pelle di agnello (un riferimento alla sua pacifica vita come pastore sul Monte Ida), egli è affiancato da strumenti che annunciano una imminente rovina. Come ha osservato Warren, il rilievo presenta un bastone che termina con una testa di drago sputafuoco, un motivo che probabilmente simboleggia l'irrazionalità delle passioni basse e prefigura visivamente l'incendio letterale di Troia³⁶. Ancora più sorprendente è la decorazione sullo scudo tenuto dalla dea (presumibilmente la marziale Minerva o Giunone), che sembra raffigurare il centauro "Nesso che rapisce Deianira"³⁷. Questo minuscolo dettaglio funziona come una brillante *mise en-abyme* [ricorsività n.d.r.]. Il rapimento di Deianira fu infatti prodromico alla rovina agonizzante di Ercole, il più grande eroe dell'antichità. Rappresentando questa specifica tragedia sullo scudo, IO.F.F. fornisce uno specchio morale diretto alla scelta imminente di Paride: il fatto di aver ceduto a Venere e avendo rapito Elena scatenerà infatti una distruzione catastrofica. Per il patrizio bolognese che portava questa spada, il pomolo non era quindi una celebrazione romantica ma un severo e stoico monito contro il potere distruttivo della *luxuria* (lussuria). Questa complessa interpretazione cautelativa spiega perfettamente perché, in seguito, le riproduzioni provinciali di questo specifico disegno IO.F.F. furono esplicitamente modificate per includere l'iscrizione umanistica: *Iudicio Paridis inclita Troia iacet* (Per il giudizio di Paride, la famosa Troia giace in rovina)³⁸.

Mentre la ricerca tradizionale ha spesso interpretato la placchetta di “Arianna” concepita da IO.F.F. come una tragedia romantica passiva, la sua immensa popolarità sulle impugnature delle spade rinascimentali suggerisce un’applicazione filosofica davvero molto più profonda. Piuttosto che un semplice mito, la scena funziona come un’allegoria morale che rielabora la processione bacchica come una trionfante dimostrazione della ragione sulle passioni animalesche soggiogate, che culmina nel riposo pacifico di un’anima purificata. Per lo spadaccino rinascimentale, questo rilievo avrebbe funzionato come la potente garanzia visiva che le sue azioni marziali non erano brutali, ma una difesa disciplinata, sancita classicamente della virtù personale e dell’ordine civico. Altrettanto connesse a queste profonde letture accademiche è un altro dei rilievi circolari meno comuni di IO.F.F., l’“Allegoria con una donna su un drago”. Mentre gli antiquari più anziani abbiano talvolta catalogato l’immagine come un’“Allegoria dell’unità” o un evento puramente mitologico, il suo vocabolario iconografico funziona come un complesso emblema morale, fortemente orientato verso un’“Allegoria della prudenza”, già discussa in precedenza (**fig. 5**). Il rilievo è incentrato su una donna completamente vestita seduta su un drago, accompagnata da una figura femminile che regge un disco o uno specchio, un attributo umanistico tradizionale della prudenza e della conoscenza di sé stessi. Davanti a loro si trova un giovane nudo che tiene una palma della vittoria, mentre un secondo giovane dietro di lui inalbera su una lancia una testa maschile decapitata che indossa un berretto frigio. L’estrema sinistra della composizione è occupata da un altare che regge una statua di Diana con un leone alla base. La sottomissione del drago (simbolo tradizionale dell’irrazionalità e delle passioni basse), combinata con lo specchio della verità e i trofei marziali della vittoria su un nemico “barbaro” (frigio), si legge come una favola morale trionfante. Adornando la sua arma con questa scena specifica, lo spadaccino rinascimentale avrebbe mostrato un articolato manifesto portatile sulla vittoria dell’intelletto disciplinato e della rettitudine morale sul caos primordiale.

Tuttavia, se visto attraverso la lente specifica frutto dello scambio collaborativo tra studiosi e artisti bolognesi, questo rilievo trascende il ruolo di emblema morale passivo per fungere più chiaramente da talismano cosmografico attivo. Gli elementi iconografici apparentemente disparati sono direttamente paralleli all’invocazione sincretica della dea Iside che si trova nel libro 11 dell’“Asino d’oro di Apuleio”, il cui testo era profondamente radicato nella coscienza intellettuale locale grazie al commento di Beroaldo. Nella narrazione di Apuleio, la dea appare indossando una corona con un disco piatto simile a uno specchio o al globo lunare, e proclama di essere venerata in tutto il cosmo con vari nomi, identificandosi esplicitamente come la Madre degli Dei “frigia” e come la “Diana” cretese. IO.F.F. traduce in bronzo questa rivelazione cosmica: la figura femminile rappresenta Iside (storicamente identificata dagli autori antichi come la “Madre delle Bestie Selvagge”), mentre il giovane nudo che tiene la palma incarna l’iniziato apuleiano purificato che si è spogliato della sua natura animale e bassa per raggiungere la rinascita spirituale e la salvezza. In una città profondamente interessata alla scienza delle stelle, sostenuta da professori universitari di astrologia e medicina come Girolamo Manfredi, questa immagine stratificata trasformò l’arma [personale] in un potente strumento magico. Piuttosto che ricordare la prudenza a chi la brandiva, l’esibizione dello specchio lunare, il drago soggiogato e la testa frigia mozzata invocavano la protezione suprema del cosmo, offrendo allo spadaccino rinascimentale una garanzia astrologica, carica di magia, di trionfo marziale e di sopravvivenza.

Il fiorentino mercato economico delle armi di lusso provenienti dalla bottega di IO.F.F. era sostenuto dalla filosofia morale rinascimentale della “magnificenza”. Derivata da Aristotele e promossa dagli umanisti, la magnificenza era la virtù di spendere una ricchezza significativa, esposta pubblicamente, in modo decoroso e adeguato al proprio *status* elevato³⁹. Poiché il valore finanziario intrinseco di un pomolo in bronzo era relativamente basso rispetto all’oro o all’argento, la sua capacità di conferire nobiltà dipendeva interamente dall’“ingegno” del suo *design* e dalla sua accurata padronanza dei linguaggi visivi dell’antichità⁴⁰. L’acquisto di una spada impreziosita dall’IO.F.F. era quindi un atto economico calcolato, a dimostrazione del fatto che il proprietario possedeva non solo denaro, ma anche un raffinato gusto classico. Inoltre, questo gusto richiedeva un’invenzione “originale” (*inventio*).

Mentre il mercato rinascimentale era invaso da quelle placchette e da quei calchi economici e diretti riprodotti meccanicamente da antiche monete o da gemme romane, che i primi studiosi definirono di “razza bastarda”, IO.F.F. non si limitava a spacciare pseudo-antichità⁴¹; al contrario, egli forniva ai suoi mecenati un pensiero umanistico moderno e del tutto originale racchiuso in un’arma classica, elevando le sue impugnature in bronzo da semplici copie a interpretazioni dinamiche e moderne dell’antichità⁴².

Nelle strade turbolente della Bologna dell’inizio del XVI secolo, la spada era uno strumento quotidiano di sopravvivenza e un segno profondo della mascolinità marziale performativa e dell’onore. I registri penali di tribunali come il “Tribunale del Torrione”, di recente istituzione nella città, dipingono un quadro cupo di una società afflitta da scontri tra fazioni e violenza dimostrativa basata sull’onore, dove un attacco alla reputazione di qualcuno richiedeva una risposta sanguinosa e pubblica. In questo ambiente estremo, un patrizio che commissionava un’elsa a IO.F.F. cercava di intellettualizzare questa realtà brutale. L’arte classica riportata sul pomolo serviva a legittimare la violenza della lama, inquadrando le azioni di chi la indossava come onorevoli, stoiche e radicate nell’antichità piuttosto che come semplici massacri criminali⁴³.

Inoltre, il consumo di queste armi di lusso risolse un dilemma economico unico. Il governo bolognese emanava continuamente severe leggi suntuarie volte a frenare le spese eccessive in abiti e metalli preziosi, che erano considerati come un modo per sfumare i confini visivi tra le classi sociali. Poiché il valore intrinseco di un pomolo in bronzo era relativamente basso rispetto all’oro o all’argento massiccio, una spada in bronzo riccamente decorata non violava le restrizioni suntuarie⁴⁴. Il suo immenso valore risiedeva infatti interamente nell’“ingegno” dell’artista e nel suo sofisticato vocabolario classico. Acquistando l’opera di IO.F.F., un mecenate poteva tranquillamente proiettare la “magnificenza” aristotelica e la discriminazione d’*élite* senza entrare in conflitto con i magistrati della città.

Tradizionalmente, l’apprezzamento dell’antichità classica era incentrato nello “studiolo” domestico, uno spazio privato dove l’*élite* studiava antiche monete, gemme e bronzi antichi per coltivare la virtù personale⁴⁵. Montando le placchette “all’antica” di IO.F.F. sull’elsa di una spada, il patrizio bolognese prendeva efficacemente le virtù contemplative dell’*élite* dello “studiolo” privato e le proiettava nella sfera pubblica della strada. Questa moda emergente per spade da cerimonia riccamente decorate era stata appositamente progettata per attrarre coloro che aspiravano a essere riconosciuti come intenditori d’arte, letteratura e filosofia, oltre che formidabili spadaccini (**fig. 9**)⁴⁶. Infatti, i manuali di scherma contemporanei, come quelli dell’Anonimo Bolognese, riflettono la intellettualizzazione della violenza, elevando il combattimento da mestiere medievale a

scienza governata dalla geometria e adornata da virtù fisiche e mentali⁴⁷.



Fig. 9

Ritratto di uomo di Amico Friulano del Dosso, 1515-20 circa, con in mano una preziosa spada Furnio-Frizzi dotata di una placchetta in rilievo raffigurante il Sacrificio di Marco Curzio.

Inoltre, la transizione della spada a oggetto di uso quotidiano nell'abbigliamento civile comportava pesanti implicazioni di genere e psicologiche. In una società instabile, la spada da cerimonia fungeva da segno altamente visibile della mascolinità marziale performativa e dell'onore. Il *design* fisico di queste armi giocava direttamente su questa proiezione; la graduale rastremazione dei pesanti pomoli delle spade rinascimentali verso la guardia era talvolta progettata per alludere sottilmente a un fallo eretto, rafforzando l'associazione dell'arma con la virilità giovanile e il dominio maschile⁴⁸. Questa prospettiva "di genere" spiega anche le scelte di configurazione adattate da IO.F.F. Nella sua opera secolare esiste una rigida divisione: le sue placchette circolari raffigurano esclusivamente soggetti mitologici che coinvolgono figure femminili (come il *Giudizio di Paride* o *Arianna*), mentre le sue placchette a forma di scudo raffigurano esclusivamente eroi romani ipermascolini senza figure femminili⁴⁹. Per proiettare aspetti della loro identità maschile di amanti colti e virili o di difensori stoici e marziali della repubblica, i mecenati potevano quindi selezionare forme e soggetti specifici dal catalogo di IO.F.F.

Con l'aggravarsi del clima politico a Bologna, i soggetti cari a IO.F.F. subirono una drammatica transizione. Nell'ottobre 1502, mentre Bologna affrontava un imminente e terrificante attacco da parte di Cesare Borgia e Papa Alessandro VI, Filippo Beroaldo pronunciò la sua appassionata "Oratio ad tribunos plebis" davanti ai capifamiglia riuniti a San Giacomo. Attingendo ampiamente alle storie di Livio, Beroaldo esortò i cittadini bolognesi a difendere la loro *libertas* contro la tirannia, elevando il loro immediato dovere civico al livello dell'antica fortezza romana⁵⁰.

La retorica liviana di Beroaldo non cadde nel vuoto, poiché egli si rivolgeva a un popolo già condizionato religiosamente e militarmente alla ribellione. A Bologna, la devozione spirituale e l'autonomia politica erano indissolubilmente fuse attraverso il culto civico di San Petronio; il vescovo patrono della città era esplicitamente sostenuto come garante supremo della *libertas* bolognese e difensore del comune autonomo. Inoltre, quella teologia civica era sostenuta dalla forza fisica. La struttura politica di Bologna si basava in gran parte sulle "Società delle Armi", milizie di quartiere che marciavano al fianco delle corporazioni artigiane ed erano esplicitamente organizzate per difendere il governo popolare dall'eccessiva influenza aristocratica. Le spade che l'IO.F.F. contribuì a fabbricare non erano quindi solo finalizzate a duelli solitari o per esibizioni d'*élite*; erano l'equipaggiamento *standard* di una cittadinanza armata e altamente organizzata⁵¹. È proprio questa retorica *liviana* e antitirocinale che IO.F.F. tradusse nei pomoli delle sue spade a forma di cartiglio. L'enigmatica placchetta detta degli "spezza bastoni" illustra precisamente uno dei grandi trionfi della democrazia romana come descritta dai testi di Livio: si tratta della rivolta di Volero Publilio nel 473 a.C., come chiarito da Louis Waldman (fig. 10)⁵². Il rilievo raffigura dei plebei romani laceri che si radunano attorno al veterano Volero per spezzare fisicamente le verghe flagellanti degli oppressivi littori consolari. Sopra questa scena, IO.F.F. ha riempito il cielo con un minotauro e un putto. Mentre la vecchia scuola dei critici ha liquidato queste figure come un *pastiche* zodiacale semplicemente destinato a riempire lo spazio verticale del cartiglio⁵³, la profonda cultura astrologica dello *Studium* bolognese suggerisce invece una lettura molto più profonda. In una città satura di pronostici stampati e dei trattati astrologici (come il "Libro della Ventura" di Lorenzo Spirito, stampato a Bologna nel 1498 circa⁵⁴) l'astrologia, infatti, era spesso utilizzata come arma per la difesa civica, come dimostra l'uso che l'astrologo Guido Bonatti fece dei bronzi talismanici per proteggere la vicina Forlì⁵⁵. Ponendo la rivolta di Publilio sotto l'auspicio celeste del Toro (simbolo di incrollabile costanza) e dei Gemelli (agente divino), l'IO.F.F. elevò la ribellione terrena a imperativo cosmico. Il cielo astrologico garantiva visivamente al spadaccino che la difesa della *libertas* bolognese era un destino divino, fermamente sancito dalle stelle.



Fig. 10

Placchetta in bronzo raffigurante *La rivolta di Volero Publilio*, ca. 1502, di Giovanni Francesco Furnio (British Museum, inv. 1915,1216.99).

A completamento di ciò vi erano le sue altre opere *liviane* tardive: il “Processo a Muzio Scevola”, che rappresentava l’estrema sfida romana; la “Morte di Marco Curzio”, che illustrava il supremo sacrificio di sé e “Orazio Coclite che difende il ponte” (**fig. 11**).



Fig. 11

Placchette in bronzo raffiguranti (dall’alto verso il basso) La prova di Muzio Scevola, La morte di Marco Curzio e Orazio Coclite che difende il ponte di Giovanni Francesco Furnio, ca. 1502-06 (Louvre, inv. OA 2852, OA 9257 e OA 9255).

Mentre la presenza di tre stelle distinte nella parte superiore di quest’ultimo rilievo è stata spesso interpretata come un semplice elemento decorativo, l’autore del presente articolo suggerisce invece che esse fungano da emblema intenzionale a più livelli: una garanzia cosmica di vittoria che, allo stesso tempo, ricorda allo spadaccino rinascimentale che la sua “violenza disciplinata” ha lo scopo di proteggere i tre pilastri indispensabili della vita bolognese: la Chiesa, il Comune e l’Università.

Un singolare rilievo conservato al Museo Correr (**fig. 12**) rappresenta una notevole rottura rispetto ai criteri strutturali stabiliti da Fulton per la bottega di IO.F.F. Mentre Fulton osservava che i cartigli a forma di scudo di Furnio erano riservati esclusivamente a scene di *virtus* romana dominate dagli uomini, questa placchetta unica raffigura l’episodio liviano della “Continenza di Scipione”, in cui spiccano figure femminili. La narrazione è chiaramente evidenziata dal generale vittorioso, Scipione l’Africano (contrassegnato dallo stendardo “S.A.”), dalla fanciulla prigioniera ricongiunta al suo promesso sposo e dal riscatto in oro concesso. Con questa eccezione formale, Furnio ha

fornito allo spadaccino bolognese il manifesto marziale definitivo: una stoica dichiarazione visiva che il vero potere, sancito dalla tradizione classica, non risiede semplicemente nella conquista fisica o nella violenza, ma nella “clemenza”, nell’assoluto autocontrollo e nella nobile moderazione delle passioni basse. Insolitamente, questo rilievo non ottenne il diffuso successo commerciale evidenziato dalle numerose sue placchette sopravvissute.



Fig. 12

Placchetta in bronzo raffigurante la “Continenza di Scipione”, ca. 1502-06, di Giovanni Francesco Furnio (Museo Correr, inv. Cl. XI n. 0060).

Per codificare esplicitamente i soggetti antitirannici osservati nelle placchette esaminate in precedenza, IO.F.F. ha anche prodotto allegorie stoiche e marziali. Un esempio fondamentale di ciò è l’“Allegoria della costanza” come emblema della fortezza d’animo, cui si è accennato in precedenza contro la minaccia incombente rappresentata dallo Stato Pontificio. Un’altra placchetta emblematica di analogo significato tematico raffigura la scena di “Teseo che sconfigge Antiope”, correttamente identificata da Bange ma spesso erroneamente attribuita al “Sacrificio di Ifigenia” (**fig. 13**). Se vista come una scena raffigurante *Teseo che sconfigge Antiope*, la placchetta diventa un manifesto marziale altamente appropriato per lo spadaccino bolognese: la composizione incornicia Teseo che brandisce la spada e l’attendente che porta il bottino delle Amazzoni come una trionfante dimostrazione di ragione e di ordine. Decorando un’arma con questa scena specifica, il proprietario portava con sé una garanzia visiva che la sua violenza era giustificata attraverso un’allegoria mitologica che celebrava la vittoria della virtù marziale civilizzata e disciplinata sulle forze selvagge, indomite e caotiche.

Sebbene probabilmente non sia opera di IO.F.F., un esempio contemporaneo più diretto di questo tema si osserva in un’“Allegoria della fedeltà” che raffigura un giovane nudo che resiste con fermezza all’attacco dei leoni, accompagnato dalla profonda iscrizione latina: ET SI CORPUS NON FIDES MACULABITUR (“Anche se il corpo viene distrutto, la fede/fedeltà non verrà macchiata”) (**fig. 14**). Questa iscrizione fornisce una prova diretta e testuale (sul bronzo stesso) che queste armi erano utilizzate per proiettare una mascolinità intellettualizzata e sacrificale⁵⁶. Portando un’arma adornata con questi specifici pomoli, il patrizio bolognese sfoggiava un manifesto marziale di sfida, procla-

mando la propria disponibilità a difendere *la libertas* bolognese dall'invasione tirannica.



Fig. 13

Placchetta in bronzo raffigurante Teseo che sconfigge Antiope, 1500-1506 circa, di Giovanni Francesco Furnio (Museo Correr).



Fig. 14

Placchetta in bronzo raffigurante un'allegoria della fedeltà, 1500-06 circa, seguace di Giovanni Francesco Furnio (?) (ex collezione Max Falk).

Alla fine, il mercato molto redditizio che il Maestro IO.F.F. aveva monopolizzato non fu spazzato via dai suoi rivali artistici ma dalla rivoluzione tattica introdotta dalla polvere da sparo. Mentre gli archibugieri spagnoli decimavano ripetutamente la cavalleria tradizionale, all'inizio del XVI secolo, culminato nelle avventure militari del "Grande Capitano" Gonzalo Fernández de Córdoba, la pesante spada a lama larga per tagliare e ferire perse rapidamente il suo prestigio marziale⁵⁷. I gentiluomini adottarono rapidamente la "rapiera", più leggera e sottile, come arma preferita, rendendo improvvisamente obsoleta la pesante placca in bronzo del pomolo bolognese⁵⁸. Tuttavia, il durevole successo del marchio estetico di IO.F.F. è dimostrato dall'incredibile sopravvivenza internazionale dei suoi disegni: questi trascendevano le "Quattro Arti" bolognesi e conti-

nuarono a essere riprodotti molto tempo dopo che l'artista ne aveva cessato la produzione. Le sue composizioni furono adatte a contesti d'*élite* in tutta Europa: calchi dei suoi rilievi furono utilizzati nella decorazione delle lussuose rilegature in pelle del famoso bibliofilo Jean Grolier e, in Inghilterra, il pomolo di uno scudo per pistola commissionato per la guardia del corpo del re Enrico VIII nel 1540 presenta una copia fedele e incisa del "Processo a Muzio Scevola" di IO.F.F.⁵⁹).

Inoltre, le sue composizioni più popolari hanno dato origine a varianti successive prodotte da laboratori provinciali. Questi rilievi successivi sono stati talvolta modificati per includere iscrizioni aggiuntive che elaboravano esplicitamente il peso filosofico delle scene. Due di queste varianti del "Giudizio di Paride" presentano profonde massime umanistiche: come quella già citata: IVDICIO PARIDIS INCLITA TROIA IACET ("Per il giudizio di Paride, la famosa Troia giace in rovina") e un'altra con la scritta PVLCHRAE OPES ET ARMA SED MORS PVLCHRIOR ("Belle sono le ricchezze e le armi, ma più bella è la morte")⁶⁰.

Lungi così dall'essere artista subordinato alla "Scuola del Francia", il Maestro IO.F.F. si rivela essere lo strategico Giovanni Francesco Furnio.

Questa identificazione trascende le congetture circostanziali, soddisfacendo i più rigorosi quadri attributivi moderni grazie al rispetto di severi requisiti in materia di esclusione documentaria, allineamento cronologico ed eccellenza dei materiali: Furnio emerge così come un artista le cui "composizioni di forma circolare e realizzate a mezzo e basso rilievo" furono invenzioni visive uniche che continuarono a fungere da potenti veicoli di riflessione morale e marziale in tutta Europa, fino al XVI secolo e oltre⁶¹.

Note.

1.

Per la catalogazione ufficiale di questa composizione specifica, si veda John Pope-Hennessy, *Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection: Reliefs, plaquettes, statuettes, utensils and mortars* (Londra: Phaidon Press, 1965), 36, n. 110.

La placchetta appare anche sul retro di una medaglia del 1524 di Christoph Weiditz, a dimostrazione dell'ampia risonanza del disegno.

2.

Per oltre un secolo, l'identità del Maestro IO.F.F. è stata oggetto di intense speculazioni accademiche, che hanno portato a diverse ipotesi attributive, successivamente respinte. I primi critici, come Émile Molinier, identificarono erroneamente l'artista come Giovanni di Lorenzo di Pietro delle Opere (noto come Giovanni delle Corniole), un incisore di gemme fiorentino il cui lavoro non presenta alcuna somiglianza stilistica con le placchette.

J.C. Robinson e C.D.E. Fortnum hanno privatamente ipotizzato che il monogramma IO.F.F. appartenesse a Giacomo Francia, figlio di Francesco Francia, data l'evidente influenza dell'artista sulla tradizione bolognese del niello; tuttavia, la carriera successiva di Giacomo non coincide con la datazione delle placchette. Nel 1950 Winifred Terni de Gregory propose un collegamento con Giovanni Fonduli di Crema, ma lo stile emergente dell'artista in studi successivi ha da allora dissuaso da questa idea. Altri candidati scartati includono il fonditore di bronzi e medagliata mantovano Giovanni Francesco Ruberti, l'incisore di gemme Giovanni Bernardi (la cui attività documentata è posteriore

al periodo centrale della produzione di IO.F.F.) e un certo Gian Francesco di Boggio, attivo troppo tardi (1538). Per una sintesi completa di queste prime storie di attribuzione, si veda Christopher Fulton, *“The Master IO.F.F. and the Function of Plaquettes”*, in *Studies in The History of Art*, vol. 22, (National Gallery of Art, Washington, DC., 1989), p. 156, nota 3.

3.

Ibid., Fulton (1989) e Marco Collareta, *Sul “Maestro IO.F.F.” e sulla posizione dell’oreficeria nell’arte italiana intorno all’anno 1500*, in *“Prospettiva”* nn. 87–8 (luglio–ottobre 1997), 137–139.

4.

Jeremy Warren, *Medieval and Renaissance Sculpture in the Ashmolean Museum, Vol. 3: Plaquettes* (Ashmolean Museum Pubblicazioni, Regno Unito, 2014), p. 818.

L’approvazione letteraria si trova in Giovanni Filoteo Achillini, *Il Viridario* (Bologna: per Hieronymo di Plato, 1513). Anche il recente catalogo della collezione Scaglia di Rossi segue questa ipotesi che identifica Furnio come IO.F.F., in Francesco Rossi, *La Collezione Mario Scaglia – Placchette, volumi I-III* (Lubrino Editore, Bergamo, 2011), p. 260.

Anche l’autore del presente articolo concorda con l’identificazione di Giovanni Francesco Furnio come IO.F.F.

Questa ipotesi può essere ulteriormente rafforzata da una placchetta unica del “Giudizio di Paride” discussa da Toderi-Vannel che reca l’epigramma alternativo IO.F.FVI. Questa firma unica potrebbe rappresentare un’abbreviazione latina estesa del suo cognome, Iohannes Franciscus FVI[rnius]; in alternativa, potrebbe riflettere la convenzione umanistica di utilizzare il tempo perfetto “fui” (“io ero”) come segno dichiarativo della paternità dell’opera. Tuttavia, è forse più probabile che “FVI” sia semplicemente un errore di trascrizione moderno. L’epigramma *standard* di Furnio, IO.F.F., è spesso seguito da un rametto decorativo di fogliame. Un bordo consumato o danneggiato potrebbe facilmente causare un’errata interpretazione visiva della “F” finale e del motivo a foglia da parte dei catalogatori come lettere ‘FVI’ (non dissimile dalle storica errata lettura della sua firma come “JOLI F”).

5.

Fulton, *The Master IO.F.F.*, 145.

6.

Ernst Bange, *Die Italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock. Zweiter Teil: Reliefs und Plaketten* (Vereinigung Wissenschaftlicher, Verleger Walter de Gruyter & Co., Berlino e Lipsia, Germania, 1922), n. 646, inv. 1240.

7.

Dalla collezione Ciechanowiecki e, prima di lui, con Stefano Bardini. Vedi Fulton, *The Master IO.F.F.*, 158, nota 5.

8.

Comunicazione via e-mail, febbraio 2026 (precedentemente nella collezione di Neil Goodman). Warren possiede anch’egli un raro esemplare della placchetta “rettangolare” di IO.F.F. per Grimani.

9.

Fulton, *The Master IO.F.F.*, 146. Fulton ha confuso la composizione rettangolare non firmata con quella ad arco firmata. Ops, niente di grave (il catalogo Bange è enorme!).

10.

Bange (1922), n. 647, inv. 1241.

11.

Dalla collezione di Roger Arvid Anderson e, prima di lui, del dottor Eduard Simon a Berlino.

12.

Inv. Pl.30.

13.

Èmile Molinier, *Les Bronzes de la Renaissance. Les plaquettes* (Parigi, 1886), n. 125.

14.

Wilhelm von Bode, *Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epochen: Die Italienischen Bronzen* (Berlino, Germania: Konigliche Museen zu Berlin, 1904), n. 647.

15.

Bange (1922), n. 647.

16.

Davide Banzato, Maria Beltramini e Davide Gasporotto, *Placchette, bronzetti e cristalli incisi dei Musei Civici di Vicenza. Secoli XV-XVIII* (Vicenza, Palazzo Chiericati, 1997), n. 27, pp. 63-64.

17.

Cfr. Molinier (1886), nn. 124 e 125; e Bange (1922), nn. 646 e 647. Per la “Pace” Grimani di Cividali cfr. anche Thomas Richter, *Paxtafeln und Pacificalia: Studien zu Form, Ikonographie und liturgischem Gebrauch*. Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften (Weimar, 2003) e Paolo Goi, *Vero, dipinto, donato, perduto. Percorso alternativo attraverso i metalli preziosi del Friuli-Venezia Giulia in Ori e tesori d'Europa. Atti del convegno di studio* (Udine, 1992).

18.

Il crogiolo dell'artigianato rinascimentale: prospettive archivistiche sugli orafi bolognesi, 1490-1510, 2-4. Il fondamentale lavoro archivistico di Mario Fanti nella riorganizzazione dei *Libri di Spesa e dei Mandati di Pagamento della Fabbriceria di San Petronio* è stato determinante nel descrivere in dettaglio il ricorso a rottami (metalli riciclati) a causa della scarsità di lingotti durante questo periodo.

19.

L'età d'oro dell'artigianato bolognese: una ricostruzione archivistica della corporazione degli orafi e del panorama giudiziario (1490-1510), 3-4.

20.

Per l'attività di Peregrino da Cesena nell'ambito della cerchia di Francesco Francia e della Zecca di Bologna, si veda Franco Spazzoli, *Peregrino da Cesena, Misterioso e geniale maestro nell'arte incisoria del niello* (cesenadiunavolta.it, 2020, consultato il Febbraio 2026). Vedi anche, anonimo, *The Shadow and the Die: Peregrino da Cesena*

and the Intersection of Niello Artistry, Goldsmithing, and the Numismatic Evolution of the Bologna Mint (2022).

21.

Ibid. Il lavoro di Peregrino fungeva da “ponte” (testimonianza ponte) tra il mondo artigianale orafo e il mondo intellettuale dell’incisore.

22.

Ibid.; vedi anche Spazzoli (2020). Entrambi gli autori citano i modelli per i manici dei coltelli attribuiti a Stefano Pellegrini, conservati nelle *Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco di Milano*.

23.

Fulton, “The Master IO.F.F.”, 150-151.

24.

La traduzione della linea bidimensionale del niello in una plasticità tridimensionale ad alto rilievo conferma che gli orafi di questa cerchia non consideravano i disegni in modo passivo. Vedi Michael Riddick, *Bizarre Silver, Aspertini, Peregrino, and a Pair of Bolognese Paxes* (2026, Renbronze.com, manoscritto febbraio 2026).

25.

Fulton, “The Master IO.F.F.”, 150-151. Fulton nota in particolare la congruenza strutturale tra il “niello Baccanale” del British Museum e i movimenti contrapposti nell’Arianna a Naxos” di IO.F.F. Possiamo anche notare un niello correlato, “Il processo a Muzio Scevola”, di Peregrino o della scuola bolognese, segnalato da Fulton e riprodotto in Arthur M. Hind, *Nielli, chiefly Italian of the XV century: plates, sulphur casts and prints preserved in the British Museum*, Londra: Stampato per ordine dei Trustees, 1936, p. 53, n. 225.

26.

Sul ruolo di Peregrino da Cesena come diffusore grafico e “ponte” all’interno delle Quattro Arti, si veda *The Shadow and the Die: Peregrino da Cesena* (2022).

27.

Fulton, *The Master IO.F.F.*, 148.

28.

Ibid., 149-150.

29.

Ibid. Fulton riporta le osservazioni di Ulrich Middeldorf sulle congruenze stilistiche tra le placchette di IO.F.F. e il fodero dei Borgia conservato al Victoria and Albert Museum.

30.

Ibid., 147-151.

31.

Michael Riddick, *Tre placchette di Francesco Francia o della sua cerchia - Proposta di identità per lo pseudo-Fra Antonio da Brescia* (Renbronze.com, 2017, consultato nel febbraio 2026).

32.

Archivio di Stato di Bologna (ASBo), Società degli Orefici. Vedi anche The Crucible of Renaissance Craft: Archival Perspectives on Bolognese Goldsmiths, 1490–1510.

33.

Per la presenza dell'insegnamento della spada e dello scudo nella poesia bolognese dell'inizio del XVI secolo e la sua relazione con la terminologia della scuola Dardi, vedi *The Bolognese Tradition: Ancient Tradition, 2-12. Il Viridario di Achillini (1504)* precede di molto la pubblicazione dei tradizionali maestri di scherma bolognesi, illustrando il profondo intreccio tra le lettere umanistiche e la pratica marziale.

34.

Per Bologna come epicentro delle arti marziali rinascimentali e della scuola Dardi, si veda *Bolognese Swordsmanship: The Dardi School* (pubblicato online dalla Chicago Swordplay Guild).

35.

Filippo Beroaldo, *Commentarii a Philippo Beroaldo conditi in Asinum aureum Lucii Apuleii* (Bologna: Benedictus Hectoris Faelli, novembre 1500).

Per il contesto della stampa di Beroaldo e il suo impatto, si veda anche Andrea Severi, *Filippo Beroaldo il Vecchio, un maestro per l'Europa* (Bologna: Il Mulino, 2015).

36.

Warren (2014), 877-879.

37.

Per la fonte letteraria classica del mito di Nesso e Deianira, un racconto ammonitore sulla lussuria molto popolare nel Rinascimento e spesso raffigurato nelle placchette contemporanee da artisti come Moderno, si veda Ovidio, *Metamorfosi*, 9.101-133.

38.

Fulton, "The Master IO.F.F.", 146-147.

39.

Luke Syson e Dora Thornton, *Objects of Virtue: Art in Renaissance Italy* (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2001), 24-25.

40.

Ibid., 135-136.

41.

Fulton, *The Master IO.F.F.*, 143. Fulton cita la classificazione di Sir George Francis Hill delle placchette fuse direttamente da gemme incise di origine classica o rinascimentale come "razza bastarda".

42.

Per una discussione sulla richiesta da parte dei mecenati d'élite dell'ingegno dell'artista nella riproduzione e nel restauro di antichità, si veda Luke Syson e Dora Thornton (2001), 108.

43.

Colin Rose, *Violence and the Centralization of Criminal Justice in Early Modern Bologna*, in "A Companion to Medieval and Renaissance Bologna", a cura di Sarah Rubin Blanshei (Leida: Brill, 2018). Per un contesto più ampio sulla mascolinità e la violenza

pubblica, si veda anche J. M. Hunt, *Carriages, Violence and Masculinity in Early Modern Rome*, in “I Tatti Studies in the Italian Renaissance 17”, n. 1 (2014): 175-196.

44.

Catherine Kovesi Killerby, *Practical Problems in the Enforcement of Italian Sumptuary Law, 1200-1500*, in “Crime, Society and the Law in Renaissance Italy”, a cura di T. Dean e K. Lowe (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 251-261.

Sul valore del bronzo rispetto all’oro in base all’ingegno dell’artista, cfr. Luke Syson e Dora Thornton (2001), 135-136.

45.

Syson e Thornton, *Objects of Virtue*, 84-85.

46.

Tobias Capwell, *Sharp Dressing: A Dress Sword of the Italian Renaissance*, in “Apollo” (febbraio 2013): 34-35.

47.

Stephen Fratus, trad., Anonimo Bolognese (Traduzione inedita), sez. 1.

48.

Capwell (2013), 36.

49.

Fulton, *The Master IO.F.F.*, 146.

50.

Sarah Rubin Blanshei, ed., *A Companion to Medieval and Renaissance Bologna* (Leiden: Brill, 2018).

51.

David J. Drogin, *Art, Patronage and Civic Identities in Renaissance Bologna*, in “A Companion to Medieval and Renaissance Bologna”, ed. Sarah Rubin Blanshei (Leiden: Brill, 2018), 246-248. Vedi anche Angela De Benedictis, *Governo popolare, governo degli Ottimati e linguaggi della politica: concordia e discordia (1377-1559)*, nello stesso volume, 290-291.

52.

Louis Waldman, *A Livian Plaquette by Master IO.F.F.*, in “The Medal”, n. 21 (1992), pp. 16-19.

53.

Fulton, *The Master IO.F.F.*” 146-147.

54.

Lorenzo Spirito, *Libro della Ventura* [noto anche come Il Libro delle Sorti] (Bologna: Caligola Bazalieri, c. 1498).

Per uno studio completo sull’iconografia e la diffusione dell’opera di Spirito, si veda Silvia Urbini, *Il Libro delle Sorti di Lorenzo Spirito Gualtieri* (Modena: Franco Cosimo Panini, 2006).

Il clima intellettuale delle “Quattro Arti bolognesi” era fortemente influenzato dalle tipografie locali, che producevano anche testi fondamentali di geografia e astrologia, come la prima edizione a stampa della *Cosmographia* di Claudio Tolomeo (Bologna: Domenico de’ Lapi, 1477).

55.

Guido Bonatti, influente astrologo del XIII secolo attivo in Romagna, descrisse dettagliatamente le sue teorie astrologiche nel *Liber Astronomiae* (successivamente pubblicato con il titolo “*Decem tractatus astronomiae*”). Per la descrizione storica dell’uso che Bonatti faceva dei bronzi astrologici come talismani protettivi civici, si veda Jacob Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, trad. S. G. C. Middlemore (New York: Harper & Row, 1960). Per la più ampia pratica rinascimentale di indossare simboli esoterici o crittografici come talismani personali o difensivi, si veda anche Lorenzo Bonoldi e Monica Centanni, *Catena d’onore, catena d’amore: Baldassarre Castiglione, Elisabetta Gonzaga e il gioco della ‘S’*, in “La Rivista di Engramma” (engramma.it, consultato nel febbraio 2026).

56.

Per l’identificazione di questa placchetta come Rettitudine o Fedeltà, si veda John Pope-Hennessy, *The Italian Plaquette, Proceedings of the British Academy*, 50 (1964), 64. Per un’ulteriore discussione sull’iconografia della resistenza stoica nei bronzi rinascimentali e sull’Allegoria della Fedeltà, si veda Attilio Troncavini, *Placchetta in bronzo con uomo nudo incatenato su pira ardente*, “Antiqua Nuova Serie” (www.antiquanuovaserie.it).

57.

Fulton, *The Master IO.F.F.*, 156.

58.

Ibid.

59.

Waldman (1992), 18.

60.

Fulton, *The Master IO.F.F.*, 147.

61.

L’eredità fisica duratura dell’opera dell’IO.F.F. viene occasionalmente alla luce attraverso ritrovamenti moderni e informali. Un esemplare dorato dell’“Allegoria con donna su un drago”, precedentemente appartenente alla collezione dell’autore, fu scoperto intorno al 1928 da un giovane del luogo, Armando Angeli, all’interno di un passaggio sotterraneo non ancora scavato nella fortezza in rovina di Verruca. Questa fortezza fu una roccaforte molto contesa durante le guerre tra Firenze e Pisa all’inizio del XVI secolo. Forato in tre punti, il rilievo potrebbe essere stato utilizzato come distintivo per un cappello o forse come montatura ornamentale per l’elsa di una spada, un accessorio appropriato data la storia rinascimentale del luogo. L’oggetto è stato successivamente esaminato e la sua identità confermata dai direttori del Museo Nazionale del Bargello. Per i campioni catalogati dal Bargello di questo rilievo, si veda Giuseppe Toderi e Fiorenza Vannel Toderi, *Placchette: secoli XV-XVIII nel Museo Nazionale del Bargello*, Firenze: S.P.E.S., 1996. Tali provenienze forniscono un raro e tangibile collegamento tra la produzione secolare dell’IO.F.F. e i campi di battaglia fisici del Rinascimento italiano.