

**Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School**

**Dottorato di ricerca
in Storia delle Arti
Ciclo 29°
Anno di discussione 2017**

***Stampe che imitano i disegni.
Incisori, artisti, collezionisti ed editori.***

Settore scientifico disciplinare di afferenza: L-ART/02

Tesi di Dottorato di Benedetta Spadaccini, matricola 956129

Coordinatore del Dottorato

Prof. Martina Frank

Supervisore del Dottorando

Prof. Bernard Aikema

Sommario

Introduzione	p. 7
Capitolo I. <i>A Venezia: «con gran prontezza, e con molto spirito, a colpi maestri»</i>	p. 33
Capitolo II. <i>A Parma e Bologna: il colore</i>	p. 75
Capitolo III. <i>A Milano: Leonardo</i>	p. 113
Conclusione	p. 147
Apparati	p. 159
- <i>Collezioni visitate</i>	p. 160
- <i>A.Z. Anton Maria Zanetti, Raccolta di varie stampe a chiaroscuro, tratte dai disegni originali di Francesco Mazzuola detto il Parmigianino, e di altri insigni autori da Anton Maria Zanetti q.am Gir. che gli stessi disegni possiede, Venezia, 1749</i>	p. 161
- <i>And.Z. Andrea Zucchi in Raccolta di varie stampe a chiaroscuro, tratte dai disegni originali di Francesco Mazzuola detto il Parmigianino, e di altri insigni autori da Anton Maria Zanetti q.am Gir. che gli stessi disegni possiede, Venezia, 1749</i>	p. 179
- <i>A.F. Antonio Faldoni in Raccolta di varie stampe a chiaroscuro, tratte dai disegni originali di Francesco Mazzuola detto il Parmigianino, e di altri insigni autori da Anton Maria Zanetti q.am Gir. che gli stessi disegni possiede, Venezia, 1749</i>	p. 181
- <i>C.O. Carlo Orsolini in Raccolta di varie stampe a chiaroscuro, tratte dai disegni originali di Francesco Mazzuola detto il Parmigianino, e di altri insigni autori da Anton Maria Zanetti q.am Gir. che gli stessi disegni possiede, Venezia, 1749</i>	p.185
- <i>M.P. Marco Pitteri, La Sacra Famiglia e i dodici Apostoli, Venezia, 1742</i>	p. 187
- <i>G.C. Giovanni Cattini, Joannis Baptistae Piazzetta icones ad vivim expressae et in quindecim tabellis a Joanne Cattini collectae ac aere incisae, Venezia, Pasquali, 1743</i>	p. 191

- F.B. Francesco Bartolozzi in *Raccolta di alcuni disegni del Barberi da Cento detto il Guercino, incisi in rame, e presentati al singolar merito del Sig. Tommaso Jenkins Pittore, ed Accademico di S. Luca, in atto di rispetto, e d'amicizia dall'Architetto, e suo Coaccademico Gio. Battista Piranesi*, Roma, 1764.....p. 195
- P.M. Pietro Monaco, *Raccolta di centododici stampe di pitture della Storia Sacra, incise per la prima volta in rame e fedelmente copiate dagli originali di celebri Autori antichi e moderni*, Venezia, 1763.....p. 199
- A. S. Innocente Alessandri e Pietro Scattaglia, *Studi di sei teste*, Venezia, 1760-1770.....p. 203
- G.Z. Gaetano Zompini, *Varii capricci, e paesi inventati e disegnati dal celebre Gio. Benedetto Castiglione*, 1786 [1758], Venezia.....p. 205
- F.N. Francesco Novelli, *Stampe incise da Francesco Novelli veneto accademico Professore dell'insigne Accademia di Pittura, scoltura e architettura di Venezia. Dall'Autore presentate in dono alla stessa Accademia*, s.d., s.l.....p. 209
- F.N.II. Francesco Novelli, *Disegni del Mantegna*, Venezia, 1795.....p. 223
- B.B. Benigno Bossi, *Raccolta di disegni originali di Fra.co Mazzola detto il Parmigianino, tolti dal gabinetto di sua eccellenza il Sig.re conte Alessandro Sanvitale, incisi da Benigno Bossi Milanese Stuccatore Regio e Professore della Reale Accademia delle Belle Arti*, 1772.....p. 235
- C.N. Clemente Nicoli, *Disegni d'Eccellenti Pittori Italiani Incisi di maniere diverse da Clemente Nicoli*, Bologna, 1786.....p. 243
- M.T. Cesare Massimiliano Gini e altri in *Raccolta di disegni originali di Mauro Tesi estratti da diverse collezioni pubblicata da Lodovico Inig calcografo in Bologna aggiuntavi la vita dell'Autore*, 1787.....p. 255
- C.B. Carlo Bianconi, *Saggio di disegni della rinomata raccolta presso il Sig. Ab. don Carlo Bianconi [...], dato in luce da Lodovico Inig e Comp. In Bologna*, 1787.....p. 267
- F.R. Francesco Rosaspina, *Disegni originali di Francesco Mazzola Parte della famosa Raccolta del Sig. Co. d'Arondell ora presso M.ur de Non Incisi da Francesco Rosaspina, e pubblicati da Lodovico Inig Bologna*, [post 1789].....p. 271
- R.G. Francesco Rosaspina e Cesare Massimiliano Gini, *Celleberrimi Francisci Mazzola parmensis graphides per Ludovico Inig Bononiae collectae editaque*, 1788.....p. 275

-L.I. <i>Raccolta di trentuno stampe da disegni originali di Parmigianino incisi da Gini, Frulli, Rosaspina e Manfredi, s.l., s.d.</i>	p. 281
-G.Z. Giuseppe Zauli, <i>Raccolta di varj disegni di Francesco Barbieri detto il Guercino Pubblicati ed incisi da Giuseppe Zauli, s.l., s.d.</i>	p. 291
-G.G. Giuseppe Gerli, <i>Disegni di Leonardo da Vinci incisi e pubblicati da Carlo Giuseppe Gerli milanese, Milano, presso Giuseppe Galeazzi regio stampatore, si vende presso l'editore Carlo Giuseppe Gerli sulla piazza del Pontevetere, 1784.</i>	p. 297
-G.M. Girolamo Mantelli, <i>Raccolta di disegni incisi da Girolamo Mantelli di Canobio sugli originale esistenti nella Biblioteca Ambrosiana di mano di Leonardo da Vinci e de suoi scolari lombardi [...], Milano, 1785.</i>	p. 315
-D.C. Domenico Cagnoni, <i>Guida pittorica che contiene una raccolta de stampe delle più insigni pitture e dei sublimi disegni della Città e Ducato di Milanese, Milano, 1795.</i>	p. 321
-G.B. Giuseppe Bossi, <i>Del Cenacolo di Leonardo libri IV, Milano, 1810.</i>	p. 323
-L.C. Luigi Celotti, <i>Disegni originali di Raffaello per la prima volta pubblicati esistenti nella Imperial Regia Accademia di Belle Arti di Venezia, 1829.</i>	p. 325
Immagini Cap.I	p. 327
Immagini Cap.II	p. 397
Immagini Cap.III	p. 451
Bibliografia	p. 495
Indice dei nomi e dei luoghi	p. 547

Il secolo in cui scrivo è da alcuni chiamato il secolo del rame, perché è stato meno fecondo di grandi geni e di grandi opere pittoresche; ma se io non erro poté avere lo stesso nome dalle incisioni in rame, salite in questi ultimi anni al più grande onore [...]. Così fra la decadenza della pittura l'arte dell'intaglio in rame si è elevata; gli incisori moderni in alcune cose o pareggiano o vincono gli antichi; il grido di essi, i lor premi, il pronto spaccio de'lor lavori alletta molt'ingegni nati per le belle arti e con scapito forse della pittura gli rivolge al bulino.

L. Lanzi 1795-1796

I disegni originali sono come le lettere di confidenza scritte a più intimi, svelano, meglio di uno scritto pensato, il carattere vero dell'autore.

P. Selvatico 1854

Introduzione

Questioni semantiche.

L'espressione 'stampe che imitano i disegni', oggi utilizzata per indicare una categoria di incisioni ben precisa, fa la sua comparsa ufficiale nel linguaggio storico artistico inglese a partire dalla prima metà del XVIII secolo. *Prints in imitation of drawings* è il titolo del volume con le incisioni di Arthur Pond e Charles Knapton, pubblicato a Londra nel 1735.

Una definizione che arriva dopo poco meno di un secolo dall'esecuzione delle prime stampe di questo tipo e che sancisce la fortuna di un fenomeno, che ha già trovato ampia diffusione e che si protrarrà, con successo quasi immutato, per tutto il secolo successivo. Già a questa altezza cronologica, intorno agli anni Trenta del Settecento, le caratteristiche di queste incisioni sono ben chiare ai contemporanei e oggi devono essere rimarcate, con uno sguardo storico e internazionale, per comprendere appieno questo affascinante e peculiare fenomeno della storia della cultura artistica italiana ed europea. Infatti, il genere di incisioni oggetto della presente trattazione non può essere studiato e apprezzato nella sua complessità senza capirne le implicazioni che esso ha avuto con la storia del disegno, del gusto, della cultura materiale, della letteratura artistica, del mercato e del collezionismo.

Dal punto di vista tecnico quasi ogni stampa, sia di invenzione sia di riproduzione, deriva da un disegno. Un disegno che può essere intermedio, ovvero utile a ridurre in scala un'opera di maggiori dimensioni, in modo tale da poterla replicare sulla lastra, oppure preparatorio, dove lo stesso artista-incisore ha fissato e studiato la composizione prima di incidere la.

Per questa ragione quelle che si definiscono stampe che imitano i disegni devono rispondere a determinati requisiti, tre in particolare. Si vedrà, nel corso della trattazione, come non mancano le eccezioni.

Anzitutto, il disegno riprodotto non è stato eseguito per essere inciso, in secondo luogo, esso non appartiene più all'artista che lo ha tracciato, infine, il disegno deve possedere delle caratteristiche, non solo estetiche, tali da indurre il suo proprietario a renderlo noto.

Inoltre, l'ultimo aspetto, legato alla volontà di far conoscere il disegno originale, può a sua volta svilupparsi secondo tre direzioni. La prima è vincolata all'intenzione di voler vendere i fogli originali. Per questo motivo il collezionista, che si identifica spesso con il committente delle incisioni, ha bisogno di far sapere ai potenziali acquirenti, sparsi in tutta Europa, non solo che il disegno è nelle sua mani, ma, soprattutto, cosa raffigura. La seconda motivazione che induce il proprietario del foglio a volerlo riprodurre è legata alla sua volontà di acquisire prestigio e fama, per farlo identificare nella pubblicazione della sua collezione un mezzo efficace ed elegante. La terza si individua nel ruolo riconosciuto a queste stampe nell'educazione degli artisti che, attraverso lo studio e la copia dei disegni, noti attraverso le incisioni, hanno la possibilità di addestrare la propria mano, secondo una prassi consolidata da secoli.

Già da queste prime considerazioni ne deriva che i fogli degli artisti che si desidera riprodurre sono principalmente quelli dei cosiddetti antichi maestri, compresi in un arco cronologico che va, all'incirca, da Andrea Mantegna a Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino. Ad essi si aggiungono alcuni casi, prima sporadici poi più frequenti, di imitazione di disegni eseguiti da artisti da poco scomparsi, o addirittura ancora in vita, il cui valore è, secondo i conoscitori dell'epoca, paragonabile a quello degli antichi.

Si tratta di una particolare declinazione di questo fenomeno che, da un certo punto di vista, potrebbe essere paragonata a quei sodalizi artistici, nati alla fine del Quattrocento, giunti a maturazione con gli esiti più celebri nel Cinquecento, che vedevano impegnati insieme un artista e un incisore, spesso noto anche per le sue invenzioni originali, con la finalità di rendere noti i disegni del primo. Un fatto, quest'ultimo, che sta all'origine

dell'argomento di questa trattazione e al quale gli incisori del Sette e dell'Ottocento guardano con attenzione, come verrà spiegato all'interno dei capitoli per i casi più significativi. Il riferimento è anzitutto a Raffaello e agli importanti incisori che per lui lavorarono, come Marcantonio Raimondi e Agostino Veneziano, e poi ancora a Francesco Mazzola detto il Parmigianino, e agli incisori Antonio da Trento e Jacopo Caraglio¹. Eppure, tra quanto avviene in questi sodalizi e quanto si verifica nel campo specifico del fenomeno che qui si vuole indagare, sussiste una differenza importante. Sembra, infatti, che le stampe che tra Quattro e Seicento riproducono i disegni sotto il controllo dell'artista che li ha eseguiti, sono finalizzate a rendere note le invenzioni e le composizioni dell'artista, e non alla vendita dei disegni stessi.

Nel corso del Settecento questi sodalizi continuano, ma solo pochi di essi rientrano a pieno titolo nel fenomeno delle stampe che imitano i disegni. Inoltre, è opportuno segnalare che nemmeno i cosiddetti 'libri per disegnare' rientrano nella categoria di incisioni qui analizzata. Si tratta di volumi che contengono riproduzioni di dettagli anatomici o composizioni standardizzate, in alcuni casi disegnati da famosi artisti in accordo con gli incisori, ma proprio perché le incisioni che da essi derivano non si basano sul valore intrinseco di ogni singolo disegno, che in seguito può anche essere eliminato, non possono rientrare sotto questa dicitura. Infatti, è un altro fenomeno, diffuso fino all'Ottocento, la cui origine risale al *Vier Bücher von menschlicher Proportion* di Albrecht Dürer, pubblicato nel 1528.

Fin dal Settecento per indicare le stampe che imitano i disegni entra nell'uso comune la parola *facsimile*, che tutt'oggi viene utilizzata. Il termine nella sua origine latina, composta dall'imperativo del verbo *facere* e del sostantivo *simile*, è utilizzato anche da Rudolph Weigel nel primo studio dedicato all'argomento di cui si parlerà più avanti². Al giorno d'oggi, però, l'impiego di questa parola per indicare il genere di stampe oggetto di questa trattazione, è, a mio avviso, improprio. Infatti, nel corso del Novecento tale

¹ Sull'argomento si rimanda alla vasta bibliografia esistente dedicata ai singoli artisti. Per la trattazione generale si veda in particolare Landau, Parshall 1994, pp. 103-168.

² Weigel 1865.

termine ha cambiato significato, nella lingua italiana, fino ad arrivare ad essere utilizzato per indicare le copie esatte di opere d'arte, o documenti, ottenute mediante procedimenti fotomeccanici, che nulla hanno a che vedere con le capacità artistiche e con il lavoro intellettuale necessari per realizzare le incisioni.

Come si vedrà più avanti e come emergerà con chiarezza all'interno dei singoli capitoli, queste stampe non sono delle mere riproduzioni realizzate da abili artigiani, ma sono delle interpretazioni, anche molto personali, attraverso le quali è possibile caratterizzare lo stile di ogni singolo incisore, nonché delle vere e proprie opere d'arte.

Allo stesso modo, occorre utilizzare con attenzione, in questo ambito, anche la parola copia. Per le stesse ragioni appena menzionate, questa categoria di stampe non può essere ridotta e degradata allo stato di copie, sempre in rapporto al significato, spesso dispregiativo, che tale termine ha oggi nell'uso comune in generale, e nel linguaggio storico artistico in particolare.

A mio avviso, è più corretto utilizzare tre termini: imitazione, riproduzione e traduzione. A questi si può aggiungere un quarto sostantivo, interpretazione, giustamente introdotto da Veronique Meyer in Francia alla fine degli anni Novanta del secolo scorso, che ancora fatica ad entrare nel linguaggio specifico³.

Per quanto riguarda l'impiego degli altri tre sostantivi è doveroso fare alcune riflessioni. Il primo -imitazione- si rifà alla loro definizione di origine inglese e mantiene così una valenza storica e un significato, che, anche con riferimento al linguaggio comune, non può trarre in errore. Inoltre, esso richiama quanto scritto da Francesco Milizia nel suo *Dizionario*, pubblicato per la prima volta nel 1797, dove, per prima cosa, definisce l'incisione nel modo seguente:

*Fra tutte le arti di imitazione niuna è sì generalmente utile quanto l'incisione*⁴.

E più avanti:

*L'incisione si può definire un'arte che per mezzo del disegno e de' tratti delineati e incavati su materie dure imita le forme, le ombre, i lumi degli oggetti visibili [...]*⁵.

³ Cfr. Borea 2009, p. XVIII, Meyer 2004 e Michel 2003.

⁴ Milizia 1797 [1827], p. 105.

⁵ *Ivi* p. 107.

Dunque, per l'erudito settecentesco, l'incisione è arte imitativa per eccellenza, secondo una teoria artistica originata da Giorgio Vasari, nella seconda edizione de *Le Vite*, anche se non manca di inserire nella sua trattazione la descrizione di importanti incisori cosiddetti d'invenzione.

Per quanto riguarda il secondo termine più adeguato per identificare questo tipo di stampe -riproduzione- è necessario precisare che è generalmente riferito alla più ampia categoria in cui le stampe che imitano i disegni rientrano, ovvero quella delle incisioni che riproducono opere d'arte, sia pittoriche sia scultoree. Il terzo -traduzione- richiama una professione in cui il lavoro intellettuale, esattamente come nel caso delle incisioni da disegni, ha una forte valenza e, inoltre, ha precisi rimandi storici. Questo termine sembra sia utilizzato per la prima volta dall'incisore Charles Nicolas Cochin che nel 1775 afferma:

Les graveurs ne sont pas simplement des copistes, ce sont des traducteurs qui prennent des beautés d'une langue qui est très riche en une autre qui l'est moins, mais qui offre des difficultés et exige des équivalences qui sont également inspirées par le génie et par le goût⁶.

A distanza di pochissimi anni anche il già ricordato Milizia si esprime in questo senso, come poi farà, qualche decennio più tardi, Giuseppe Longhi.

Il primo scrive:

Si ricordi sempre l'incisore ch'egli non è artigiano, ma artista. Egli traduce. Per tradurre bene, non basta seguire i contorni, e rappresentare le ombre e i chiari dell'originale: deve anche farne conoscere il colorito e il pennello. Nè questo ancor basta. Egli deve cambiare stile come cambiano di stile gli originali. Non si ha più da riconoscere lo stile dell'incisore, ma quello del maestro⁷.

Vedremo più avanti come per soddisfare i requisiti richiesti da Milizia, nelle prime righe del passo sopra citato, interverranno in aiuto degli incisori alcune invenzioni e innovazioni tecniche. L'idea dell'identificazione dello stile dell'incisore con quello dell'artista, che ha eseguito l'opera da riprodurre, è corretta a livello teorico, anche se -

⁶ Cochin 1775, p. 141.

⁷ Milizia 1797 [1827], p. 112.

come rilevato in questa trattazione- non è quasi mai così. Ogni incisore, pur ricercando una quanto più completa aderenza ai caratteri intrinseci ed estrinseci dell'opera originale, mantiene sempre uno stile personale, un carattere distintivo, un linguaggio fatto di tratti, punti e spazi vuoti, che permette di caratterizzarlo e di identificarlo.

Anche Giuseppe Longhi, nel suo ancora fondamentale testo del 1830, si sofferma a lungo sulla definizione di incisione e sui termini più appropriati a definirla:

Io dico quella essere copia la quale viene eseguita coi mezzi dell'arte medesima produttrice dell'originale, e quella dico traduzione dove il lavoro di un'arte si riproduce coi mezzi di un'altra totalmente differente⁸.

E ancora:

In una parola la copia è strettamente legata all'originale e nella sostanza e nel modo; la traduzione è vincolata alla sostanza, libera nel modo. [...]

Tant'egli è vero che se io vedrò più copie d'un originale a me sconosciuto, in parte o in tutto fra loro dissimili, dirò con certezza, che o tutte sono infedeli, o fedele non è che una sola; ma se riscontrerò differenza in altre traduzioni, non per questo potrò tacciarle d'inesattezza, purché siano equivalenti quanto al disegno e soltanto diverse nel rispettivo artificio⁹.

È necessario specificare che quando Longhi affronta le suddette questioni teoriche si riferisce principalmente alle stampe che riproducono i dipinti, il genere al quale aveva dedicato la sua intera carriera, e non alle stampe che imitano i disegni, la cui analisi trova poco spazio all'interno della sua trattazione, poiché vi si era dedicato in modo sporadico.

Nel campo più specifico e in anni decisamente più recenti, rispetto a quelli in cui scrivono Cochin, Milizia e Longhi, Evelina Borea, la cui importanza in questi studi sarà rimarcata più avanti in un diverso paragrafo, ha affrontato il problema della definizione di questo genere. La studiosa, che parte dagli studi della Meyer, e accoglie le definizioni di Giuseppe Longhi, così scrive:

⁸ Longhi 1830, p. 8.

⁹ *Ibid.* p. 9.

Il termine stampa di riproduzione appare invece appropriato per quella grandissima parte delle stampe non d'invenzione che ostenta come modello di base non un dipinto, bensì un disegno, a maggior ragione quelle che, realizzate con particolari tecniche, già nel primo Cinquecento e poi soprattutto nel Settecento, si presentano come dei facsimile: uno dei filoni più interessanti della storia dell'incisione, e l'unico che si realizza in un pienamente raggiunto traguardo, da un foglio di carta ad un altro foglio di carta, quasi sempre delle stesse dimensioni, nello stesso verso, con simulazioni degli effetti del lapis o della penna o del carboncino o dell'acquerello, ossia l'imitazione perfetta¹⁰.

Dunque, la Borea sceglie di applicare la dicitura stampe di traduzione esclusivamente a quelle tratte da dipinti e stampe di riproduzione a quelle tratte sia da disegni sia da sculture, una distinzione che mi trova concorde solo in parte. Infatti, come scritto più sopra, l'utilizzo di questo termine, a mio avviso, ha una accezione generica e non di definizione, come invece ha per la studiosa. In più, se è vero che in questo caso il supporto è il medesimo, diversamente da quanto avviene per i dipinti e le sculture, occorre sottolineare come l'incisione sia un linguaggio altro, declinato, in questo caso specifico, alla emulazione, alla mimesi. Nella conclusione anche la Borea utilizza la parola imitazione nel descrivere queste stampe e, pertanto, mi sembra un'ulteriore conferma che l'impiego del termine più corretto per identificare questo particolare genere, che ha rivestito un ruolo importante nella storia della cultura artistica, sia necessario.

¹⁰ Borea 2009, p. XIX.

Questioni tecniche.

Un elemento che fin dal primo sguardo permette di identificare e definire le stampe che imitano i disegni è l'uso di complesse tecniche incisorie messe a punto e perfezionate nel corso del tempo. L'individuazione e l'analisi del mezzo tecnico sono, a mio avviso, elementi fondamentali, non trascurabili e caratterizzanti questo genere, senza i quali non è possibile apprezzare e comprendere appieno il loro significato storico e artistico.

Non è questa la sede per ripercorrere la storia della grafica europea, ma è necessario ricordarne lo sviluppo tecnico in riferimento al fenomeno che qui si sta indagando¹¹.

All'origine del genere, nell'Europa della prima metà del Seicento, sono le acquaforti di Hendrik van der Borcht dai disegni di Parmigianino, appartenenti alla collezione di Thomas Howard conte di Arundel, datate tra il 1637 e il 1638. Si tratta di incisioni di alta qualità che rivelano un sapiente uso della tecnica, impegnata secondo una raffinata modulazione del segno e del tratteggio per la definizione del chiaroscuro.

Caratteristiche che si ritrovano, poco tempo dopo, nelle acqueforti di Wenceslaus Hollar che traducono i disegni di Leonardo da Vinci, anch'essi appartenenti alla collezione del conte di Arundel, pubblicate nel 1645.

Già si può anticipare che l'acquaforte, largamente apprezzata dagli incisori per il fatto di mantenere inalterate la libertà e la spontaneità del segno, e perché consente una certa rapidità di esecuzione, sarà la più utilizzata nel campo della imitazione dei disegni.

Dopo qualche sporadico esempio di acquaforti e del tentativo di Bartolomeo Coriolano di riportare in auge la tecnica del chiaroscuro a più legni, che impiega nella riproduzione di alcuni disegni di Guido Reni, occorre attendere la seconda metà del Seicento per ritrovare un esempio significativo per ripercorrere lo sviluppo degli aspetti tecnici.

Infatti, l'utilizzo dell'acquaforte è esplicitato, a partire dal frontespizio, nel cosiddetto *Cabinet Jabach*, ovvero *Recueil de 283 estampes gravées à l'eau forte d'après les dessins originaux... que Mons. Evrard Jabach de Cologne... possédait*. Si tratta della

¹¹ Per una trattazione completa delle tecniche incisorie cfr. Hind 1923 [1998], Griffiths 1980 e 2016.

prima monumentale impresa dedicata alle stampe che imitano i disegni, ideata da uno dei più importanti collezionisti dell'epoca, il francese Everhard Jabach. Costituita da incisioni realizzate da Jean-Baptiste e Michelange Corneille, Jacques Rousseau, Charles Massé, Jean Pesne, da disegni di Tiziano, Campagnola, Pietro da Cortona, Andrea del Sarto, Parmigianino, Correggio e dei Carracci, rese note a partire dal 1666¹². In questo caso ogni incisore declina l'uso dell'acido in maniera personale, ma il risultato finale è, grazie all'impiego della medesima tecnica, piuttosto omogeneo, con raffinate incisioni in cui i caratteri formali e tonali del disegno originale paiono inalterati.

Per rintracciare un primo tentativo di innovazione tecnica occorre attendere il secolo successivo. Tale prova è da ricondurre all'incisore inglese Elisha Kirkall e alla sua serie di dodici stampe eseguite con la tecnica del chiaroscuro a più legni combinata con la maniera nera e l'acquaforte, pubblicata nel 1722¹³. Mediante questa tecnica, Kirkall ha riprodotto disegni di Parmigianino, Giulio Romano e Raffaello. Un metodo molto complesso, forse troppo per trovare riscontri ed emuli nel corso dei decenni seguenti.

Questi stessi anni, siamo ancora nel terzo decennio del Settecento, marcano una importante svolta nella storia che qui si vuole trattare. Infatti, nel 1729 è pubblicato il primo volume del *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France*, meglio noto come *Recueil Crozat*. Una pubblicazione che ha rivestito un ruolo fondamentale non solo nello sviluppo di questo genere di stampe, ma anche nella storia dell'editoria, e che qui si ricorda per le sue peculiarità tecniche, rimandando, per una più completa trattazione, alla estesa bibliografia sull'argomento e ai riferimenti ad essa contenuti nei singoli capitoli che seguono.

Infatti, la tecnica proposta da Pierre Crozat e Pierre Jean Mariette per la traduzione dei disegni appartenenti principalmente alle prestigiose collezioni del re di Francia, Luigi XV, del duca Philippe D'Orléans e dello stesso Crozat, rappresenta una novità, è alla base di quasi tutte le successive sperimentazioni e sarà adottata ancora a qualche decennio di distanza, non solamente in Francia.

¹² Per una completa trattazione sul *Recueil Jabach* si rimanda alla vasta bibliografia esistente.

¹³ Cfr. Hodnett 1976.

Gli incisori coinvolti nell'impresa di Crozat sono numerosi e tutti capeggiati da Anne Claude Philippe conte di Caylus che, per la traduzione dei disegni, ha messo a punto una tecnica basata sull'utilizzo dell'acquaforte, per le linee principali del disegno, unita alle matrici silografiche, per gli sfondi e le ombreggiature.

Come sarà spiegato meglio più avanti, nell'esecuzione delle stampe che imitano i disegni, il ruolo del disegnatore intermedio, che contemporaneamente stava assumendo importanza nel campo della riproduzione dei dipinti, ovvero colui che realizza il disegno dell'opera d'arte da riprodurre e lo fornisce all'incisore, non è necessario. E Crozat lo stabilisce con fermezza, poiché egli, proprio per evitare la presenza di un intermediario tra il capolavoro e l'incisione, aveva fatto installare un laboratorio, con una vera e propria stamperia, all'interno della sua abitazione, dove gli incisori potevano lavorare direttamente sui disegni originali¹⁴.

Le incisioni del *Recueil*, così come quelle di Kirkall, già evidenziano la volontà e la necessità degli incisori di mettere a punto dei mezzi adeguati a restituire sulla lastra tutti quegli elementi riscontrabili nei disegni originali, come il gioco di luci e ombre, le diverse tecniche e l'uso del colore. Un'urgenza che sarà alla base di tutte le successive sperimentazioni e che caratterizza lo sviluppo di questo genere di stampe, in particolare, e la storia dell'incisione, in un quadro più generale.

È in questa stessa direzione che si muove l'italiano Anton Maria Zanetti il Vecchio con il suo tentativo, il più significativo, di utilizzo dell'antica tecnica del chiaroscuro a più legni impiegato nell'imitazione dei disegni di Parmigianino, Raffaello e Bertola. Di questo importante personaggio della cultura artistica europea tratterò diffusamente all'interno del primo capitolo. Qui è da menzionare non soltanto perché si tratta della prima raccolta di questo genere di stampe realizzata in Italia, ma in ragione del fatto che è l'unica occasione in cui tale tecnica è impiegata in modo sistematico. Sfortunatamente, le stampe di Zanetti hanno pochi riscontri nella pratica, poiché il chiaroscuro non sarà impiegato da altri dopo di lui. Diversamente, le maniere degli altri incisori che lavorano con Zanetti sono apprezzate dai contemporanei e hanno

¹⁴ Cfr. Haskell 1987, p. 71.

conseguenze importanti su alcuni aspetti tecnici e stilistici. Il riferimento è sia a Giovanni Battista Tiepolo, le cui incisioni, però, non possono trovare spazio in questa trattazione, sia, soprattutto, ad Antonio Faldoni. Questo incisore, del quale si parlerà ampiamente nel primo capitolo, inventa un particolare linguaggio, basato sullo studio delle opere di Claude Mellan, che prevede l'utilizzo di lunghi tratti paralleli che mai si incrociano, eseguiti a bulino, dove un ruolo importante è affidato al bianco della carta.

Negli stessi anni in cui Zanetti lavora alacremente alla pubblicazione della sua raccolta, viene pubblicato il volume, ricordato in apertura di questo scritto, che dà finalmente un nome a questa categoria di stampe, *Prints in imitation of drawings* (1735). Le incisioni di Pond e Knapton, però, non rappresentano, dal punto di vista tecnico una novità, sono ancora eseguite con l'uso combinato dell'acquaforte e delle matrici di legno, secondo quanto sperimentato nelle lastre del *Recueil Crozat*.

È dalla fine degli anni Cinquanta del Settecento, infatti, che si può iniziare a parlare di vere e proprie innovazioni tecniche nel campo dell'incisione.

Il 1757 è l'anno che sancisce l'invenzione della maniera a matita (*crayon manner*, *maniere de crayon*) ad opera del francese Jean Claude François. Una procedura che, mediante l'utilizzo della rotella e del *mattoir*, sul medesimo tipo di cera usata per l'acquaforte, permette una perfetta imitazione del segno della matita.

In realtà, questa tecnica non trova, come sarebbe facile supporre, un così vasto impiego nell'esecuzione delle imitazioni dei disegni. Sarà subito usata soprattutto in Francia e Inghilterra, in particolare dai traduttori dei disegni di François Boucher, come Louis Marin Bonnet e Gilles Demarteau, e nel campo della ritrattistica. Si segnala, inoltre, che numerose sono le stampe eseguite con questa tecnica all'interno del volume *A collection of prints in imitation of drawings*, le cui stampe sono datate a partire dal 1762.

In Italia, è Innocente Alessandri non soltanto uno dei primi a utilizzare la maniera a matita, ma a farlo per un'intera serie, quella dedicata ai disegni di Giovanni Battista Tiepolo e Giovanni Battista Piazzetta, messa in commercio a partire dal 1760, per la cui trattazione si rimanda al primo capitolo.

Infatti, nella penisola italiana si ritrovano alcuni esempi di utilizzo della maniera a matita solo a partire dagli anni Ottanta del secolo. Esempi però sporadici, ad opera di incisori del calibro di Francesco Rosaspina e Cesare Massimiliano Gini. Il primo la utilizzerà per tutte le tavole del volume dedicato agli affreschi del Correggio, *Pitture di Antonio Allegri detto il Correggio esistenti in Parma nel Monistero di San Paolo*, stampato presso Bodoni, a Parma, nel 1800, e per alcune stampe da disegni. L'analisi di questo volume non trova spazio, per ovvie ragioni, all'interno di queste pagine, ma è utile per ricordare che la maniera a matita è, allo stesso tempo, impiegata anche nella traduzione di opere pittoriche. Gini la userà sia per la traduzione di disegni sia per alcune composizioni originali, come si vedrà nel secondo capitolo. Anche Girolamo Mantelli, incisore attivo a Milano di cui si parlerà diffusamente nell'ultimo capitolo, impiega questa tecnica per l'esecuzione di tre lastre all'interno di una raccolta costituita esclusivamente da acquaforti pure.

Invece, Francesco Bartolozzi, uno dei più celebri incisori analizzati in questo studio, farà largo uso della maniera a matita solamente a partire dagli anni del suo lungo soggiorno inglese. Egli la utilizza pura o combinata con la maniera a granito, che su tutte sembra prediligere, o al puntinato (*stipple*), tecnica inventata dall'inglese William Ryland.

È verso la fine degli anni Sessanta del Settecento che viene depositato il brevetto di quella tecnica che per prima riesce a soddisfare appieno le necessità degli incisori, della loro continua ricerca di aderenza agli aspetti materiali del disegno. Si tratta dell'acquatinta, la cui invenzione è legata al nome del francese Jean Baptiste Le Prince, nonostante, già da qualche tempo, gli incisori avessero iniziato da più parti a sviluppare tecniche simili.

In verità, è dal Cinquecento che gli artisti sperimentano metodi simili per raggiungere determinati effetti tonali; esempi sporadici si ritrovano in Marcantonio Raimondi, Rembrandt e Stefano della Bella. Questi tentativi si susseguono nel corso del Settecento e occorre segnalare quello significativo di Andrea Scacciati che nel 1766 pubblica, insieme a Stefano Mulinari, la serie dal titolo *Disegni originali di eccellenti pittori*

esistenti nella Regia Galeria di Firenze incisi in rame con imitazione grandezze e colore ad acquerello penna e matita. Costituita da cento stampe, che imitano altrettanti disegni di antichi maestri, realizzate sfruttando l'azione corrosiva del solfuro che permette di ombreggiare tutta la superficie della lastra, poi lavorata all'acquaforte per le linee principali del disegno, e stampate con inchiostri colorati, per ottenere un effetto di forte impatto visivo. Una completa disamina di questa pubblicazione non è compresa nella presente trattazione e le ragioni verranno spiegate più avanti.

L'acquatinta, spesso unita alla rotella, sembra essere caratteristica degli incisori attivi nell'area emiliana, tra Parma e Bologna, oggetto di studio nel secondo capitolo. Da Benigno Bossi a Giuseppe Zauli, passando per Francesco Rosaspina e Cesare Massimiliano Gini, solo per citarne alcuni, il ricorso all'acquatinta sembra essere una costante, così come, anche se in maniera minore, l'attenzione alle nuove tecniche, contrariamente a quanto avviene tra gli incisori attivi a Milano, analizzati nel terzo capitolo.

Diverso è il caso degli incisori attivi a Venezia, tra i quali l'uso di queste diverse maniere è parziale, come più sopra ricordato, per ragioni che sono anche cronologiche. Da segnalare è anche la sperimentazione di Cornelis Ploos van Amstel, mercante, collezionista e incisore olandese, che realizza una serie di trecento cinquanta stampe da disegni, tra il 1765 e il 1787. All'impresa collaborano altri incisori, obbligati da van Amstel a non rivelare a nessuno i segreti delle sue innovazioni tecniche, che prevedono un particolare impiego dell'acquaforte per la realizzazione di stampe a colori¹⁵.

L'ultima innovazione tecnica, significativa per tracciare le fasi principali dello sviluppo delle stampe che imitano i disegni, è la cera molle (*soft ground etching*) diffusa a partire dagli anni Settanta del Settecento. Infatti, sporadici esempi di questa tecnica si ritrovano già nel Seicento, ma la sua riscoperta si deve a quello stesso Jean Claude François menzionato più sopra come inventore della maniera a matita, rispetto alla quale è molto simile nell'effetto finale.

¹⁵ Cfr. Laurentius 1980.

Anche in questo caso, il successo è immediato in Francia e Inghilterra, dove da subito il nuovo metodo è ampiamente utilizzato nell'imitazione dei disegni da incisori quali Thomas Gainsborough, Thomas Rowlandson e Sawrey Gilpin. Al contrario, in Italia, non si segnala alcun caso significativo.

Occorre tener presente che solo in rari esempi queste procedure di nuova invenzione sono impiegate allo stato puro, ovvero esclusivo, ma spesso sono combinate con altre tecniche, su tutte l'acquaforte, per giungere a risultati il più possibile imitativi che tradiscono una grande maestria tecnica.

Quelle fino qui ricordate sono tutte le tecniche variamente utilizzate dagli incisori, per imitare i disegni, fino agli anni Trenta dell'Ottocento. Infatti, per quanto riguarda la litografia, inventata nel 1798 da Alois Senefelder, non si registrano esempi significativi relativi al suo impiego in questo campo, almeno nell'ambito italiano.

Un altro aspetto tecnico fondamentale per capire e studiare le stampe che imitano i disegni è la presenza costante delle iscrizioni.

Secondo una prassi già normalizzata nel corso dei secoli precedenti, attraverso la diffusione delle incisioni cosiddette d'invenzione prima e quelle di riproduzione di opere celebri poi, la parte inferiore del foglio è riservata alle indicazioni delle persone coinvolte nella produzione. Queste generalmente sono: l'incisore, il pittore, il disegnatore e l'editore. In origine i loro nomi compaiono nella zona inferiore all'interno della parte figurata e piano piano migrano al di fuori di essa, lungo il margine, per acquisire maggior risalto ed essere quindi individuati con maggiore chiarezza.

Nello stesso luogo trova spazio una scritta, che generalmente si presenta con un carattere più grande, può essere un motto, un titolo o una dedica, sempre riferita alla composizione che accompagna.

Nel margine inferiore delle stampe che imitano i disegni si consolida l'abitudine di indicare per primo, ovvero a sinistra, il nome dell'autore del disegno e per secondo, a destra, il nome dell'incisore; l'indicazione dell'editore è, nella maggioranza dei casi, assente.

Un sistema che tenendo conto della lettura occidentale, da sinistra a destra, implica una precisa gerarchia dei ruoli. Infatti, in questo modo, il primo nome che si vuol far conoscere all'osservatore è quello dell'artista che ha eseguito il disegno originale e, solo in un secondo momento, dopo una lunga pausa che permette all'occhio di scorrere all'estremità opposta del foglio, si rivela il nome dell'esecutore dell'incisione.

Più sotto, la parte centrale del margine inferiore è, invece, riservata all'indicazione del nome del possessore del disegno originale. È la scritta che ha maggior rilievo, per le sue dimensioni e per la sua centralità, ed è l'unica che, in base alle centinaia di stampe da me analizzate, non è quasi mai trascurata, è sempre presente, eccezion fatta per alcuni casi particolari.

Per esempio, l'indicazione del proprietario non si ritrova quando questi coincide con l'incisore. È il caso delle tavole contenute nella monumentale raccolta di Anton Maria Zanetti il Vecchio e delle tredici stampe di Clemente Maria Nicoli; di quest'ultimo si parlerà nel secondo capitolo. Inoltre, è assente nelle incisioni tratte da disegni originali tutti appartenenti ad una medesima collezione o conservati presso un'importante istituzione. Un esempio sono le stampe di Benigno Bossi, realizzate a Parma dai fogli della collezione di Alessandro Sanvitale, analizzate nel secondo capitolo, oppure quelle di Carlo Giuseppe Gerli e Girolamo Mantelli, realizzate a Milano dai disegni conservati presso la Biblioteca Ambrosiana, trattate nel terzo capitolo. Un'omissione probabilmente dovuta al fatto che fosse ritenuto superfluo, e ridondante, ripetere lo stesso nome su decine di lastre. Spesso, per supplire a questa assenza, il nome del collezionista è indicato in altre parti della pubblicazione, ovvero nel frontespizio o, quando presente, nel testo introduttivo che precede le singole tavole, conferendogli così un risalto ancora maggiore.

Inoltre, è frequente leggere al centro del margine inferiore del foglio una dedica, il cui autore può essere sia il collezionista sia l'incisore. Nel primo caso il dedicatario è spesso un eminente personaggio dell'epoca che, o per i suoi natali prestigiosi o per il suo importante ruolo all'interno della cultura artistica, ha dimostrato interesse verso l'arte del disegno o dell'incisione. Se, diversamente, l'autore della dedica è l'incisore

stesso, il dedicatario è quasi sempre il proprietario del disegno originale, al quale l'artista si rivolge per ringraziarlo, per chiedere protezione o sostegno economico.

A seguito di queste considerazioni, sembra lecito affermare che queste incisioni si possono definire incomplete quando non presentano questo articolato sistema di iscrizioni.

Un sistema che può essere confrontato con il concetto di 'paratesto', usato da Genette, e con quello di 'vestibolo', impiegato da Borges¹⁶, e che è fondamentale per caratterizzare e apprezzare la complessità di questo genere di stampe. Infatti, alle iscrizioni non è solo affidato il compito di rendere note le persone coinvolte nell'impresa, ma anche di guidare l'osservatore nella lettura dell'opera e di suscitare maggiore o minore interesse.

Oggi questo sistema ha la medesima funzione, con l'unica differenza che l'osservatore non è più il potenziale acquirente del foglio originale, ma uno studioso in cerca di notizie riguardanti la storia del collezionismo e della stampa, oppure un collezionista, forse più interessato a conoscere il nome dell'incisore a discapito di quello dell'autore del disegno.

In merito alle iscrizioni presenti sulle stampe, occorre fare un'ulteriore precisazione.

Fin dagli albori dell'incisione, i nomi delle persone coinvolte nella realizzazione della lastra compaiono accompagnati dalla forma estesa o contratta di alcuni verbi latini: *sculpsit, invenit, fecit, delineavit, excudit*.

Mentre il significato dell'ultimo rimane inalterato nel corso dei secoli, sempre in riferimento all'editore, gli altri quattro hanno assunto valenze diverse. Non è questa la sede per ripercorrere la storia dell'utilizzo di questi termini, ma è opportuno ricordarla molto brevemente ed esclusivamente in relazione alla materia qui trattata.

Il verbo *sculpsit* inizialmente destinato ad identificare le incisioni a bulino, è nel corso dei secoli, soprattutto a partire dal Settecento, applicato indistintamente a qualsivoglia tecnica. *Invenit* è invece associato al nome dell'inventore della composizione. Per questa ragione nelle stampe che imitano i disegni segue sempre il nome dell'autore del foglio originale e mai quello dell'incisore. *Fecit* e *delineavit* fanno la loro comparsa dapprima sulle acqueforti, per stabilire una distinzione rispetto al lavoro del bulinista, e

¹⁶ Genette 1989 [1987], p. 4.

più tardi sono presenti, ad accompagnare il nome dell'incisore, su qualunque tipo di stampa, a prescindere dalla tecnica esecutiva. Ingannevole può essere il verbo *delineavit*, che nel campo delle stampe che traducono i dipinti qualifica la figura del disegnatore intermedio, che non esiste nelle stampe che imitano i disegni. Per questa ragione esso può essere posto accanto sia al nome dell'artista che ha realizzato il disegno sia, più raramente, accanto al nome dell'incisore. Dunque, in questo genere di stampe accanto al nome dell'incisore è possibile leggere alternativamente, e senza alcun riferimento alla tecnica, ognuno dei tre verbi latini, *sculp./sc.*, *fe.*, *deli./del.*

Stato dell'arte.

L'idea di dedicare la tesi di dottorato allo sviluppo italiano delle stampe che imitano i disegni è nata dall'esigenza di colmare un vuoto negli studi critici di settore, emerso durante le mie ricerche svolte negli anni precedenti.

Il primo e unico volume dedicato esclusivamente all'argomento è pubblicato a Lipsia nel 1865. Si tratta del *Die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen: beschreibendes Verzeichnis der in Kupfer gestochenen, lithographirten und photographirten: Facsimiles von Originalzeichnungen grosser Meister* di Rudolph Weigel. Questo testo costituisce il punto di partenza per l'analisi del fenomeno, sia per il quadro storico e i giudizi critici ed estetici, sia per la straordinaria quantità del materiale rintracciato.

Nei decenni precedenti e per tutto l'arco del secolo XIX, le stampe che imitano i disegni sono menzionate all'interno di più ampie trattazioni relative all'incisione in generale o allo studio dei singoli artisti.

Una prassi che si mantiene inalterata fino alla seconda metà del Novecento.

A partire dagli anni Cinquanta iniziano ad essere pubblicati, soprattutto in ambito anglosassone, degli studi innovativi dedicati all'incisione di riproduzione. Il primo da menzionare è sicuramente quello di William Ivins, uscito nel 1953, *Print and Visual Communication*.

Il ruolo che lentamente viene riconosciuto alle stampe di traduzione all'interno del sistema di circolazione delle forme artistiche è sancito in Italia anzitutto da Giulio Carlo Argan in *Il valore critico della "stampa di traduzione"*, pubblicato nel 1967 nel volume dedicato a Rudolf Wittkower. Con grande capacità di sintesi e con attenzione rivolta ai fatti, alle persone, agli oggetti e alle tecniche, Argan afferma il forte valore critico e storico delle stampe di riproduzione.

Più specificatamente legato alla materia qui trattata è *Prints and People* di Alpheus Hyatt Mayor, pubblicato nel 1971, dove un paragrafo, collocato tra *Marcantonio's workshop* e *Color printing*, è dedicato alla *Imitations of drawings*. Lo studioso

ripercorre in poche righe la storia del genere, da Wenzel Hollar a Francesco Bartolozzi, senza tralasciare alcuni aspetti tecnici.

A pochi anni di distanza sono pubblicati due volumi, sempre dedicati all'ampio tema delle stampe di traduzione, che, per il fatto di menzionare qua e là nel testo le stampe da disegni e per i loro affondi critici, devono essere menzionati. Il primo è il catalogo, oggi rarissimo, di una mostra svoltasi alla Bodleian Library di Oxford curata da Lloyd Christopher Hamilton nel 1975, *Art and its images. An exhibition of printed books containing engraved illustrations after italian painting*; il secondo è il volume di Robert Rosenblum, *The International style of 1800. A study in linear abstraction*, pubblicato nel 1976.

A partire dalla metà degli anni Sessanta, anche in Italia, si registra un certo interesse per la grafica di riproduzione che trova compimento nelle realizzazione di alcune mostre. Fin dai primi cataloghi si nota, però, la tendenza, riscontrabile fino ad anni recenti, di presentare schede dedicate alle singole stampe che in realtà si rivelano essere un'occasione di studio dedicato all'opera originale. Risente di questo clima anche l'importante saggio di Ettore Spalletti dal titolo *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, all'interno della collana della *Storia dell'arte italiana*, pubblicata da Einaudi, dove grande attenzione è riservata all'incisione a solo contorno, alla litografia e alla cromolitografia.

Un'importante eccezione è invece rappresentata dal fondamentale catalogo che Arthur Popham ha dedicato ai disegni di Parmigianino, uscito nel 1971. Nell'imponente studio non solo sono citate quasi tutte le centinaia di incisioni dai disegni del pittore parmense realizzate nell'arco di tre secoli, ma in mancanza dell'originale perduto, Popham pubblica le stampe, con tutte le implicazioni storiche e critiche che tale operazione comporta.

Sempre in riferimento alla stessa decade, è da ricordare che a partire dal 1978 iniziano ad essere pubblicati, con cadenza regolare, i volumi illustrati del Bartsch, il cosiddetto *TIB*, acronimo di *The Illustrated Bartsch*, dove non mancano le stampe da disegni, se eseguite dagli incisori presi in considerazione. Inoltre, continuano ad essere dati alle

stampe brevi saggi e monografie dedicate a singoli artisti, anche di secondo piano, secondo la tradizione degli studi regionali, iniziata nei decenni precedenti.

Da ricordare è, inoltre, la sezione 8 del XXIV Congresso del Comitato internazionale di storia dell'arte (CIHA), tenutosi a Bologna nel 1979, intitolata *Le stampe e la diffusione delle immagini e degli stili*. Gli atti sono pubblicati soltanto nel 1983, per le cure di Henri Zerner. Le letture proposte in questa occasione, pur coprendo un arco cronologico che va da Dürer al Rococò francese, confermano la tendenza regionalistica e fortemente specialistica di buona parte delle ricerche compiute dagli undici studiosi intervenuti e provenienti da tutto il mondo, tra i quali i soli italiani sono Luisa Cogliati Arano e Paolo Bellini.

Per quanto riguarda gli anni Ottanta si segnala anzitutto il catalogo della mostra tenutasi al Victoria and Albert Museum di Londra, a cura di Susan Lambert, dal titolo *The image multiplied. Five centuries of printed reproductions of paintings and drawings*. Nel volume, che si sviluppa per argomenti e cronologicamente, una certa attenzione è dedicata alle stampe che imitano i disegni. Brevissime schede sono dedicate, ad esempio, alle stampe di Wenzel Hollar, Ugo da Carpi, Jacopo Caraglio, Giles Demarteau, William Baillie, Francesco Bartolozzi, Anton Maria Zanetti, Conrad Metz. In più, il quarto capitolo è dedicato proprio alle tecniche di stampa per la riproduzione dei disegni, *The Textures of Drawings*.

È in questi stessi anni che in Italia si diffonde maggiormente l'uso di dedicare ampi studi, completi in massima parte, alle incisioni che riproducono le opere di famosi artisti. Il primo da segnalare è certamente il catalogo della mostra tenutasi a Gorizia, curata da Dario Succi, dedicato agli incisori veneti, *Da Carlevarijs ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento*, svoltasi nel 1983. Successivamente è la volta di *Raphael Invenit*, pubblicato nel 1985, a cura di Stefania Massari, Simonetta Prospero Valenti Rodinò e Grazia Bernini Pezzini. Segue, a breve distanza di anni, il volume di Prisco Bagni, *Il Guercino e i suoi incisori*, uscito nel 1988.

A questi faranno seguito nel 1995 e nel 2003 i due cataloghi curati da Massimo Mussini: *Correggio tradotto* e *Parmigianino tradotto*; quest'ultimo vede coinvolta nella curatela anche Grazia Maria De Rubeis.

Risalgono al 1995 altri due cataloghi che occorre segnalare, perché come i precedenti, anche se non dedicati esclusivamente alle stampe che imitano i disegni, se ne trova menzione in più parti del testo. Il primo è il catalogo della mostra curata da Barbara Jatta, *Francesco Bartolozzi incisore delle Grazie*. Il secondo è quello dedicato da Annamaria Bernucci e Pier Giorgio Pasini a *Francesco Rosaspina*.

Si riscontra, ancora in quasi tutti i cataloghi italiani fin qui menzionati, la tendenza ad utilizzare le schede critiche delle incisioni come luogo per discutere dell'opera originale.

Negli stessi anni si diffonde la significativa tendenza entrata nell'uso dei cataloghi di disegni, e dipinti, di indicare, in calce alle schede delle opere originali, l'eventuale esistenza di riproduzioni grafiche.

Tra questi occorre ricordare almeno quelli risultati utili per la stesura di questa trattazione. Oltre alla già ricordata pubblicazione di Popham del 1971, si aggiungono il catalogo della mostra dedicata ai disegni di Leonardo e della sua scuola conservati alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, curato da Luisa Cogliati Arano nel 1980, il catalogo di Silvia Ferino Pagden relativo ai disegni umbri conservati nella medesima istituzione veneziana, edito nel 1982 e, infine, il saggio di Giulio Bora pubblicato in occasione della mostra milanese del 1991, dedicata ai pittori leonardeschi.

Sempre negli anni Novanta esce il volume già citato di David Landau e Peter Parshall, che occorre nuovamente ricordare per le importanti novità apportate allo studio delle stampe di riproduzione in epoca rinascimentale.

Per quanto riguarda gli studi esclusivamente dedicati alle stampe che imitano i disegni è da segnalare l'importante articolo che Evelina Borea pubblica nel 1991, *Le stampe che imitano i disegni*. Questo studio è, in Italia, il primo tentativo, rimasto fino ad oggi inascoltato, di avvio di un filone di ricerca specifico sull'argomento. Nel saggio la studiosa offre una panoramica sulla storia e lo sviluppo che questo genere di stampe ha

avuto in Italia e in Europa. Il testo è ricco di spunti di ricerca che la stessa Borea riprende all'interno del suo importante, e già citato, volume dedicato alla storia della stampa di riproduzione italiana dalle origini all'Ottocento, *Lo specchio dell'arte italiana*, pubblicato nel 2009.

Pubblicato nei primi mesi del 2016 è il già imprescindibile volume di Anthony Griffiths dal titolo *The Print before Photography. An Introduction to European Printmaking 1550-1820*. Lo studioso inglese, in questo ampio testo dedicato a tutti gli aspetti tecnici della storia dell'incisione, non tralascia di affrontare il fenomeno delle stampe che imitano i disegni. Nel paragrafo intitolato *The print as facsimile*, Griffiths si sofferma, nello spazio di una pagina, sulla narrazione delle innovazioni tecniche e dell'esistenza di un mercato interessato a questo genere, in rapporto alle stampe che riproducono i dipinti, argomento privilegiato della sua trattazione.

Questioni metodologiche.

La storia dell'incisione nell'Europa occidentale è stata scritta numerose volte, tuttavia, ci sono ancora molteplici aspetti che non sono stati approfonditi ed è allo studio di uno di questi che questa trattazione è dedicata.

Diversamente da quanto preannunciato nel titolo, volutamente di ampio respiro, sono diverse e molto selettive le scelte che stanno alla base di questo studio.

Fin dal principio, l'intenzione non era quella di creare un catalogo, costituito, secondo la consueta formula, da un saggio iniziale e dalle schede delle singole opere. L'idea di base, infatti, è sempre stata quella di affrontare l'argomento, così vasto e complesso, fornendo degli approfondimenti, il più possibile esaustivi, riguardanti i fatti e le personalità più significative.

A partire dal titolo sono resi noti sia l'oggetto della ricerca, le stampe che imitano i disegni, sia le direzioni secondo le quali lo studio si sviluppa. Anzitutto gli incisori, esecutori materiali di queste opere, gli artisti, autori dei disegni imitati, i collezionisti, ovvero i proprietari dei disegni e spesso committenti delle incisioni, e, infine, gli editori, fautori del prodotto finale.

L'urgenza iniziale era quella di dedicare una ricerca allo sviluppo italiano di questo fenomeno, ma studiare ogni singola incisione prodotta sull'intero territorio della penisola si è rivelata ben presto un'impresa impossibile. Per questa ragione ho dovuto anzitutto compiere una scelta geografica che mi ha portata all'individuazione di tre aree, corrispondenti a quattro città, che spiccano sulle altre per il contributo fondamentale dato allo sviluppo del fenomeno. Non solo, queste zone sono strettamente connesse tra loro, e con il resto d'Europa, più di qualsiasi altra macro area individuabile sul territorio italiano, grazie alla continua circolazione di persone e materiali. Le città scelte sono: Venezia, Parma, Bologna e Milano.

Le caratteristiche distintive degli incisori e delle stampe prodotte in questo territorio sono analizzate in un continuo confronto con le incisioni realizzate negli stessi anni, e durante i secoli precedenti, nel resto d'Italia e al di là delle Alpi.

Anche i limiti cronologici della ricerca sono precisi e non dipendono da una scelta personale, ma da ragioni storiche. Infatti, la prima raccolta di stampe che imitano i disegni pubblicata in Italia risale al 1731 e l'ultima al 1829, entrambe, non a caso, riferite al territorio qui principalmente esaminato.

Per queste ragioni non è parso opportuno specificare nel titolo questi limiti, utili più che altro ad indirizzare la ricerca e a non perdersi tra migliaia di fogli.

Un'ulteriore e fondamentale scelta è stata quella di non dedicare troppo spazio ad argomenti importanti, fatti e biografie, già oggetto di accurate ricerche compiute da altri, alle quali puntualmente si rimanda. Nel caso di argomenti come la produzione editoriale veneziana del Settecento o il ruolo svolto dalle Accademie nello stesso secolo, si rimanda alla vasta letteratura esistente. Allo stesso modo mancano le biografie degli artisti, delle quali sono menzionati solo i fatti più importanti e per eventuali approfondimenti si rimanda ai repertori o ai cataloghi.

Lo svolgimento dei capitoli si sviluppa seguendo una suddivisione geografica, di città in città, che in alcuni casi coincide con l'ordine cronologico degli eventi. Quest'ultimo è alla base dell'ordinamento interno di ogni singolo capitolo.

Come ho più sopra ricordato, anche grazie al loro complesso sistema di iscrizioni, queste stampe sono dei documenti fondamentali, ricchi di preziose informazioni. Affinché la loro individuazione fosse il più possibile completa ho studiato quelle conservate nelle più importanti collezioni italiane, europee e statunitensi. In questo studio è confluita, però, solo una parte della ricerca sulle stampe da me visionate, avendo privilegiato una scelta metodologica importante e utile per organizzare al meglio lo sviluppo della trattazione. Ho dovuto, infatti, escludere numerose stampe prodotte singolarmente e da me rintracciate, che non avevano attinenza o non erano decisive nello sviluppo generale del testo.

Infatti, gli eventi attorno ai quali è costruito lo studio sono le pubblicazioni di raccolte o serie omogenee. Per essere incluse nella trattazione tali pubblicazioni dovevano

rispondere ad un solo criterio: essere prodotte in Italia. Per questa ragione ho escluso, ad esempio, le due serie inglesi di Francesco Bartolozzi.

Seppur parzialmente limitato all'analisi di quelle pubblicate in volumi, il numero delle incisioni analizzate è molto elevato e la quantità di dati relativi ad ognuna di esse è significativa. Di conseguenza, si è scelto in primo luogo di commentare all'interno dei singoli capitoli solamente i fogli più significativi, utili alla caratterizzazione degli incisori e, in alcuni casi, mai prima commentati. In secondo luogo, tutte le stampe sono elencate singolarmente, accompagnate dalle informazioni tecniche, dall'indicazione del disegno che imitano e dalla bibliografia specifica, nella apposita sezione denominata *Apparati*.

Infatti, una volta individuate le stampe che sarebbero state oggetto della trattazione, la seconda importante fase del lavoro è stata quella di rintracciare ogni singolo disegno imitato. Un lavoro capillare, in qualche caso agevolato dalla presenza di esse nei più esaustivi cataloghi di disegni già pubblicati, come ricordato più sopra. Questi dati sono poi stati uniti alle informazioni relative ai collezionisti, per permettere una ricostruzione quantomeno parziale, di alcune collezioni, anche poco note.

Inoltre, lo studio si basa sul continuo confronto tra le incisioni e i disegni originali imitati. Questi sono di volta in volta presentati all'interno del testo, ma senza ampie descrizioni per due ragioni. La prima è la volontà di mantenere inalterata la centralità delle stampe. La seconda è dovuta al fatto che si tratta in gran parte di capolavori della grafica, in merito ai quali è disponibile un'ampia bibliografia critica.

La terza fase del lavoro è da individuare nello studio della letteratura critica precedente, che non poteva limitarsi soltanto a quella specifica sull'argomento, per affrontare un periodo storico e artistico così complesso come quello qui preso in esame. La *Bibliografia* segue l'ordine alfabetico degli autori, per agevolare il lettore nella individuazione dei titoli.

Partendo da questi presupposti, la mia ricerca presenta alcune novità nel campo degli studi sull'argomento.

Anzitutto, dopo l'articolo della Borea (1991), questo è il primo studio italiano dedicato esclusivamente alle stampe che imitano i disegni. In più, è l'unico incentrato sulla diffusione e sullo sviluppo del fenomeno nella sua declinazione italiana.

Infine, l'importanza riservata all'analisi tecnica delle singole stampe, normalmente trascurata nell'ambito degli studi italiani, costituisce una importante novità.

Ritengo, infatti, che tale analisi sia indispensabile per capire questo genere nelle sue valenze storiche e geografiche. Inoltre, si è rivelata necessaria per giungere alla caratterizzazione dello stile di ogni singolo incisore preso in esame. Uno degli obiettivi è proprio quello di individuare lo stile espresso degli artisti selezionati, attraverso la lettura di ogni singola stampa, e indagarne le caratteristiche distintive da loro elaborate, attraverso il confronto con altri incisori, e i loro elementi di originalità.

Infatti, in molti degli studi precedenti, soprattutto italiani, dedicati alle stampe di riproduzione, l'attenzione degli studiosi finisce quasi sempre col ricadere sull'opera imitata, a causa dell'attrattiva della sua unicità, a discapito dell'incisione stessa, opera multipla per definizione.

Da ultimo, l'analisi capillare delle stampe è stata la base per la formulazione di nuovi e originali giudizi critici relativi al lavoro dei singoli incisori presi in esame.

Vorrei concludere questa introduzione con l'auspicio che, parafrasando Robert Rosenblum, il valore di questo studio sarà individuato nel carattere di interpretazione storica piuttosto che nel suo svelare informazioni prima sconosciute, nonostante siano stati introdotti in queste pagine i nomi di qualche ignorato maestro di secondo piano e opere inedite¹⁷.

¹⁷ Rosenblum 1976, p. 7.

Cap. I.

A Venezia: «con gran prontezza, e con molto spirito, a colpi maestri».

Nel 1735 i torchi attivi nella città di Venezia sono novantaquattro, un numero molto elevato, pari al doppio di quelli attivi nel Seicento, ma inferiore a quello della metà del Cinquecento, quando se ne registravano centoventicinque¹.

La città lagunare è in questo momento il secondo centro europeo, insieme a Parigi, per lo sviluppo della stampa e dell'arte dell'incisione². Diversi studiosi hanno sottolineato la straordinarietà di questo momento, da Pallucchini, il quale ha affermato che «la produzione incisoria del Settecento veneziano [...] è stata fecondissima, come in nessun altro momento della storia delle arti figurative italiane»³, a Suzanne Boorsch, la quale ha scritto, in anni più recenti, che in laguna nel XVIII secolo «the production of prints and books was enormous, and the percentage of leading artists making prints was unprecedented»⁴.

È il secolo in cui Venezia, al pari di Roma, inizia a vendere la propria immagine. In questo, un ruolo determinante è svolto dalla diffusione delle incisioni, secondo tre grandi categorie: le vedute, le stampe d'invenzione e le stampe di traduzione.

In particolare, per l'argomento che si analizza in queste pagine è necessario ricordare le parole di Giannantonio Moschini (1773-1840), il quale ha scritto: «ad accrescere il numero degl'intagli in Venezia assai poterono le Raccolte di Stampe, le quali vi fu chi

¹ Massa 1886, p. 80; Berengo 1957, p. 1322.

² L'argomento è stato ampiamente studiato dalla critica: da Brown 1891 a Infelise 1989.

³ Pallucchini 1941, p. 9.

⁴ Boorsch 1997, p. 3.

seppe concepire e condurre al proprio interesse, e all'altrui piacere e ammaestramento»⁵.

Al centro del fervente clima culturale cosmopolita della Venezia degli anni Venti del Settecento è Anton Maria Zanetti di Girolamo il Vecchio (1680-1767): collezionista, conoscitore e incisore, punto di riferimento per gli artisti e gli intellettuali della città⁶. Non è questa la sede per indagare le vicende biografiche di questo importante personaggio (così come quelle degli altri incisori argomento di questa trattazione), che saranno brevemente ricordate, poiché è analizzato qui limitatamente alla sua attività di incisore di traduzione e come mecenate delle arti grafiche.

Educato all'arte fin da giovane, Zanetti è prima allievo di Nicolò Bambini e, in seguito, di Antonio Balestra. Era sua intenzione diventare "professore di pittura e di incisione", ma a causa della morte del padre, sarà costretto ad occuparsi degli affari di famiglia. Fin da subito Zanetti inizia a formare la sua prestigiosa collezione di incisioni, disegni, medaglie, cammei, gemme e dipinti e a svolgere l'attività di mercante d'arte per i più importanti principi europei; sarà lui uno degli intermediari, tra il re di Polonia Augusto III e il duca di Modena Francesco III, per la famosa vendita di Dresda⁷. I contemporanei parlano della raccolta di incisioni dello Zanetti come di una collezione senza eguali, come egli stesso scrive: «[ho] quasi tutte intere le Raccolte di quasi tutti gli eccellenti pittori che hanno intagliato e di quasi tutte le loro stampe che sono uscite alla luce»⁸. Egli possiede la raccolta completa delle incisioni dei Carracci e di Guido Reni, le xilografie di Agostino Veneziano, le stampe del Bonasone, le raccolte complete di Dürer, di Luca di Leida e di Marcantonio Raimondi, di Rembrandt, di Jacques Callot e di Stefano della Bella. A queste va aggiunta l'altrettanto vasta raccolta di disegni di

⁵ Moschini 1924, p. 52. Memoria compilata tra il 1824 e il 1835, rimasta manoscritta fino al 1924, quando viene data alle stampe dalla Reale Accademia di Belle Arti di Venezia.

⁶ Zanetti è sempre ricordato dagli studiosi, ma ancora manca uno studio completo a lui dedicato. Per la biografia è ancora fondamentale il testo di Lorenzetti 1917. Nel corso del Novecento si sono susseguiti alcuni brevi saggi, tra i quali si ricordano: Borroni 1956, Bettagno 1975, 1984 e 1990, Magrini 2009, Piva 2012 e una recente tesi di laurea, Bortoluzzi 2013/2014.

⁷ Cfr. Weber 1998.

⁸ Lettera a Francesco Algarotti, 21 marzo 1761, in Lorenzetti 1917, p. 77.

antichi maestri e una più limitata raccolta di dipinti, che non lascia molto spazio all'arte contemporanea, eccezion fatta per quella veneziana⁹.

Dunque, non è un caso che sia proprio Zanetti l'autore della prima silloge, pubblicata in Italia, a Venezia, di stampe che imitano i disegni. Se ne conoscono quattro edizioni: 1731, 1739 1743 e 1749 (1751). Le novantuno stampe che la compongono riproducono, quasi esclusivamente, disegni di proprietà dello Zanetti, tradotti da lui stesso e da altri tre incisori, e sono realizzate nell'arco di vent'anni, tra il 1721 e il 1741. Della prima edizione che, come le due successive, presenta il titolo latino *Diversarum Iconum Series, quae olim non exigua fuerunt ornamenta arundeliana collectionis, quosque ex autographis pictoris ex museo suo deprompsit et monochromatos typis vulgavit*, se ne conserva un solo esemplare presso la Bibliothèque Nationale di Parigi, composto da quarantasette stampe più il frontespizio¹⁰. È soltanto l'ultima edizione, quella del 1749, che presenta il titolo, modificato, in italiano: *Raccolta di varie stampe a chiaroscuro, tratte dai disegni originali di Francesco Mazzuola detto il Parmigianino, e di altri insigni autori da Anton Maria Zanetti q.am Gir. che gli stessi disegni possiede*.

Zanetti «fungeva spesso da intermediario tra Venezia e il resto d'Europa», come ricorda Francis Haskell¹¹, e come confermano le dediche, tutte indirizzate a illustri personaggi del tempo, presenti su molti chiaroscuri: il collezionista Gerard Michel Jabach (nipote del più famoso Everhard Jabach IV), il console britannico e grande mecenate Joseph Smith, il banchiere e collezionista parigino Pierre Crozat, il pittore francese Nicolas Vleughels, il pittore inglese Hugo Howard, il fisico britannico Richard Mead, amico di Smith, Isaac Newton e importante collezionista, e Pierre Jean Mariette. Proprio quest'ultimo, il più autorevole conoscitore di stampe del XVIII secolo, menziona Zanetti nel suo *Abecedario* ricordandolo come «le plus ardent amateur qui j'ai jamais connu»¹². Inoltre, l'ultima edizione dell'opera presenta la dedica al principe Giuseppe

⁹ Haskell 1963 [2000], p. 353.

¹⁰ Reso noto da Succi 1985, pp. 51-54 e ricordato anche da Borea 2009, p. 417.

¹¹ Haskell 2000 [1963], p. 353.

¹² Mariette 1860, vol. IV, p. 155.

Venceslao Carlo del Liechtenstein¹³, che, nel 1736, aveva convocato Zanetti a Vienna con l'incarico di riordinare le collezioni d'arte dell'imperatore Carlo VI d'Asburgo¹⁴.

Per l'analisi delle stampe contenute nella suite di Zanetti si farà riferimento, nelle pagine che seguono, all'ultima edizione, riunita nel 1749 come indicato nel frontespizio e completata da una premessa scritta nel 1751. Tale edizione, come già la precedente, è divisa in due tomi, rispettivamente *Parte Prima* e *Parte Seconda*, per un totale di novantuno incisioni tratte da disegni¹⁵. Quelle rilegate nella *Parte Prima* riproducono esclusivamente i fogli di Francesco Mazzola detto il Parmigianino, parte del nucleo di cento trenta disegni, già appartenenti alla collezione di Lord Arundel¹⁶, acquistati da Zanetti a Parigi negli anni Venti del Settecento¹⁷. Da quello stesso nucleo sono tratte le diciannove stampe da Parmigianino contenute nella *Parte Seconda*, alle quali se ne aggiungono una da un disegno di Lelio Orsi, tre da disegni di Jacopo Zanguidi detto il Bertoia e sette da altrettanti fogli originali di Raffaello.

È dunque il Mazzola a farla da padrone, secondo una scelta che non dipende soltanto dall'alto numero di suoi disegni in possesso dello Zanetti, ma che si inserisce all'interno di una precisa tradizione, già sviluppatasi secondo due direzioni.

La prima è quella più generale, che rimanda all'influenza esercitata dal pittore parmense, e dalla pittura emiliana, sull'arte veneta fin dal Cinquecento. A questo proposito Pallucchini afferma: «il tentativo di Anton Maria Zanetti il Vecchio di far rinascere il culto del Parmigianino è uno degli elementi più notevoli per la comprensione della cultura artistica del tempo, illuminando di nuova luce la simpatia affettuosa che legava il gusto veneto al manierismo emiliano»¹⁸. Lo stesso Zanetti, intorno ai diciotto anni, aveva soggiornato a Bologna e da quel momento il fascino

¹³ Per la collezione del Principe cfr. Fanti 1767.

¹⁴ Lorenzetti 1917, pp. 20-21.

¹⁵ Esemplari integri di questa edizione si conservano al Victoria and Albert Museum di Londra, al Kupferstichkabinett di Berlino e al Museum of Fine Arts di Boston.

¹⁶ Cfr. Sutton 1947 e Howarth 1985.

¹⁷ Cfr. Bettagno 1969b, p. 15.

¹⁸ Pallucchini 1941, p. 10.

esercitato su di lui dall'arte emiliana sarà fondamentale, per le sue scelte in campo artistico. Infatti, come scrive Bettagno: «il viaggio a Bologna era di pragmatica per gli artisti lagunari della fine del Seicento, per i quali il fascino della grande scuola bolognese rappresentava l'elemento di novità e di qualità che le esperienze ormai sfinite e chiuse dell'arte veneziana non davano più»¹⁹.

La seconda tradizione è quella propria della storia delle stampe che riproducono disegni. Infatti, quello stesso Lord Arundel, proprietario dei disegni acquistati da Zanetti, era stato il primo a far riprodurre a stampa i fogli della sua collezione nel 1645²⁰. Inoltre, non è casuale che Zanetti scelga la raffinata tecnica del chiaroscuro a più legni per le sue traduzioni. Questa tecnica vanta un'importante tradizione a Venezia²¹ ed era anche la stessa utilizzata dagli incisori ai quali Parmigianino aveva affidato la riproduzione dei suoi disegni: prima Ugo da Carpi, durante il soggiorno romano, poi Antonio da Trento, durante il periodo bolognese²².

Una tradizione che, come si legge in calce ad una stampa della *Parte Prima*, Zanetti segue deliberatamente: «[...] Francisci Parmensis Schedam | hanc, quam, Antonii Tridentini more deperdito, in ligno coelavit, [...]» (cfr. *Apparati*, A.Z.30).

Nella breve introduzione, inserita nella quarta e ultima edizione, Zanetti scrive che di ogni chiaroscuro aveva stampato trenta copie, dopo di che «ho di mia mano rotti ed abbruciati i legni stessi alla presenza di degni testimoni; togliendomi in questa guisa ogni dubbio, che uscir ne potessero in alcun tempo prove difformi»²³.

La tecnica utilizzata rende questo volume un *unicum* nel panorama del fenomeno che qui si sta indagando.

¹⁹ Bettagno 1969b, p. 15.

²⁰ Le incisioni di Hendrick der Borcht dai disegni di Parmigianino sono datate tra il 1637 e il 1638, quelle di Wenzel Hollar da disegni di Leonardo da Vinci risalgono al 1645 (cfr. Cap. III).

²¹ Cfr. Muraro, Rosand (a cura di) 1976.

²² Cfr. *Parmigianino tradotto* 2003.

²³ Zanetti 1751, c. 4.

Zanetti è infatti il primo in Italia a ripristinare e utilizzare in modo sistematico la tecnica cinquecentesca, per eseguire stampe tratte da disegni²⁴. L'idea di far rivivere questa antica tecnica è formulata da Zanetti durante il soggiorno londinese, come lui stesso ricorda: «quando fui in Londra e in Parigi, la stima infinita che quei milordi e principi stessi di tal genere di stampe facevano, et uditone più volte le lamentazioni per essersi perduto nella nostra Italia tal uso, si mi acceso in tal modo fervido il desio che, ripatriato che fui, subito all'impresa mi misi [...]; dopo molte fatiche di prove [...]. Quindi fattomi coraggio da' medesimi per alcune prove che ad essi temerariamente mandai, prosegui ad intagliare diversi piccoli disegni che ho di mano del Parmigianino [...]»²⁵.

Nei decenni a seguire si registreranno solo due tentativi di questo genere²⁶. Le ragioni sono da attribuire anzitutto alla complessità del procedimento, ai suoi costi elevati e, inoltre, al fatto che grazie alle migliorie ed ai progressi tecnici che verranno sviluppati nel corso del secolo, tale metodo risulterà non più adeguato a restituire riproduzioni fedeli dei disegni.

Un aspetto, quest'ultimo, che si rende evidente già osservando le stampe di Zanetti.

Il disegno che raffigura un *Evangelista*, oggi al British Museum (inv. n. 1946,0713.441; cfr. *Apparati*, A.Z.7), è un rapido schizzo eseguito a penna, acquerello e biacca, che nella riproduzione in controparte di Zanetti, la settima della serie, nota in un solo stato e tirata in diverse combinazioni di colori, appare finito: la fisionomia dell'uomo, il profilo del volto, la folta chioma e il panneggio dell'abito sono delineati con precisione. In più, il libro che l'uomo stringe con la mano sinistra è assente nel disegno, al contrario nella stampa è perfettamente tratteggiato, fin nei dettagli della legatura (figg. 1 e 2).

²⁴ Occorre segnalare che è inserita in coda ai chiaroscuri della *Parte Prima* un'acquaforte dello stesso Zanetti. Realizzata durante gli anni del suo soggiorno londinese, come si legge in calce, è opera originale dell'artista, probabilmente su un modello parmigianinesco.

²⁵ Bottari, Ticozzi 1822-1825, II, lettera n. 55, pp. 130-133.

²⁶ Si segnalano i casi di John Baptist Jackson (1701-1780 c.) che nel 1739 pubblica la raccolta *Titiani Vecelii, Pauli Galiarii, Jacobi Robusti et Jacobi de Ponte Opera Selectiora*, che contiene in gran parte riproduzioni da dipinti e solo cinque traduzioni da disegni, e di un altro inglese, John Skippe (1741-1812), che nel 1781 pubblica una serie di chiaroscuri da disegni di antichi maestri come Parmigianino, Baccio Bandinelli e Raffaello.

In questo caso, come in tutti i chiaroscuri della *Raccolta*, la scelta dei colori degli inchiostri usati per la stampa appare completamente arbitraria, poiché nulla ha a che fare con i colori dei disegni originali. Le stesse matrici sono inchiostrate con tinte diverse a seconda degli esemplari.

Esemplifica molto bene questo aspetto il quarto chiaroscuro della serie, che raffigura la *Madonna con Bambino* (cfr. *Apparati*, A.Z.5), da un disegno perduto, è noto in un unico stato e si trova stampato sia nei toni del grigio sia in giallo, verde, blu e rosso (figg. 3 e 4).

E ancora, la traduzione del bellissimo disegno di Parmigianino, oggi al British Museum, che raffigura *Giove adorato dalla folla* (inv. n. 1853.1008.2), posta a conclusione della *Parte Prima*, è nota in diverse versioni, tutte di secondo stato, che differiscono tra loro per il colore della stampa (figg. 5 e 6). Anche questo disegno è da Zanetti rifinito in ogni dettaglio, al punto che perde, nella restituzione a chiaroscuro, il caratteristico tratto rapido e corsivo del pittore parmense (fig. 7).

Come emerge chiaramente, Zanetti è solito apportare alcune modifiche, anche sostanziali, alle composizioni che traduce a stampa. Una caratteristica che deve essere tenuta ben presente nell'analisi delle sue incisioni, per caratterizzare il suo stile e ricostruire le vicende collezionistiche e attributive di alcuni fogli.

Un nodo critico è rappresentato da due stampe: la *Donna in piedi che indica verso destra con un bambino e altre figure* (cfr. *Apparati*, A.Z.44; fig. 8) e *Muzio Scevola che mette la mano nel fuoco* (cfr. *Apparati*, A.Z.60; fig. 9). Se si accostano queste due stampe si ottiene un foglio del tutto simile al chiaroscuro eseguito da Antonio da Trento tra il 1525 e il 1527²⁷ (fig. 10), e che sarà di nuovo inciso all'acquaforte da un artista anonimo del Seicento²⁸ (fig. 11). Invece, Andrea Schiavone aveva eseguito, intorno al 1540, due acquaforti derivate dallo stesso foglio: *Muzio Scevola e Cinque figure*²⁹, che differiscono dalla composizione di Antonio da Trento per il fatto di essere in

²⁷ Cfr. Gnann 2013, pp. 174-176. Lo stesso chiaroscuro era attribuito a un incisore anonimo del XVI secolo in *Parmigianino tradotto* 2003, n. 96, p. 76.

²⁸ *Parmigianino tradotto* 2003, n. 97, pp. 76-77.

²⁹ Per la stampa di Schiavone cfr. Richardson 1980 (*Cinque figure*, n. 115, pp. 101-102, *Muzio Scevola*, n. 122, p. 103).

controparte, per un allargamento della scena, nei lati superiore e inferiore, e per alcuni piccoli dettagli (figg. 12 e 13). In realtà si tratta delle due metà di uno stesso foglio del Parmigianino, del quale esistono copie antiche. Il disegno così come era stato inciso nel Cinquecento non esiste più, ma in una collezione privata inglese si conserva un foglio di Parmigianino che raffigura il soldato romano, identico a quello presente nel chiaroscuro cinquecentesco³⁰, mentre non è ancora stata rintracciato il foglio con le altre figure. Delle due stampe incise da Zanetti, quella con la *Donna in piedi* è pressoché identica alla metà sinistra del chiaroscuro di Antonio da Trento, al contrario, il *Muzio Scevola* presenta delle differenze così radicali da non poter essere ascrivibili alla volontà dell'incisore, di intervenire con modifiche sulla composizione originale, e che inducono a ipotizzare che esso derivi da un foglio originale del Parmigianino oggi perduto, a quel tempo nella collezione di Zanetti³¹. È certo che il disegno del Mazzola venne diviso in due parti, probabilmente già nella prima metà del Cinquecento, quando lo vide Schiavone. Ulteriore conferma del taglio del foglio è la stampa di Cesare Massimiliano Gini dove è raffigurata la sola figura di *Muzio Scevola*, identica a quella incisa da Antonio da Trento (cfr. *Apparati*, L.I.7; fig. 14)³².

Già dall'analisi delle stampe della *Parte Prima* si osserva che le traduzioni di Zanetti possono essere suddivise, su base tecnica e stilistica, in due gruppi.

Del primo fanno parte quei chiaroscuri che si caratterizzano per l'uso di un legno, o matrice, lavorato in modo tale da far emergere i segni che determinano l'ombreggiatura e i contorni delle figure e che in fase di stampa è inchiostrostrato in nero, secondo la tecnica del camaïeu. Un procedimento che Zanetti apprende studiando le stampe di Antonio da Trento, caratterizzate da questo senso grafico, che poi sarà ripreso nel Seicento da Bartolomeo Coriolano (1599-1676 c.)³³. Infatti, si possono confrontare la *Sibilla Tiburtina* o il *Suonatore di liuto* dell'incisore cinquecentesco³⁴ con il *Trasporto del*

³⁰ Popham 1971, n. 726, p. 211.

³¹ Già ipotizzato da Popham 1971, n. O.R. 69, p. 253.

³² *Parmigianino tradotto* 2003, n. 98, p. 77.

³³ Cfr. Karpinski 1983, nn. 216, 134, 137.

³⁴ *Ivi* nn. 141 e 3(143).

corpo di Cristo e alcune figure di Santi e Apostoli di Zanetti, tutte caratterizzate dalla presenza dei segni neri (cfr. *Apparati* A.Z.31, A.Z.49-59; figg. 15 e 16). Segni che in alcuni chiaroscuri si riducono di numero e diventano più netti e distanziati, come nel caso del *Pastore* o del *Putto in volo*, per un risultato ancora più grafico (cfr. *Apparati* A.Z.22 e A.Z.15; figg. 17 e 18).

Questo legno manca negli altri chiaroscuri, quando Zanetti sembra voler ricercare un effetto più pittorico. Ancora una volta, la ragione di questa scelta non è da mettere in relazione con la volontà di Zanetti di essere più fedele all'originale, ma è da ricercare negli incisori che lo avevano preceduto. In questo caso, infatti, il riferimento è alla tecnica del chiaroscuro messa a punto da Ugo da Carpi, in particolare nelle opere da lui eseguite negli anni più tardi³⁵. Se si confronta il *Diogene*³⁶ dell'incisore emiliano con le numerose stampe di Zanetti eseguite seguendo questa modalità, come la *Madonna con Bambino, san Giovannino, tre Marie e san Giovanni Evangelista*³⁷, risulta evidente come il procedimento sia il medesimo (cfr. *Apparati* A.Z. 38; figg. 19 e 20). Questi due stili non hanno alcun riscontro nella cronologia dei chiaroscuri, sono adottati da Zanetti indistintamente nel corso dei vent'anni che lo hanno visto cimentarsi con questa tecnica.

Le traduzioni di disegni di altri artisti, sempre eseguite a chiaroscuro da Zanetti, sono contenute alla fine della *Parte Seconda* e, come quelle da Parmigianino, sono realizzate mediante le due diverse tecniche.

Di Lelio Orsi è tradotta la *Madonna seduta ai piedi di un albero con il Bambino in braccio* (cfr. *Apparati*, A.Z.61); nota in un unico stato e stampata in diverse varianti di colore (figg. 21 e 22). Come abbiamo già visto, Zanetti spesso arricchisce le sue stampe di dettagli, anche significativi, non presenti nelle composizioni originali. Questo potrebbe confermare che il disegno dell'artista emiliano, oggi perduto, è con ogni probabilità il medesimo riprodotto, nel secolo precedente, da Hendrick van der Borch il

³⁵ L'utilizzo del legno per le linee sarà poi sostituito dalle lastre a colori, ma è ben evidente nel *San Girolamo penitente*, nell'*Ercole e Nemeo*, nel *San Giovanni Battista*, ovvero quando utilizza soltanto due legni.

³⁶ Bartsch 1803-1821, XII, 100.10; Karpinski 1983, n. 155.

³⁷ Lo stesso disegno era stato inciso, sempre con la tecnica del chiaroscuro, dal monogrammatista NDB tra il 1540 e il 1550 (cfr. Gnann 2013, pp. 280-281); i due fogli sono in controparte.

giovane (1614-1666), quando faceva parte della collezione di Lord Arundel (fig. 23)³⁸. Le due figure principali, la Madonna e il Bambino che dorme, sono tradotte in modo praticamente identico dai due artisti. Al contrario, nell'acquaforte seicentesca è presente san Giovannino, che manca nella stampa di Zanetti, il quale arricchisce la composizione con un paesaggio boscoso, dominato da due alberi alle spalle della Vergine, e con il profilo di alcune case, in secondo piano a destra.

Dall'analisi di altre stampe, Hendrick van der Borch dimostra di essere un incisore fedele all'originale. Nella caso del *Cupido*, riprodotto in controparte dal foglio della Morgan Library di New York (inv. n. I, 49), l'incisore ripropone ogni singolo tratto e la scelta di tradurre solamente il putto in basso a sinistra non dovrebbe spettare a lui, ma al committente (figg. 24 e 25). Perfettamente aderente al disegno originale è anche il *San Cristoforo*, sempre da un autografo del Parmigianino (Parigi, École des Beaux Arts, inv. n. Mas.2367; figg. 26 e 27).

Questi ultimi confronti sembrano provare che per quanto riguarda la doppia traduzione del foglio di Lelio Orsi siamo davanti a due interpretazioni, profondamente diverse, di uno stesso disegno che, con ogni probabilità, era più simile alla traduzione seicentesca che non a quella settecentesca.

I tre disegni che Zanetti riproduce con l'attribuzione a 'Iacobus Parmensis', da identificarsi con Jacopo Zanguidi detto il Bertoia, sono oggi considerati autografi del Parmigianino: *Presentazione di Gesù al Tempio* (Londra, British Museum, inv. n. 1910,0212.34), *Scena rustica* (Londra, The Courtauld Institute of Art, Witt Collection, inv. n. 2528) e *Studio di un gruppo di figure* (Budapest, Szépművészeti Museum, inv. n. 1888). A mio avviso, si tratta di un preciso gesto critico compiuto da Zanetti, che intende così evidenziare le sue capacità di conoscitore, e non di un errore di trascrizione

³⁸ Cfr. Frisoni in Romani 1984, n. 113, p. 133. Il gesto compiuto dalla Vergine, colta nell'atto di coprire il figlio con un velo, è lo stesso che si ritrova in un disegno dell'Orsi in collezione privata. Hendrick van der Borch nella stessa occasione ha tradotto un altro foglio di Lelio Orsi raffigurante *Un satiro e una ninfa* (cfr. British Museum, inv. n. 1952,0405.194.a) da un disegno non rintracciato.

come ha affermato Popham³⁹. A sostegno di questa ipotesi è la *Presentazione di Gesù al Tempio* che deriva dal foglio già considerato autografo del Parmigianino quando, prima di entrare nella raccolta di Zanetti, faceva parte della collezione di Everhard Jabach ed era stato inciso in controparte da Lucas Vorsterman II (1624-1668)⁴⁰.

In questo caso non si registrano sostanziali differenze tra il chiaroscuro e l'acquaforte seicentesca: entrambe traducono fedelmente, anche se in controparte, il disegno antico, restituiscono i caratteri propri dell'opera originale, come il tratto rapido e le parti non finite (figg. 28, 29, 30)⁴¹.

Zanetti, come nel caso di Parmigianino, quando riproduce i disegni di Raffaello si inserisce nel solco di un prestigioso sodalizio artistico, quello tra Ugo da Carpi e il pittore urbinato. Ed è forse per questo motivo che sceglie per queste traduzioni proprio la tecnica più pittorica dell'artista carpigiano.

Si tratta di sette fogli compresi nella *Parte Seconda: Sacrificio di Noè, Abramo riceve i tre angeli, Lot e le figlie abbandonano Sodoma, L'apparizione di Dio a Isacco, Isacco ed Esaù, Giacobbe e le figlie di Labano al pozzo, Il passaggio del Mar Rosso* (cfr. *Apparati*, A.Z.68-A.Z.74; figg. 31-37).

Un gruppo omogeneo di disegni, oggi definitivamente attribuiti a Raffaello⁴², tutti preparatori per gli affreschi nelle campate delle Logge Vaticane, eseguiti a penna e inchiostro acquerellato. I chiaroscuri di Zanetti, tutti in controparte rispetto agli originali, sono tra le sue stampe meglio riuscite.

Le grandi dimensioni dei fogli, l'uso dell'acquerello e la sinteticità delle composizioni sembrano, infatti, essere più adatti alla traduzione mediante la tecnica del chiaroscuro a più legni.

³⁹ Chi scrive ha già discusso e ipotizzato in altra sede, a proposito della errata attribuzione dei fogli e di come Zanetti li considerasse autografi del meno noto pittore parmense; cfr. Spadaccini 2013 [in corso di pubblicazione]. Popham 1961, n. 19, p. 54, nota 32, discute soltanto il disegno del British Museum.

⁴⁰ Acquaforte; impronta: 194x294 mm. Iscrizione in basso a sinistra 'Fran: Parm:no del', a destra monogramma 'LV'.

⁴¹ Unica differenza è nella stampa di Zanetti, dove non è presente il lucernario alla sommità della cupola.

⁴² In merito alle vicende attributive: Gere 1987 e Oberhuber 1992.

Un esempio è *L'apparizione di Dio a Isacco*, oggi conservato a Stoccarda (Graphische Sammlung, inv. n. C. 96/4478; fig. 37a) che Zanetti traduce fedelmente, aggiungendo solo qualche lumeggiatura nel terreno (fig. 37). Il disegno era già stato inciso da Marco Dente con sostanziali modifiche sia nelle tre figure, Dio Padre, Isacco e Rebecca, sia nel paesaggio (fig. 38)⁴³.

La breve disamina di alcuni dei chiaroscuri più significativi realizzati da Zanetti mette chiaramente in luce come per questo incisore la traduzione a stampa di un disegno sia un vero e proprio atto critico, che egli compie in tre modi.

Il primo è la scelta dei fogli da incidere. Non possiamo stabilire con esattezza quali caratteristiche siano state alla base di questa scelta, ma una potrebbe essere il soggetto raffigurato. Infatti, se si osservano tutti i fogli della *Raccolta* si nota che da essa sono assenti quelle raffigurazioni che si potrebbero definire lascive, a favore di soggetti religiosi, mitologici e storici. Una scelta che rispecchia i soggetti raffigurati in pittura in questi stessi decenni, quando, come ha rilevato Haskell: «la coscienza della nobiltà veneziana dei suoi reali privilegi e obblighi fu probabilmente la causa dell'esagerata dignità dei loro ritratti e del numero sorprendentemente piccolo di quei dipinti d'argomento erotico e frivolo [...]»⁴⁴.

In secondo luogo la tecnica scelta, di volta in volta camaïeu o chiaroscuro, determina una resa finale molto diversa.

Il terzo atto critico è la volontà di apportare modifiche alla composizione. Questo implica non solo una personale lettura del disegno, ma soprattutto una altrettanto personale restituzione di esso. Se la ragione primaria delle stampe di Zanetti era far conoscere la bellezza dei fogli della sua collezione, piuttosto che volerli rendere noti per la vendita⁴⁵, si comprende come uno schizzo, per sua natura vago e non finito, venga da lui rimodellato, affinché diventi un disegno da ammirare nella complessità delle sue linee.

⁴³ Bartsch 1803-1821, XIV, p. 9, n. 7.

⁴⁴ Haskell 2000 [1963], p. 258.

⁴⁵ La vendita delle opere della collezione di Zanetti, disegni compresi, ha inizio dopo la morte del proprietario, negli anni Ottanta del Settecento (cfr. Bettagno 1969b, p. 20).

Infatti, ha ragione Haskell quando scrive, dopo un commento poco lusinghiero e non pienamente condivisibile, che «come opere d'arte queste incisioni non sono granché, tuttavia sono piuttosto importanti poiché riflettono fedelmente quella combinazione di fantasia ed erudizione che costituisce la caratteristica particolare del gusto di Zanetti e di altri amatori d'arte come lui in tutta Europa»⁴⁶.

Come abbiamo visto, i chiaroscuri di Zanetti trovano pochissimi riscontri nell'arte della stampa dei decenni successivi, al contrario, le altre incisioni appartenenti al volume determinarono i successivi sviluppi della stampa d'arte a Venezia, e non solo.

Il riferimento è anzitutto alle dieci stampe di Giovanni Battista Tiepolo, che saranno poi rinominate come *Capricci*, poste in coda alla *Parte Seconda*, nella terza e nella quarta edizione della *Raccolta*; è con l'aggiunta di queste dieci che il numero complessivo delle tavole della serie ammonta a cento undici. Si tratta delle prime stampe eseguite dal celebre pittore, che avranno un'influenza decisiva sull'incisione cosiddetta d'invenzione, la cui trattazione non può quindi trovare spazio in queste pagine⁴⁷.

Zanetti, per riprodurre i disegni di Parmigianino appartenenti alla sua collezione, si avvale delle capacità di altri tre incisori.

Il primo è Andrea Zucchi (1679-1740), capostipite di una famiglia di incisori e di artisti, che esegue due acquaforti da altrettanti disegni del Mazzola, entrambe datate 1723. Zucchi aveva da poco terminato la collaborazione con l'editore Domenico Lovisa, per il quale aveva realizzato tutte le tavole della serie, pubblicata nel 1720, intitolata *Il Gran Teatro delle pitture e prospettive di Venezia*, che ha rivestito grande importanza nello sviluppo della stampa di questo genere di immagini⁴⁸.

La prima incisione di Zucchi riproduce tre disegni montati insieme raffiguranti *Tre figure di Adamo*, oggi al British Museum (inv. nn. 1895,0915.754, 1895,0915.756, 1895,0915.755; cfr. *Apparati*, And.Z.1, fig. 39). Zucchi li riproduce in controparte all'acquaforte mediante un raffinato sistema di tratti incrociati, utile per costruire i

⁴⁶ Haskell 2000 [1963], p. 353.

⁴⁷ Cfr. Rizzi 1971 e Succi 1985.

⁴⁸ Per notizie relative all'incisore cfr. Borea 2009, pp. 417 e 481.

delicati trapassi chiaroscurali degli originali. Gli stessi tre disegni saranno poi incisi da Francesco Rosaspina, quando entreranno nella collezione del conte Cesare Massimiliano Gini, dopo essere passati per quella di Henry Wellesley, John Malcom Poltalloch e Thomas Lawrence, e che poi saranno di Giovanni Antonio Armano.

Due dei tre disegni, quello con *Adamo girato che mangia la mela* e quello con *Adamo seduto*, saranno incisi anche da Dominique Vivant Denon, all'epoca della loro appartenenza alla collezione di Thomas Lawrence, insieme al *Mosè che scaglia le tavole della legge* (Parigi, Musée du Louvre, inv. n. 6374) posto al centro dell'acquaforte.

Si tratta di tre interpretazioni -fatte da Zucchi, Rosaspina e Vivant Denon- del medesimo soggetto che rappresentano tre diversi stili e tre diverse interpretazioni di uno stesso foglio.

Zucchi si rivela molto fedele nel restituire il gioco di luci e ombre e molti dettagli, sia quelli anatomici sia quelli dei tronchi su cui è appoggiato Adamo. L'incisore iscrive le tre composizioni all'interno di altrettante cornici ovali ombreggiate, ispirate dai segni tracciati da Parmigianino, che nel disegno centrale sono più evidenti. Infatti, Zucchi imita anche le due teste di cherubini che decorano la cornice del disegno centrale, appena schizzate con pochi e leggerissimi tratti di penna, e, infine, chiude la composizione unendo i tre ovali mediante una fitta serie di linee parallele (fig. 40).

Anche Rosaspina riproduce i tre disegni in controparte (*Apparati*, L.I.3), ma mediati da una sensibilità ben diversa da quella del collega veneziano. Infatti, non riporta sulla lastra con fedeltà le ombre disegnate da Parmigianino. Come è ben evidente nella figura centrale, rende la muscolatura dei tre corpi molto più massiccia, ripulisce i tronchi dai dettagli erbosi e, infine, rimpicciolisce gli ovali che racchiudono le figure in modo da creare, in quello di destra e in quello di sinistra, delle specie di *tromp l'oeil* in cui le estremità dei piedi escono dalla cornice (fig. 41).

L'ultimo, in ordine cronologico, ad incidere i fogli è Vivant Denon che, in questa occasione, esegue una stampa ben diversa da quelle che era solito incidere⁴⁹. Riproduce soltanto le linee essenziali del disegno e ne trascura le ombre ed i numerosi dettagli (fig.

⁴⁹ Cfr. Cap. II.

42). L'incisore sta già andando nella direzione di un nuovo stile, che troverà grande diffusione soprattutto nel secolo successivo, quello delle stampe a solo contorno⁵⁰.

L'altra stampa realizzata da Zucchi per questa serie è quella con i *Tre studi per San Girolamo e San Francesco*, spesso riferita a Zanetti è qui confermata l'attribuzione a Zucchi in base a quanto indicato dall'autore nell'*Indice*, posto al principio della *Parte Seconda*, e sulla base di confronti stilistici. Il disegno originale, oggi conservato all'Ashmolean Museum di Oxford (inv. n. WA1941.146; cfr. *Apparati*, And.Z.1; fig. 43)⁵¹, è preparatorio per il celebre dipinto di Parmigianino *Madonna dal collo lungo* ed è da Zucchi imitato in controparte con una tecnica diversa da quella da lui stesso usata nell'altra lastra e che meglio si adatta a questo disegno (fig. 44). Nel caso precedente l'incisore era ricorso all'impiego di un fitto intreccio di segni per riprodurre le aree acquerellate e le zone più scure. In questo caso però i tratti dell'incisore sono esattamente gli stessi usati dal Parmigianino, ai quali aggiunge quelli a imitazione delle zone acquerellate.

Il secondo artista chiamato da Zanetti a eseguire riproduzioni da disegni di Parmigiano è Giovanni Antonio Faldoni (1689-1770 c.).

Le vicende biografiche di questo artista collerico, abile nel bulino così come nel fioretto, sono state più volte indagate dagli studiosi⁵², anche se ad oggi manca ancora un catalogo completo delle sue opere, che sarebbe utile per mettere in rilievo l'importanza di questo artista nella storia della stampa di riproduzione, sempre ricordata e mai approfondita.

Le incisioni di Faldoni costituiscono una novità nel campo della stampa di traduzione e influenzeranno gli ulteriori sviluppi della stampa veneziana⁵³. Il primo fattore di novità è da ritrovare nell'uso del bulino puro, raramente utilizzato nel Settecento per questo genere di riproduzioni, e il secondo è il ripristino della tecnica a tratti paralleli. Due

⁵⁰ Cfr. Cap. III.

⁵¹ Cfr. Popham 1971, n.334.

⁵² Cfr. Gori 1808, pp. 8-9; Moschini 1924, pp. 88-90; Pallucchini 1941, p. 28; Ravà 1909, p. 227; Comacchio 1976; Succi 1983, p. 165.

⁵³ Per l'influenza di Faldoni su Giovanni Battista Tiepolo, Marco Ricci e Canaletto cfr. Boorsch 1997, p. 8.

elementi strettamente connessi tra loro, che l'incisore deve aver appreso a Parigi, durante un non meglio precisato soggiorno avvenuto entro il 1724, e, in particolare, attraverso lo studio delle incisioni di Claude Mellan (1598-1688). Le stampe di quest'ultimo artista si caratterizzano per l'uso virtuosistico del bulino, e, in particolare, per la tecnica che prevede l'utilizzo esclusivo di segni paralleli, che sviluppa a partire dal soggiorno romano (1624-1636)⁵⁴ e che raggiunge il grado massimo di perizia tecnica nella stampa raffigurante il *Volto di Cristo o Veronica*, terminata nel 1649⁵⁵. Questa tecnica priva di tratti 'incrocicchiati' permette di creare delle composizioni ricche di luce, grazie al fatto che il bianco del foglio emerge con facilità tra un tratto e l'altro. Per questo motivo è stata definita 'maniera chiara', per distinguerla dalla maniera nera diffusa in questi stessi decenni⁵⁶.

Faldoni, o Faldon, dunque, prende a prestito dalla stampa di invenzione non solo lo strumento, ma anche una delle tecniche più complesse che tale genere artistico abbia mai avuto.

L'incisore veneziano è in questi anni già noto per aver eseguito diversi ritratti di notabili veneziani e alcune riproduzioni di dipinti⁵⁷, ma è grazie alle stampe che riproducono i disegni di Parmigianino, realizzate per la *Raccolta* di Zanetti, che sviluppa al grado massimo la tecnica appresa in Francia. Sono quattordici incisioni⁵⁸, sei contenute nella *Parte Prima* e otto nella *Parte Seconda*, eseguite tra il 1724 e il 1735 (cfr. *Apparati*, A.F.1-14)⁵⁹.

⁵⁴ Per le vicende biografiche cfr. Ficacci (a cura di) 1989.

⁵⁵ IFF 21.II; Montaiglon 1856, 25.

⁵⁶ Cfr. Ficacci (a cura di) 1989.

⁵⁷ Succi (a cura di) 1983, pp. 161-184.

⁵⁸ Per la pubblicazione Faldoni realizza anche il *Ritratto di Zanetti*, dal dipinto di Rosalba Carriera, posto all'inizio della *Parte Prima*.

⁵⁹ Sempre negli anni Venti del Settecento, Faldoni collabora ad un'altra grande impresa zanettiana, quella della pubblicazione *Delle Antiche Statue Greche e Romane che nell'antisala della Libreria di San Marco, e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano*, pubblicata poi tra il 1740 e il 1743, dall'editore Giambattista Albrizzi -stesso editore della *Dactylotheca zanettiana*- e realizzata in collaborazione con il nipote Anton Maria Zanetti d'Alessandro (1706-1778). I disegni intermedi utilizzati per le stampe del primo volume sono conservati alla Morgan Library di New York (inv. n. 1959.3).

Il salto di anni che intercorre tra dodici di esse, datate tra il 1724 e il 1726, e le altre due, datate 1735, è probabilmente dovuto al fatto che gli anni dal 1731 al 1733 Faldoni li trascorse in carcere⁶⁰.

Sfogliando la *Raccolta* il primo bulino di Faldoni che si incontra riproduce in controparte la *Canefora* della Walker Art Gallery di Liverpool⁶¹, della quale l'incisore restituisce perfettamente i valori formali e tonali (cfr. *Apparati*, A.F.1; figg. 45 e 46). I segni del bulino non si incrociano mai, procedono paralleli secondo linee rette e linee curve, il cui spessore è modulato a seconda dell'intensità dell'ombreggiatura. Le uniche differenze tra il disegno e la stampa si ritrovano nel fondo, dove l'incisore crea un chiaroscuro assente nel disegno, mediante una serie di tratti orizzontali.

Appartengono alla *Parte Seconda* le due incisioni datate 1735, da altrettanti disegni di Parmigianino: *Adorazione dei pastori* (Weimar, Graphische Sammlung, inv. N. KK. 7393)⁶² e *Caccia al cervo* (Melbourne, The National Gallery of Victoria, inv. n. 358D-4)⁶³. In queste due scene, tra le più complesse incise dal Faldoni, ritroviamo lo stesso caratteristico stile senza tratti 'incrocicchiati' (figg. 47 e 48).

L'unica stampa in cui Faldoni non si avvale del suo segno tipico è quella che riproduce il disegno di Parmigianino, oggi in collezione privata londinese, raffigurante *Ganimede serve il nettare agli dei* (cfr. *Apparati*, Z.F.6; fig. 49). Qui l'incisore utilizza i tratti incrociati per le ombre più intense e un delicato puntinato per i trapassi chiaroscurali, mentre l'uso esclusivo dei segni paralleli è limitato a pochi dettagli delle figure in secondo piano.

Il primo a recepire la lezione di Faldoni è Carlo Orsolini (1703-1781) che, secondo il Moschini, «contendeva vanamente del primato nell'intaglio con Giannantonio Faldoni, avendone tutti due avuta principalmente la stessa maniera a un solo taglio»⁶⁴, e che con lui collabora alla *Raccolta* zanettiana.

⁶⁰ Comacchio 1976, p. 15.

⁶¹ Popham 1971, vol. I, p. 85, n. 159.

⁶² *Ivi* p.192, n. 631.

⁶³ *Ivi* p. 115, n. 282.

⁶⁴ Moschini 1924, p. 86.

Orsolini è noto soprattutto per i ritratti, per le riproduzioni di alcuni dipinti e per la pubblicazione della serie di stampe di Marco Ricci nel 1730⁶⁵. L'incisore esegue per la *Parte Seconda della Raccolta* un solo bulino, che raffigura un *Giovane con piatto di frutta* (cfr. *Apparati*, C.O.1; fig. 50). L'originale è perduto⁶⁶, ma potrebbe essere identificato con quello che sarà inciso da Francesco Rosaspina, quando il disegno passerà nella collezione di Giovanni Antonio Armano (fig. 51)⁶⁷. Non è possibile stabilire con sicurezza se le due stampe derivino dallo stesso foglio, poiché in quella dell'incisore emiliano si vede, oltre al ragazzo, una donna seduta avvolta in un abito ampiamente panneggiato. Tra le due figure non sembra esservi alcuna relazione e il soggetto del foglio appare di difficile identificazione. Inoltre, nella stampa di Rosaspina si nota che la donna è delineata con tratti molto vaghi. Si potrebbe dunque ipotizzare che nell'originale del Parmigianino il fanciullo fosse ben delineato e la figura femminile appena abbozzata. Questa è stata quindi tratteggiata e probabilmente completata dall'incisore emiliano ed eliminata dal veneziano. La scelta sarebbe da imputare a Zanetti, piuttosto che a Orsolini, poiché, come abbiamo visto, il collezionista è solito conferire una forma finita agli schizzi, così potrebbe aver suggerito non solo di eliminare la donna, ma anche di inserire un piatto ricolmo di frutta sulla mano destra del ragazzo per dare un senso alla composizione.

Orsolini utilizza la tecnica a tratti paralleli, modulati nello spessore per le ombreggiature, mediante l'inclinazione del bulino, secondo il metodo adottato da Faldoni e derivato da quello di Mellan.

Uno stile che, come testimoniano le stampe dei due artisti veneziani, si adatta molto bene alla traduzione dei disegni e che non verrà più utilizzata, forse a causa dell'alta perizia tecnica richiesta.

⁶⁵ Per la biografia dell'artista, oltre a Moschini 1924, cfr. Succi 1983, pp. 262-263.

⁶⁶ Popham 1971, vol. I, p. 256, n. O.R.91.

⁶⁷ Cfr Cap. II.

Dopo la grande impresa di Zanetti, occorre attendere circa vent'anni per ritrovare in laguna un altro artista dedito alle stampe che imitano i disegni. È negli anni Sessanta del Settecento, infatti, che questo genere di incisioni risente di un nuovo e decisivo sviluppo.

Occorre però ricordare qui due serie realizzate negli anni Quaranta che rappresentano due episodi tra loro connessi, ma isolati rispetto alle altre pubblicazioni oggetto di questa indagine. Infatti, entrambe si ricollegano più ai sodalizi artistici del Cinquecento, che alle stampe che imitano i disegni propriamente dette.

La prima è la raccolta di Marco Pitteri (1702-1786) resa nota nel 1742 e comunemente conosciuta come *La Sacra Famiglia e i dodici Apostoli* da disegni appositamente realizzati da Giovanni Battista Piazzetta e dall'incisore imitati a bulino.

Pitteri è in questi anni già famoso e apprezzato dai contemporanei, così come il pittore, uno dei grandi maestri del Settecento veneziano.

Tutte le stampe presentano, lungo il margine inferiore l'iscrizione 'Piazzetta pinxit'. L'uso del verbo dipingere accanto al nome dell'esecutore dell'opera originale è forse da ricondurre alla tecnica a carboncino e gessetto usata dal pittore, che rendeva questi fogli simili a dipinti. Infatti, quando Pitteri, il 12 giugno del 1742, presenta al Senato veneziano la richiesta del privilegio per la stampa di queste tavole, afferma che si tratta «delli più rinomati disegni di Giambattista Piazzetta»⁶⁸.

L'unico foglio fino ad oggi ricondotto alla serie è quello che raffigura *Dio Padre e lo Spirito Santo*, oggi alla National Gallery di Washington (promised gift 2007; cfr. *Apparati*, M.P.1)⁶⁹. Eseguito a gesso nero e bianco su carta grigio-marrone, è imitato da Pitteri in ogni sua parte e nei valori chiaroscurali. Eppure, ha ragione Robison quando afferma che «per quanto lo stampatore fosse abile a rendere e perfino a elaborare lo spirito del Piazzetta, ogni aspetto di questo disegno è più efficace e libero rispetto alla stampa. In questo disegno gli occhi sono più vivi, soprattutto il sinistro, le sopracciglia meno rigide, i capelli e la barba più coerenti e organici, le orecchie meno tracciate, lo scettro più complesso e interessante e la colomba più radiosa»⁷⁰. Lo stesso studioso di

⁶⁸ Cfr. Succi 1983, p. 305.

⁶⁹ Cfr. Robison 2014, n. 57, pp. 163-165.

⁷⁰ Robison 2014, p. 165.

seguito afferma che questo foglio è «l'unico superstite noto di quella celebre serie»⁷¹, invece, proprio nella medesima collezione americana, si conserva il disegno per *San Giacomo Maggiore* (inv. n. 1997.57.5; cfr. *Apparati*, M.P.8), qui per la prima volta associato alla serie del Pitteri.

La maniera di stendere il carboncino, nero e bianco, impiegata dal Piazzetta in questo disegno lo rende, per gli effetti tonali, più simile a un dipinto che a un disegno, ed è molto diversa da quella adottata nel foglio più sopra esaminato. Pitteri si limita all'uso esclusivo del bulino per riportare i valori tonali del foglio, mediante un sistema di segni incrociati e modulati che ricoprono l'intera superficie della lastra. Inoltre si dimostra fedele al foglio da imitare, ne riporta con cura la composizione e ne rispetta il gioco di luci e ombre. Allo stesso tempo definisce quei dettagli lasciati abbozzati dal pittore, come i capelli e il cappello del santo.

In generale, la resa finale di queste sofisticate incisioni, grazie all'adesione all'opera originale, permette di identificare con immediatezza l'autografia del pittore, prima ancora di leggere il suo nome lungo il margine della stampa.

Il medesimo risultato si riscontra nelle incisioni appartenenti alla seconda serie, quella realizzata nel 1743 da Giovanni Cattini (1715-1804 c.) intitolata *Joannis Baptistae Piazzetta icones ad vivim expressae et in quindecim tabellis a Joanne Cattini collectae ac aere incisae*, pubblicata dall'editore Pasquali. Secondo quanto affermato da Gaspare Gozzi e confermato da Dario Succi⁷², sia i disegni sia le incisioni sono commissionate dal console Smith, secondo una prassi che si ricollega più ai sodalizi artistici del Cinquecento, che alle stampe che imitano i disegni propriamente dette, come nel caso analizzato più sopra.

L'incisore è allievo di Faldoni e ha collaborato con gli Zanetti alla serie *Delle Antiche Statue Greche e Romane*, ricordata in precedenza, pertanto questa è per Cattini la prima serie realizzata in autonomia.

Nelle *Icones* sono raffigurate teste di uomini, donne e fanciulli colte in diversi atteggiamenti, che l'incisore traduce con una certa adesione stilistica e una precisa

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Cfr. Succi 1983, p. 130.

ricerca nella resa del *medium* grafico utilizzato dal pittore, carboncino nero e gessetto bianco, mediante l'uso combinato del bulino e dell'acquaforte.

Dei disegni riprodotti da Cattini ne sopravvivono quattro: *Giovane che abbraccia una fanciulla* (Washington, National Gallery of Art, inv. n. 2010.101.1), *La protettrice* (Windsor, Royal Collection, inv. n. RCIN 991251), *Autoritratto* (Windsor, Royal Collection, inv. n. RCIN 990754) e *Uomo anziano di profilo con bastone* (Londra, collezione privata)⁷³.

Dal confronto tra le stampe e i disegni emerge con forza lo stile dell'incisore che si dimostra molto attento a riportare sulla lastra ogni dettaglio della composizione e a mantenere inalterato il gioco di luci e ombre. Infatti, un ruolo molto importante è affidato al bianco della carta, alle zone non incise, che richiama alla mente la cosiddetta maniera chiara sviluppata da Faldoni.

Ogni tavola di questa serie presenta lungo il margine inferiore le dediche a influenti personaggi dell'epoca, secondo una prassi ormai consolidata. Una di esse è rivolta proprio al console Smith e sembrerebbe smentire la tesi di Gozzi e Succi relativa alla genesi del volume.

Entrambe le serie sono un'importante testimonianza del successo riscontrato dai disegni del Piazzetta presso i contemporanei che le ammiravano «per la convincente arte grafica dell'artista e per il suo raffinato uso di un gesso friabile in una vasta gamma di linee e tenui tonalità, dai neri vellutati alle ombreggiature trasparenti e agli accenti briosi, fino ai brillanti tocchi di bianco»⁷⁴.

Una fortuna, quella toccata ai disegni di teste del Piazzetta, che non si esaurisce in queste due serie, ma sarà rimarcata nel settimo decennio del secolo dalla raccolta di Innocente Alessandri e Pietro Scattaglia, come si vedrà più avanti.

⁷³ Una fotografia di quest'ultimo disegno, *Uomo anziano di profilo con bastone*, è pubblicata in Knox 1992, n. 154, p. 216.

⁷⁴ Robison 2014, p. 165.

Nel 1739 l'incisore tedesco Joseph Wagner (1706-1786) si trasferisce a Venezia dove fonda, insieme al pittore Jacopo Amigoni (1682-1752), quella che di lì a poco diventerà, nel campo dell'incisione, la più importante bottega della città. Già da qualche anno l'incisore aveva adottato, per le sue stampe di riproduzione, la cosiddetta maniera francese, che prevedeva l'utilizzo dell'acquaforte unita al bulino, ideale per la resa delle variazioni tonali⁷⁵. La sua bottega diventa presto un importante centro calcografico, un punto di riferimento e d'incontro per gli artisti e i conoscitori, che abitano o soltanto transitano da Venezia, oltre che una scuola per studenti provenienti dal resto d'Italia e dall'estero⁷⁶. Nel 1749 Wagner chiede e ottiene il privilegio per la pubblicazione e la vendita delle sue stampe, un riconoscimento che sancisce il suo ruolo nel panorama artistico della città⁷⁷.

Attratto dalla bottega del Wagner arriva a Venezia, nel 1748, il fiorentino Francesco Bartolozzi (1727-1815)⁷⁸, il quale collabora con il maestro e gli altri allievi ad alcune pubblicazioni collettive, prima di iniziare a lavorare, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, a quelle stampe che gli garantiranno la fama e il successo europeo nei decenni successivi. Il riferimento è alla serie costituita da dodici acqueforti che imitano i disegni di Francesco Barbieri detto il Guercino, a quel tempo conservati in importanti collezioni private veneziane.

⁷⁵ Tecnica introdotta in Francia da Gérard Audran (1640-1703), Gérard Edelinck (1640-1675), Sébastien Le Clerc (1637-1714) e poi da Nicolas Henri Tardieu (1674-1749), Philippe Le Bas (1707-1783), Charles Nicolas Cochin (1688-1754) e Jean Michel Moreau le Jeune (1741-1814). Cfr. Alberici 1960, p. 102.

⁷⁶ Marini 2003, pp. 100-107.

⁷⁷ Per il significato della detenzione del privilegio di stampa a Venezia cfr. Berengo 1957 e Infelise 1989.

⁷⁸ Per la biografia dell'autore cfr. Jatta (a cura di) 1995 e Borea 2009. Brevemente si ricorda qui che le sue prime opere risalgono agli anni fiorentini, quando, ancora molto giovane, esegue le prime incisioni basandosi sui modelli di Giacomo Frey e di Stefano della Bella. Per quanto riguarda le pubblicazioni collettive si ricordano: *Azioni gloriose degli uomini illustri fiorentini, dove erano tradotti gli affreschi del corridoio di ponente della Galleria degli Uffizi*, 1745; *Raccolta di stampe rappresentanti i quadri più scelti de' signori marchesi Gerini*, edita in diversi momenti a partire dal 1759; *Raccolta di cento pensieri diversi di Anton Domenico Gabbiani pittore fiorentino fatti intagliare in rame da Ignazio Enrico Hugford pittore e suo discepolo nel modo e forma che sono gli originali esistenti nella di lui collezione a Firenze*, 1762.

Le stampe vengono prima pubblicate sciolte, come testimoniano le iscrizioni «e vende Venezia» o «appo F. Bartolozzi», poste in calce ad esse, e nel 1764 sono pubblicate a Roma da Giovanni Battista Piranesi, che acquista le lastre di Bartolozzi a Venezia, con il titolo *Raccolta di alcuni disegni del Barbieri [sic] da Cento detto il Guercino*⁷⁹, insieme ad altre quindici acqueforti⁸⁰.

Queste incisioni di Bartolozzi dai disegni del Barbieri non sono datate, ma appartengono a un giro di anni ben preciso, il cui *terminus ante quem* è il 1762, quando, già note ed apprezzate, ricevono le lodi del Mariette⁸¹. Inoltre, non tutte le incisioni realizzate dai disegni della collezione di Anton Maria Zanetti presentano, accanto al

⁷⁹ *Raccolta di alcuni disegni del Barbieri da Cento detto il Guercino, incisi in rame, e presentati al singolar merito del Sig. Tommaso Jenkins Pittore, ed Accademico di S. Luca, in atto di rispetto, e d'amicizia dall'Architetto, e suo Coaccademico Gio. Battista Piranesi (Si vendono presso il medesimo Piranesi nel Palazzo del Sig.r Conte Tomati, a Strada Felice vicino alla Trinità de' Monti)*. La vicenda della pubblicazione della raccolta è molto complessa e non è ancora stata del tutto chiarita; quel che è certo è che ne esistono diverse edizioni che si differenziano per il numero delle stampe in esse contenute. Per la trattazione specifica si rimanda a Mahon, Turner 1991, Jatta (a cura di) 1995, Lui 1998 (1999), pp. 122-127.

⁸⁰ La raccolta è composta da ventinove tavole. Alle dodici del Bartolozzi vanno aggiunte le tre, più il frontespizio, realizzate dallo stesso Piranesi, da disegni di sua proprietà, cinque da Giovanni Ottaviani, sei da James Nevay, una da Tommaso Piroli. Un'ipotesi di ricostruzione è la seguente: *Frontespizio*, *Sacra Famiglia* (Francesco Bartolozzi), *Due angeli mostrano il Volto Santo e la testa del Battista* (James Nevay), *Mezza figura di donna che porge un fiore* (James Nevay), *San Francesco in preghiera* (Francesco Bartolozzi), *Sant'Anna, la Vergine e Gesù* (Francesco Bartolozzi), *San Giuseppe e Gesù* (Francesco Bartolozzi), *Madonna del Carmine* (Francesco Bartolozzi), *Madonna con il Bambino e San Giovannino* (Francesco Bartolozzi), *Giovane donna che suona il violino* (Giovanni Ottaviani), *Busto di vecchio* (Giovanni Ottaviani), *Visione di santa Teresa* (Francesco Bartolozzi), *Famiglia in preghiera* (Francesco Bartolozzi), *Sacrificio* (Francesco Bartolozzi), *Diana al bagno* (Giovanni Ottaviani), *Madonna con Bambino e San Giovannino* (Giovanni Battista Piranesi), *Quattro putti che giocano* (Francesco Bartolozzi), *Adorazione dei Magi* (Francesco Bartolozzi), *Sacra Famiglia* (Francesco Bartolozzi), *Liberazione di una prigioniera* (Giovanni Ottaviani), *Venere e Marte* (Giovanni Ottaviani), *Vecchio addormentato* (Giovanni Battista Piranesi), *Uomo in piedi con vettovaglie nel grembiule* (Giovanni Battista Piranesi), *Testa di vecchio di profilo* (James Nevay), *Testa di donna* (James Nevay), *Testa di vecchio con turbante* (James Nevay), *Testa di vecchio di profilo* (James Nevay), *Venere e Adone* (Tommaso Piroli). Cfr. Hind 1998; De Vesme, Calabi 1928. Confrontando le dodici acqueforti del Bartolozzi con le altre della raccolta del Piranesi, nell'esemplare conservato alla Calcografia Nazionale di Roma (inv. n. volume 21PIR), si nota subito come Piranesi ed i suoi collaboratori abbiano, in un certo senso, imitato lo stile del Bartolozzi, sia nella tecnica sia nelle didascalie. È caratteristico che per l'occasione lo stesso Piranesi diventi incisore "di figure", un genere che fino ad allora aveva quasi del tutto trascurato, affermando così le sue capacità nella *imitation drawings*.

⁸¹ Nel 1762 Pierre Mariette scrive a Giovanni Bottari: «io sono del vostro parere circa le stampe del Bartolozzi cavate da' disegni del Guercino, né mi pare, che di quel genere si possa far meglio», in Bottari 1754-1773, IV, p. 372, lettera del 7 agosto 1762.

nome del proprietario, l'indicazione del titolo di conte, riconoscimento che gli fu conferito nel giugno del 1761 dall'imperatrice Maria Teresa.

Bartolozzi incide cinque disegni di Guercino appartenenti a Zanetti: *Madonna del Carmine*, *Visione di Santa Teresa*, *Sacra Famiglia*, *Sacrificio* e *Quattro putti che giocano* (cfr. *Apparati*, F.B. 5, 7, 9, 10, 12)⁸². Sono acqueforti di medie dimensioni, caratterizzate da un sapiente uso della tecnica esecutiva, tesa ad imitare le caratteristiche formali del disegno. I *Quattro putti che giocano*, la *Sacra Famiglia* e il *Sacrificio* sono anteriori al 1761, visto che lungo il margine inferiore si legge: «Ex Collectione Antonii M. Zanetti quondam Hieron. F.»; la *Madonna del Carmine* e la *Visione di Santa Teresa* sono databili entro 1762, per l'iscrizione presente sul margine inferiore: «Ex Collectione Comitum Antonii M. Zanetti quondam Hieron. F.».

Le altre sette stampe riproducono *Sacra Famiglia con un angelo*, *San Giuseppe con il Bambino*, dalla collezione del console britannico Joseph Smith; *San Francesco in preghiera*, *Sant'Anna*, *la Vergine e Gesù e Famiglia in preghiera* di proprietà dei fratelli Gennari, nipoti del Guercino e residenti a Bologna, infine, *Madonna con il Bambino e San Giovannino* e *Adorazione dei Magi* dalla collezione di Giovanni Battista Tiepolo (cfr. *Apparati*, F.B. 1-4, 6, 8, 11).

Bartolozzi utilizza sapientemente, e inclina in una nuova maniera, la tecnica mista imparata da Wagner: aquaforte per le linee principali e per le parti più estese, unita al bulino, per i dettagli dei volti, i trapassi di chiaroscuro, per un effetto complessivo ricco di luce. Il risultato finale non è dovuto solo alla maestria tecnica, ma soprattutto alla profonda conoscenza che Bartolozzi aveva dello stile grafico del maestro di Cento. Infatti, lo stesso incisore eseguiva dei disegni di sua invenzione alla maniera di Guercino. Esempio è il caso del foglio raffigurante *San Guglielmo d'Aquitania inginocchiato davanti al vescovo*, conservato agli Uffizi (GDSU, inv. n. 1634 F), eseguito da Bartolozzi su un modello guercinesco, che sarà inciso circa trent'anni più

⁸² Dopo la morte dello Zanetti, quattro di questi disegni furono comprati dal barone Vivant-Denon; cfr. Borroni 1956, p. 20.

tardi, nel 1796, da Stefano Mulinari (1741 c. - 1800 c.) come autografo del maestro di Cento⁸³.

In questi anni i disegni del Guercino godono già di una notevole fama e sono molto apprezzati e ricercati dai collezionisti di tutta Europa. Infatti, è in questo momento che iniziano a fare la loro comparsa sul mercato i disegni che imitano il suo stile, opera di uno o più falsari⁸⁴.

Le incisioni di Bartolozzi riscuotono fin da subito un grande apprezzamento da parte dei conoscitori. Bottari scrive a Mariette: «[...] non si potevano intagliare meglio per far vedere Guercino stesso. Questa è la maniera vera d'intagliare, cioè di far vedere a perfezione l'autore, donde son tratti gl'intagli»⁸⁵ e Mariette risponde: «io sono del vostro parere circa le stampe del Bartolozzi cavate da' disegni del Guercino, né mi pare, che di quel genere si possa far meglio»⁸⁶.

Bartolozzi a partire da queste prime dodici stampe elabora uno stile nuovo che lo caratterizzerà per l'intero arco della sua attività e che sarà imitato da molti incisori. Uno stile che si rifà alla cosiddetta 'maniera chiara', per gli ampi spazi lasciati bianchi, e che

⁸³ Il disegno originale di Guercino, copiato e ridisegnato da Bartolozzi, è quello oggi al Metropolitan Museum di New York (inv. n. 08.227.29). La traduzione è inserita da Mulinari all'interno del suo volume intitolato *Raccolta di trentadue disegni Originali di Gio. Francesco Barbieri detto il Guercino Esistenti nella R. Galleria di Firenze incisi in rame con imitazione, grandezza, e colore, ad acquerello, penna e matita da Stefano Mulinari Incisor fiorentino nella detta R. Galleria* e pubblicato nel 1797. Stefano Mulinari, attivo a Firenze, è uno dei protagonisti del fenomeno della imitation of drawings in Italia. Prima della serie sopra ricordata egli aveva già pubblicato importanti raccolte: *Disegni nella loro grandezza e colori. All'altezza Reale di Pietro Leopoldo Principe Reale d'Ungheria e di Boemia Arciduca d'Austria Granduca di Toscana &c &c &c. Protettore magnanimo e glorioso delle Belle Arti. Stefano Mulinari fiorentino In atto di umilissimo ossequio dedica e consacra* edito nel 1774, *Istoria pratica dell'incominciamento e progressi della pittura o sia raccolta di cinquanta stampe estratte da equal numero di disegni originali esistenti nella R. Galleria di Firenze per la prima volta incise da Stefano Mulinari e dal medesimo all'Eccellenza del Sig.r Conte Giacomo Durazzo patrizio genovese ambasciatore cesareo presso la Ser. Repubblica di Venezia: Personaggio nel giudicare e nell'amare le Belle Arti non secondo di chi che sia, primo coltivatore della storia ragionata di esse, fautore e mecenate amplissimo* pubblicata negli anni Settanta, *Saggio delle cinque scuole di Pittura Italiana* e *Raccolta di venti Disegni Originali d'Eccellenti Pittori e Maestri della Scuola Fiorentina ricavati questi dal Gabinetto esistente nella R. Galleria di S. A. R. l'Arciduca Gran Duca di Toscana imitati esattamente ed incisi nella loro grandezza da Stefano Mulinari incisore Fiorentino, nella medesima R. Galleria* del 1782.

⁸⁴ Cfr. Bagni 1985 e 1990.

⁸⁵ Bottari 1754-1773, IV, p. 372, lettera di Bottari a Mariette del 1764.

⁸⁶ *Ibid.* lettera di Mariette a Bottari del 7 agosto 1762.

si caratterizza per l'adesione al tratto del disegnatore. Allo stesso tempo, Bartolozzi apporta delle modifiche compositive più o meno significative. Un ampliamento della raffigurazione è visibile nel *San Giuseppe con il Bambino* (fig. 52) oppure nella *Sacra Famiglia con un angelo* (fig. 53), dove, in più, si registrano modifiche nelle figure di San Giuseppe, dell'angelo e della Vergine. In altri casi si registrano dei cambiamenti più sostanziali, come nella *Madonna del Carmine*, dove l'incisore aggiunge due angioletti e due teste di cherubini nella parte superiore (fig. 54).

La tendenza di Bartolozzi a modificare il disegno originale sarà più evidente nelle stampe realizzate durante gli anni successivi. In particolare, quando si trova davanti a studi preparatori del pittore di Cento, li completa e li ridefinisce, aggiunge le parti mancanti e ne aumenta i contrasti chiaroscurali.

La pubblicazione del Piranesi assicura a Bartolozzi la fama che fino ad allora, con la partecipazione ad imprese collettive, aveva solo sfiorato. È infatti a seguito della diffusione e del successo di questa serie, che verrà chiamato in Inghilterra da lord Richard Dalton, incisore e bibliotecario di re Giorgio III, per incidere i disegni conservati nelle collezioni reali inglesi.

Queste stampe, vendute singolarmente a partire dal 1764, saranno rilegate in due volumi negli anni Novanta del Settecento. Il primo, dedicato esclusivamente al Guercino, si intitola *Eighty two Prints engraved by F. Bartolozzi & c. from the original Drawings of Guercino, in the collection of his Majesty*, e il secondo, con stampe da disegni di diversi artisti, si intitola *Seventy-three prints engraved by F. Bartolozzi from original pictures and drawings of Michael Angelo; Domenichino; Annibal., Lodovico, & Agostino Carracci; Guercino; P. da Cortona; Carlo Maratti, Elisabetta Sirani; Pellegrino Tibaldi; Franceschino, &c. &c. in the collection of his majesty, &c.*; entrambi pubblicati da John e Josiah Boydell.

Bartolozzi si conferma molto rapido nella esecuzione delle incisioni, un aspetto questo che già caratterizza le sue prove veneziane. Inoltre, molte delle stampe di questo periodo sono di piccole dimensioni, i soggetti sono semplificati e non tutte presentano quella minuzia descrittiva caratteristica delle sue lastre veneziane. L'analisi delle incisioni del periodo inglese non può trovare spazio in questa trattazione, limitata all'approfondimento delle stampe italiane. Occorre però ricordare che, pur trovandosi

sul suolo inglese, Bartolozzi nel 1787 è nominato accademico d'onore dell'Accademia di Venezia, per il suo riconosciuto valore come incisore e per la sua educazione e formazione avvenuta, in larga parte, proprio nella città lagunare.

Negli stessi anni in cui Bartolozzi incide i disegni del Guercino, Pietro Monaco (1707-1772) lavora a una delle più importanti suite di stampe veneziane del Settecento: *Raccolta di centododici stampe di pitture della Storia Sacra, incise per la prima volta in rame e fedelmente copiate dagli originali di celebri Autori antichi e moderni*, pubblicata a Venezia nel 1763⁸⁷.

Monaco è già noto e apprezzato come incisore di ritratti, di vedute e di illustrazioni librarie, oltre che come mosaicista, ma sarà questa serie a garantirgli il successo e un posto tra i più importanti incisori veneziani del secolo. La *Raccolta* che secondo Moschini «mirava soprattutto a conservarci almanco il pensiero, se non il carattere di pitture che si conservavano particolarmente nelle case de' privati»⁸⁸, è definita da Mariuz «una delle più sontuose pubblicazioni d'arte apparse a Venezia nel Settecento, un monumento della stampa di riproduzione»⁸⁹.

L'edizione definitiva comprende al suo interno cento sei incisioni che riproducono dipinti di diversi artisti e otto stampe che traducono altrettanti disegni di Giovanni Battista Tiepolo, posseduti dallo stesso Monaco (cfr. *Apparati*, P.M.).

Riprodurre i disegni di un artista ancora in vita avviene raramente nell'ambito della produzione delle stampe che imitano i disegni, come si vedrà anche nei capitoli successivi, ed è sintomo dell'importanza che lo stesso artista ha acquisito presso i contemporanei e del fatto che i suoi disegni sono ricercati sul mercato.

La presenza di questi otto fogli non è dunque una novità solo per la *Raccolta* stessa, prima costituita esclusivamente da riproduzioni di dipinti, ma anche per il fenomeno che qui si vuole indagare. L'intento di Monaco è duplice: essere considerato un raffinato collezionista e vendere i disegni in suo possesso. Infatti, due disegni del Tiepolo, *Tentazioni di sant'Antonio* e *Adorazione dei pastori*, sono da lui venduti al pittore Antonio Fossati, prima del 1763, come precisa la scritta posta in calce: 'Ora posseduta dal Sig. David Antonio Fossati di S.ta Marina' (cfr. *Apparati* P.M.4 e 7).

⁸⁷ La prima parte, contenente le prime cinquantacinque incisioni, è pubblicata a Venezia nel 1743 con il titolo *Raccolta di cinquanta cinque storie sacre incise in altrettanti rami. Con le loro spiegazioni, con la dichiarazione dei Possessori de' Quadri, e dell'Autore di ciascheduno [...] In Venezia, MDCCXLIII*. La serie completa sarà poi pubblicata altre tre volte dopo la morte dell'autore.

⁸⁸ Moschini 1924, pp. 157-158.

⁸⁹ Mariuz 2000, p. 5.

Le otto traduzioni sono state più volte oggetto degli studi di George Knox, il quale ha anche riportato l'iscrizione a penna, sul verso del primo dei due disegni, in cui si legge che la vendita è avvenuta nel 1760⁹⁰. Ciò significa che entrambi i disegni sono incisi prima di quell'anno e solo dopo, in occasione della pubblicazione, viene apposta l'indicazione del nuovo proprietario⁹¹.

Spetta ancora a Knox il merito di aver correttamente individuato quattro dei disegni originali del Tiepolo incisi da Monaco, in seguito menzionati anche da Davide Apolloni, nel suo studio sulla *Raccolta*, dedicato in particolare all'analisi delle riproduzioni dei dipinti. Metà dei fogli tiepoleschi sono oggi conservati in collezioni europee e statunitensi, gli altri non sono ancora stati rintracciati.

Non è certamente un'impresa facile riprodurre con l'acquaforte questi disegni eseguiti all'acquerello, steso per grandi macchie, per costruire un forte e complesso contrasto chiaroscurale.

Monaco riesce a modulare il segno e a restituire una imitazione fedele dei fogli, anche se risulta chiaro come lui sia ormai specializzato nella riproduzione di dipinti. Infatti, se non fosse per la presenza dell'iscrizione posta in calce ai singoli fogli, queste otto incisioni potrebbero essere facilmente identificate come riproduzioni di quadri. Sembra che in esse manchino quei caratteri propri del disegno: l'incompiutezza dei tratti, alcune forme non finite, la sovrapposizione dei segni. Nelle incisioni di Monaco tutto è ben delineato, ogni forma è chiusa e non c'è alcuna differenza nel trattamento del segno.

Ad esempio, *Fede Speranza e Carità*, ovvero la Tavola 20, riproduce in controparte il disegno oggi all'Art Museum della Princeton University (inv. n. x1948-770; fig. 55)⁹², costruito con acquerello marrone e grigio, con la penna per definire i contorni e con l'aggiunta di bianco per le zone in luce. Dalla stampa questa complessa costruzione non emerge, tutto è in un qualche modo appiattito (cfr. *Apparati*, P.M.5; fig. 56). Monaco rimane fedele alla composizione, anche se la allarga di un paio di centimetri nel lato inferiore, ne riproduce con fedeltà ogni particolare e il chiaroscuro, eppure è difficile identificarla come la traduzione di un disegno.

⁹⁰ Knox 1965, p. 392.

⁹¹ Apolloni 2000, p. 61.

⁹² Cfr. Whistler in *Italian Master Drawings* 2014, n. 77, pp. 185-187.

Lo stesso effetto si nota nelle altre stampe che è possibile confrontare con i fogli originali: *San Girolamo nel deserto* (Washington DC, The National Gallery of Art, inv. n. 1991.217.9; cfr. *Apparti*, P.M.3; figg. 57 e 58), *Tentazioni di sant'Antonio* (Chicago, Art Institute, inv. n. 1964.347; cfr. *Apparti*, P.M.4; figg. 59 e 60), *Apparizione dei tre angeli ad Abramo* (Bassano, Museo Civico, inv. n. Riva 148; cfr. *Apparti*, P.M.8; figg. 61 e 62).

Monaco in tutte le sue lastre dimostra grandi capacità tecniche. Il suo punto di riferimento sembrano essere i due figli di Giambattista Tiepolo, Giandomenico e Lorenzo. Entrambi, nel tradurre le opere pittoriche del padre, fin dagli anni Quaranta del Settecento, creano dei capolavori della stampa di traduzione, poiché con l'uso di una fitta serie di tratti, che in alcuni casi copre l'intera superficie della lastra, riescono a restituire quelle atmosfere rarefatte tipiche dei dipinti di Giovanni Battista.

Certamente Monaco conosce i volumi di Zanetti e le stampe di Bartolozzi, ma non è a queste che guarda quando traduce i disegni. Egli si discosta dallo stile che contraddistingue gli incisori attivi in laguna e crea un linguaggio del tutto personale. Sembra quasi che Monaco veda già in questi disegni il risultato finale ed è quello che lui traduce, quasi a voler dare a questi fogli un valore, una dignità, pari a quella dei dipinti. In questo modo egli si allontana da quella adesione al dato documentario, che caratterizza le sue stampe tratte dai grandi quadri veneziani.

Risale proprio agli anni Sessanta del Settecento una importante testimonianza scritta da Anton Maria Zanetti di Alessandro, nipote di Anton Maria Zanetti il Vecchio, incisore e critico d'arte, che con lo zio aveva collaborato ad alcune imprese, come già ricordato più sopra.

Egli nelle pagine introduttive della sua raccolta, intitolata *Varie Pitture a Fresco de' Principali Maestri Veneziani*, sintetizza il gusto dell'epoca in materia di incisione che si rispecchia nelle stampe oggetto di questa trattazione: «v'è a cui piacciono le stampe fatte con gran prontezza, e con molto spirito, a colpi maestri; e questi sono i professori, e con essi quei dilettanti che si tengono conoscitori perfetti. All'universale piacciono le stampe finite, e condotte con tenerezza, e più di tutte quelle che hanno gran forza nell'ombra, e un bel partito nel raccogliere il lume; onde ne resta il senso al primo capo allettato, e persuaso»⁹³.

Alla prima categoria dovrebbero appartenere, tra le incisioni fin qui analizzate, quelle di Faldoni, Zucchi, Orsolini e Bartolozzi, alla seconda quelle di Monaco. Infatti, l'autore rende più esplicita questa divisione nelle righe che seguono quando dichiara che le stampe contenute nella serie, da lui stesso eseguite all'acquaforte, appartengono al secondo gruppo, quello delle incisioni condotte con finitezza.

Il giovane Zanetti prosegue descrivendo quelli che dovrebbero essere i caratteri propri di una stampa di traduzione: «chiunque siasi [...] non può negare alla diritta ragione, che non sia la buona imitazione il primo merito d'una copia. Questo merito sopra tutto tentò d'acquistarsi il nostro autore; sapendo per altro quanto difficile sia il contraffare i caratteri altrui vari e diversi, violentando il proprio genio; e far sì che una punta di ferro rappresenti quello che può fare un pennello, o unendo le tinte, o colpeggiando con franchezza e felicità. Chi vuole imitar bene non può certamente usar molto arbitrio, e perciò gran prontezza e molto spirito, specialmente intagliando»⁹⁴.

Agli incisori di traduzione è richiesto di adeguarsi allo stile del pittore o del disegnatore, del quale devono riprodurre l'opera, e di non modificare a proprio piacimento le composizioni.

⁹³ Zanetti il Giovane 1760, p. III.

⁹⁴ *Ivi*, pp. III-IV.

Datate tra il 1760 e il 1770 sono sei incisioni realizzate da Innocente Alessandri (1741-1803) e Pietro Scattaglia (1739-1810), allievi di Francesco Bartolozzi nonostante, come ricorda Moschini, «nulla dello stile di lui conservassero»⁹⁵. I due realizzano insieme diverse serie e sono i titolari di una stamperia a Venezia chiamata Calcografia Magna⁹⁶. Tra le incisioni da loro realizzate, occorre menzionare sei tavole in cui sono raffigurati busti di uomini di diverse età. Queste stampe oggi si conservano sciolte e sono le sole note di una serie, forse mai portata a termine, piuttosto omogenea. Sono tutte realizzate con la tecnica della maniera a matita unita al puntinato, che sta riscontrando largo successo nel resto d'Europa ed è usata raramente in Italia. Queste incisioni riproducono un disegno di Francesco Fontebasso, uno di Giovanni Battista Tiepolo e quattro di Giovanni Battista Piazzetta.

Queste tavole non rientrano a pieno titolo nel genere delle stampe che imitano i disegni, poiché non è chiaro la loro finalità. Infatti, nessun disegno riprodotto è stato finora rintracciato e ne è ignoto il proprietario. Di conseguenza, non è chiaro se questi disegni siano stati realizzati solamente per essere riprodotti a stampa, col fine di rendere note le composizioni di questi pittori, o se l'intento fosse quello di vendere i fogli originali.

Inoltre, in assenza dei disegni originali non è possibile analizzare nel dettaglio le stampe di Alessandri e Scattaglia. Già a prima vista si può però cogliere una certa adesione quantomeno stilistica, che permette di identificare l'autore del foglio prima ancora di leggerne il nome lungo il margine inferiore. Gli esemplari della serie sono noti sia stampati in nero sia in rosso e ne esistono due stati, il secondo è quello che presenta una numerazione in basso a sinistra. Per le schede tecniche delle incisioni si rimanda alla sezione *Apparati* (I.S.).

⁹⁵ Moschini 1924, p. 139.

⁹⁶ Cfr. Gallo 1941, pp. 47-48.

Sono state definitivamente attribuite dalla critica a Gaetano Gherardo Zompini (1700-1778)⁹⁷ le undici stampe che traducono disegni di Giovanni Benedetto Castiglione, pubblicate sciolte nel 1758 e riunite in album nel 1786.

Queste incisioni sono state per lungo tempo ritenute opera di Anton Maria Zanetti il Vecchio, il cui nome compare, per esteso o con il caratteristico monogramma, su ognuna di esse. È solo con l'edizione in volume che il nome del vero incisore viene esplicitato nel frontespizio (cfr. *Apparati*, G.Z.1; fig. 63).

Zompini lavora come illustratore di libri e già nel 1753 aveva pubblicato la prima edizione de *Le Arti che vanno per via nella città di Venezia*⁹⁸, una serie di stampe considerata dagli studiosi il suo capolavoro e una assoluta novità nel campo incisivo veneziano⁹⁹. Zompini lavora anche come pittore a diverse imprese nella città di Venezia, e nel territorio, e il suo nome si legge nel primo elenco dei pittori dell'Accademia di Venezia, stilato all'atto della sua fondazione nel 1727.

Zanetti è sia il proprietario dei disegni di Castiglione, sia l'ideatore dell'opera. Infatti, il famoso collezionista è il mecenate di Zompini, al quale fornisce un salario regolare e lo alloggia nella sua abitazione. L'ammirazione per i disegni e le stampe del pittore genovese si diffonde, tra i collezionisti e gli artisti veneziani, dopo il 1729, quando, a causa della morte del proprietario, viene venduta la collezione di Zaccaria Sagredo, primo raccoglitore delle opere del Castiglione. La comparsa sul mercato delle opere di questo pittore determina interessamento ed entusiasmo da parte degli artisti e dei dilettanti verso le sue opere¹⁰⁰.

La serie di Zompini è stata ampiamente studiata da Maria Santifaller, in un saggio ancora fondamentale per lo studio di questo argomento, la quale aveva individuato due dei disegni originali del Castiglione¹⁰¹.

⁹⁷ Per la biografia dell'incisore cfr. Battistella 1930 e Bozzolato 1978, pp. 17-20.

⁹⁸ Per la fortuna critica di quest'opera cfr. Succi 1983, pp. 451-453; per la fortuna critica dell'incisore cfr. Bozzolato 1978, pp. 12-16.

⁹⁹ Cfr. Haskell 2000 [1963], p. 354; Succi 1983, pp. 451-461.

¹⁰⁰ Cfr. Haskell 2000 [1963], p. 262.

¹⁰¹ Santifaller 1973.

In questa sede se ne aggiunge un terzo. Si tratta del disegno che raffigura *Noè conduce gli animali all'arca*, alla Morgan Library di New York (inv. n. 1984.4), da cui Zompini ha tratto la sesta stampa della serie (cfr. *Apparati G.Z.7*; figg. 64 e 65). Il coloratissimo disegno di Castiglione, eseguito con acquerello e colori a olio su carta bianca, è tradotto in controparte senza tralasciare alcun dettaglio, ma con modifiche nel gioco di luci e ombre.

Zompini sceglie l'acquaforte come mezzo per le sue traduzioni. Le lastre sono ricoperte di segni, ad eccezione delle zone cariche di luce, modulati e incrociati con grande precisione per un risultato finale molto raffinato, che richiama quello di Pietro Monaco.

Il bozzetto di Castiglione non è rifinito e molte parti della composizione sono appena accennate o indicate sinteticamente, al contrario, Zompini restituisce un disegno finito, completo in ogni singola parte. Questo si nota molto bene nel modo in cui sono tratteggiati gli alberi, ma anche nelle figure, dove l'incisore completa quelle forme che nel disegno sono appena accennate.

Per tre delle stampe di questa serie sopravvivono i disegni preparatori eseguiti da Zompini, un fatto raro dovuto al fatto che erano stati considerati autografi dello stesso Castiglione. Si tratta dei tre disegni per le altrettante stampe che hanno come soggetto l'educazione di Achille: *Chirone insegna ad Achille la geografia* (cfr. *Apparati G.Z.2*; fig. 66), *Chirone insegna ad Achille la musica* (cfr. *Apparati G.Z.3*; fig. 67), *Chirone insegna ad Achille l'alchimia* (cfr. *Apparati G.Z.4*; fig. 68)¹⁰².

Sono probabilmente da considerare creazioni originali dell'incisore e non derivate da alcun disegno del Castiglione, visto che al momento non sono noti disegni simili eseguiti dall'artista genovese. Rifiniti in ogni singolo dettaglio, questi tre fogli presentano, tuttavia, delle piccole modifiche rispetto alle incisioni, che Zompini deve aver apportato in corso d'opera.

¹⁰² Cfr. Santifaller 1973, pp.191-195.

Negli anni Novanta del Settecento fa la sua comparsa nel campo delle incisioni che imitano i disegni un altro importante artista.

È Francesco Novelli (1767-1836), figlio del più celebre Pietro Antonio, dal quale è educato all'arte e insieme al quale, ancora molto giovane, compie alcuni viaggi a Bologna, Firenze, Pisa e Roma. Le notizie relative alla vita di Francesco sono tramandate dal suo primo biografo, Giovanni Battista Perini che, nel 1888, ha pubblicato un volume dedicato alla vita di questo incisore, successivamente aggiornata da altri studiosi.

È proprio Perini a descrivere come il giovane Novelli si esercitasse a copiare disegni di Parmigianino, Guido Reni e Guercino, di proprietà del padre, e che le sue prime incisioni, non ancora rintracciate, erano eseguite su legno, da disegni del Mazzola¹⁰³.

La sua prima opera più nota è data alle stampe nel 1790 e si intitola *Album di quarantauna incisioni del celebre Rembrandt*¹⁰⁴. Consiste in una selezione di stampe copiate dai tre album contenenti 428 acquaforti dell'incisore olandese, acquistati da Anton Maria Zanetti il Vecchio nel 1721, per il suo «museo in stampe»¹⁰⁵, ad Amsterdam presso il mercante Jan Pietersz Zoomer¹⁰⁶, e che Dominique Vivant Denon compra dagli eredi nel 1789¹⁰⁷. Un'impresa nuova, con caratteri eccezionali, che è indice della fortuna dell'opera di Rembrandt in laguna¹⁰⁸.

¹⁰³ Perini 1888, pp. 17-20.

¹⁰⁴ Nel 1840 tutte le incisioni di Novelli da Rembrandt sono raccolte in un album pubblicato postumo dalla moglie e dalla figlia: *Stampe quarantauna di Rembrandt ritagliate da Francesco Novelli ora per la prima volta insieme raccolte*, Venezia, per cura degli eredi Novelli. In seguito i rami del Novelli furono acquistati da Giuseppe Zanetti, tipografo ed editore veneziano, e da lui pubblicati a Venezia nel 1844 con il commento dello Zanutto: *Album di quarantauna incisioni del celebre Rembrandt ritagliate per la prima volta ora insieme raccolte e con brevi illustrazioni dichiarate da da Francesco Zanutto*, Venezia, per Giuseppe Zanetti Editore co' tipi del Gaspari. Una nuova edizione uscirà nel 1860, per Brizeghel. Cfr. Aglietti 1793, p. 89; Robinson 1967 pp. 167-196; Mainardi 1985-1986; Hinterding, Rutgers 2013.

¹⁰⁵ È quanto scrive lo stesso Zanetti a Gori nel 1752 (cfr. Biblioteca Marucelliana, Firenze, ms. B. VIII, 13, p. 400).

¹⁰⁶ Cfr. Bettagno 1990.

¹⁰⁷ Per l'acquisto di Denon cfr. Cap. II.

¹⁰⁸ Cfr. Borean, Mason 2009, p. 21. Già Wenzel Hollar nel 1635 aveva riprodotto alcune incisioni di Rembrandt.

La volontà alla base della pubblicazione era proprio quella di soddisfare quanti ricercavano le stampe originali del maestro olandese, ormai divenute molto rare sul mercato. L'intento di Novelli non è quello di eseguire dei falsi, ma delle copie e per questo motivo le riproduce tutte in controparte.

Alcune notizie sulla genesi del volume si ricavano da un manifesto, datato 15 giugno 1791, scritto da Pietro Antonio Novelli, il cui testo si riporta qui integralmente:

«A GLI AMATORI E DILETTANTI | DEL DISEGNO E DELLE STAMPE. | Vedendosi che ad ornamento, e decoro del nostro secolo trionfa moltissimo | tra gli Amatori delle Belle Arti il Buon Gusto ed il Genio delle Incisioni | in Rame, che di particolare pregio e carattere distinguensi, si sono accinti | da qualche tempo in qua li Sig.ri Francesco Novelli, Costantino Cu | mano, e Giuseppe Sardi a ritagliare fedelissimamente all'acqua forte le | rarissime e tanto accreditate Stampe di Rembrandt, ed altre pure a sola acqua forte de' più insigni Autori che recar possono ad utile ed | onore. Quelle di Rembrandt sono tratte dai freschissimi Originali che prima furono raccolti da Jan Pietersze Zoomer contemporaneo e patrioti | co dell'Autore, che poscia passarono nella gran Raccolta Zanetti, e che ora | sono nel Gabinetto del Sig.r Cav.re Denon che come intendente ed Ama | tore delle Belle Arti permise alla tre sud.ti di lui allievi nell'Arte d'incide | re il farne i ritagli. Il grande incontro e spazio che sin ora anno avu | to incoraggisce li medesimi al proseguimento di si bella e rara Opera | e d'altre ancora come si e detto. A tal oggetto si da al Pubblico il | presente manifesto onde dilatare la conservazione e la memoria d'un | tanto rinomato Autore che fu il gran Maestro dell'immitazione della semplice Natura con un artificio di lume e chiaroscuro d'effetto non | ritrovato da alcun predecessore dell'Arte. Queste stampe saranno | marcate con li nomi delle suddetti, le quali sino ad ora sono 66 | e sempre più vanno crescendo. La maggior parte sono al prezzo | di un Paolo l'una ed alcune di prezzo maggiore e si vendono al | la Casa del Sig.r Pietro Antonio Novelli Pittore a S. Lio in Venezia»¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Un esemplare è al Gabinetto Disegni e Stampe del Museo Correr, Stampe, vol. XIII, n. 1.

Di ogni stampa tratta da Rembrandt esiste un esemplare all'interno dell'album conservato presso l'Archivio dell'Accademia di Venezia, donato a quella istituzione dallo stesso incisore¹¹⁰. Questo esemplare, che per la parte delle stampe da Rembrandt non verrà qui esaminato e per le quali si rimanda agli *Apparati* (F.N.1-41), è molto interessante per questa trattazione, poiché contiene sei stampe tratte da disegni, quasi tutte inedite.

Sono imitazioni di disegni posseduti da Denon, il quale li aveva acquistati dagli eredi Zanetti insieme alle incisioni di Rembrandt.

Il primo è la *Disputa tra Apollo e Marsia* di Parmigianino, già riprodotto con la tecnica del chiaroscuro da Ugo da Carpi¹¹¹ e poi da Zanetti¹¹², oggi conservato alla Morgan Library di New York (inv. n. IV, 44; fig. 69). L'episodio mitologico riferisce alla disputa tra il dio Apollo e il satiro Marsia: mentre il primo suona la lira, l'altro è seduto su una roccia e nella mano sinistra stringe il flauto.

Tutte e tre le traduzioni mantengono la cornice ovale propria dell'originale parmigianinesco, che si ritrova in altre sue composizioni destinate alla traduzione. I due chiaroscuri sono incisi nello stesso senso dell'originale, mentre l'acquaforte di Novelli è in controparte (figg. 70-72). Nel disegno alcuni tratti delineati con inchiostro nero emergono con forza nella composizione così come nei due chiaroscuri, dove si nota l'impiego di un legno utilizzato esclusivamente per riprodurre questi segni e poi stampato in nero. Questi tratti sono molto definiti nella stampa cinquecentesca, più modulati in quella di Zanetti e quasi assenti nell'acquaforte. Infatti, Novelli costruisce un gioco di luci e ombre molto morbido, delicato nei trapassi, accentuato da zone lasciate completamente prive di segni e movimentato da alcuni tratti brevi, netti e scuri. La seconda stampa imita il disegno oggi ritenuto copia da un originale del Guercino, che ha come soggetto *Cefalo compiangere la morte di Procri*. Il foglio inciso da Novelli è conservato al Museo di Digione (inv. n. inv. n. CA768) e l'originale è all'Art Museum

¹¹⁰ Venezia, Biblioteca dell'Accademia, Fondo Storico (inv. n. F.ST.STAMP 0096). Alcune delle incisioni di questo album erano esposte alla mostra del 1941 (cfr. Pallucchini 1941, pp. 28-29). L'album è detto perduto da Mainardi 1985/1986, p. 113.

¹¹¹ Bartsch XII, p. 123, n. 24.

¹¹² Cfr. *Apparati* A.Z.33.

della Princeton University (inv. n. 48-733)¹¹³. La traduzione è molto precisa, l'imitazione del tratto del disegno è sorprendente e tradisce la conoscenza della stampa di Bartolozzi (fig. 73).

Novelli si confronta anche con Raffaello, del quale traduce due disegni. Uno è la *Calunnia di Apelle*, dal foglio conservato al Louvre (inv. n. 3876 recto), riprodotto dall'incisore con grande accuratezza, sia compositiva sia chiaroscurale. Il foglio originale è oggi molto rovinato e per questo non è possibile effettuare un confronto più dettagliato tra le due opere (figg. 74 e 75).

Il secondo è l'*Ingresso di Giovanni de' Medici a Firenze* dal disegno oggi conservato all'Ashmolean Museum di Oxford (inv. n. WA1846.297; cfr. *Apparati* F.N.57), eseguito a penna, inchiostro acquerellato rosso e lumeggiato a biacca. Il foglio è preparatorio per una delle scene nella bordura inferiore dell'arazzo della *Lapidazione di santo Stefano* per la Cappella Sistina¹¹⁴. Questo disegno, come il precedente, non è in condizioni conservative ottimali, pertanto un confronto con la stampa risulta difficile. La differenza più importante è certamente la mancanza del colore nell'acquaforte, stampata in nero e senza alcuna imitazione degli aspetti tecnici del disegno. La composizione, in controparte, è riportata interamente sulla lastra, ogni personaggio e ogni dettaglio architettonico e paesaggistico si ritrovano in entrambe le opere.

Sono inoltre contenute nell'album due acquaforti di Novelli da disegni del padre, Pietro Antonio. Una larga parte del lavoro di quest'ultimo consiste proprio nel fornire disegni agli incisori, che a lui si rivolgono per avere composizioni originali da inserire nelle loro pubblicazioni, in particolare per le illustrazioni dei libri. Tra questi artisti occorre ricordare Innocente Alessandri, Cristoforo e Giuseppe Dell'Acqua, Ferdinando Fambrini, Giuliano Giampiccoli, Giuseppe Lante, Giacomo Leonardis, Giuseppe Zuliani e Pietro Monaco. Questo tipo di stampe, però, non può trovare spazio in queste pagine, poiché ha finalità completamente diverse da quelle che qui si vogliono analizzare.

Al contrario, i disegni di Pietro Antonio tradotti dal figlio sono da mettere in relazione con il genere di incisioni oggetto di questa trattazione. Si tratta di diciotto schizzi che

¹¹³ Cfr. Mahon, Turner 1991 n. 119, pp. 186-188.

¹¹⁴ Cfr. Shearman 1972, p. 84.

raffigurano altrettante donne colte in diversi atteggiamenti, che l'incisore suddivide in due lastre (cfr. *Apparati*, F.N.58 e 59; figg. 76 e 77). I disegni originali non sono ancora stati rintracciati, ma è importante sottolineare come nella traduzione Novelli utilizzi uno stile più pittorico, fatto di tratti lunghi e incrociati, che si rifà alle creazioni di Monaco e Zompini.

L'incisore dimostra di essere molto versatile e di sapersi adattare perfettamente allo stile del disegno che deve imitare e raramente lascia trasparire la sua personalità.

Sul finire del secolo Novelli pubblica la sua prima e unica serie di stampe che imitano i disegni. Si tratta della traduzione di quarantotto disegni a quel tempo creduti di Andrea Mantegna, e oggi attribuiti a Marco Zoppo¹¹⁵; rilegati in un volume, oggi conservato al British Museum di Londra (inv. nn. 1920,0214.1.1-1920,0214.1.26), regalato a Pietro Antonio Novelli da Giambattista De Rubeis, collezionista e membro dell'Accademia Clementina di Bologna e dell'Accademia di Venezia, nel 1796¹¹⁶.

Le incisioni di Novelli sono presentate da una introduzione, con dedica al De Rubeis, scritta dall'abate Mauro Boni, che indugia più sulla descrizione degli originali che non delle traduzioni.

Le stampe sono tutte eseguite a bulino, secondo la prassi iniziata da Faldoni e Orsolini che ha in Novelli, a distanza di circa settant'anni, l'unico continuatore.

Lo stile dell'incisore qui cambia radicalmente rispetto alle stampe analizzate in precedenza e la ragione è da rintracciare sia nel mezzo tecnico sia nello stile dei disegni quattrocenteschi. Un cambiamento rilevato fin dal Perini, che così scrive: «in tutte due le maniere da lui trattate è riuscito a perfezione. Nella prima cioè, in quella del Rembrandt, richiedeva grande effetto, gran macchia, tocchi risoluti, tagli incrocicchiati, e tutto all'acquaforte; nella seconda, in quella cioè del Mantegna, non effetto ma diligenza, non tocco risoluto ma castigato disegno, non tagli incrocicchiati, ma solo un contorno o taglio semplice, non all'acquaforte, bensì a bulino»¹¹⁷.

¹¹⁵ Per le vicende attributive dei disegni dell'album cfr. Popham, Pouncey 1950, Ruhmer 1966 e Chapman 1998.

¹¹⁶ Pugliese 2007, p. 420.

¹¹⁷ Perini 1888, p. 32.

I disegni di Marco Zoppo si prestano molto bene a questo stile: sono delle raffinate composizioni su pergamena, tratteggiate con il solo ausilio della penna. I soggetti sono diversi e così descritti da Perini: «la metà di questi disegni sono soggetti capricciosi ed istoriati di varie figure intere, vestite all'uso di quel tempo, in cui viveva il grande autore, con varie e graziosissimi scherzi di puttini; e l'altra metà son teste con elmi stravaganti e bellissimi; cose tutte sparse di grazie e frutto d'una dottissima intelligenza e perizia»¹¹⁸.

Novelli traduce quasi tutti i fogli dell'album, eccetto il numero 22 e il numero 25, per un totale di quarantanove stampe, a cui vanno aggiunte il *Frontespizio* e le due pagine introduttive (cfr. *Apparati* F.N.II.1-3).

L'incisore dimostra una profonda adesione ai disegni originali, riporta sulla lastra ogni singolo tratto, e, anche nelle composizioni più complesse, non apporta alcun tipo di modifica. Gli unici cambiamenti che si possono rilevare sono alcuni ampliamenti della composizione, come nella traduzione del foglio in cui sono raffigurati *Tre giovani uomini* (cfr. *Apparati* F.N.II.36; figg. 78 e 79). Il tratteggio di Novelli è sempre nella stessa direzione di quello del disegnatore quattrocentesco, come nel complesso bulino che raffigura la *Vergine con il Bambino e due angeli* (cfr. *Apparati*, F.N.II.6).

Novelli riesce a restituire le sofisticate invenzioni delle teste di guerrieri e guerriere con i loro fantasiosi elmi (figg. 80 e 81), così come le composizioni con putti che giocano (fig. 82) e i preziosi abiti indossati da eleganti uomini intenti a conversare.

È inclusa nella serie anche la riproduzione di un foglio che non appartiene all'album. Si tratta di un disegno attribuito dallo stesso Novelli a Mantegna, che l'incisore riceve in dono dall'abate Pietro Bini, da identificarsi probabilmente con il pittore e ritrattista¹¹⁹, come si legge lungo il margine inferiore della stampa (cfr. *Apparati*, F.N.II.46; fig. 83). Nel foglio sono raffigurati *Quattro studi per 'Madonna con il Bambino'* e il disegno originale non è ancora stato rintracciato, ma è molto simile ad un disegno conservato presso il British Museum di Londra (inv. n. 1904,1201.1).

Lo stile adottato da Novelli per le stampe di questa serie è riconducibile alla cosiddetta 'maniera chiara', che abbiamo visto svilupparsi entro la prima metà del secolo, per la

¹¹⁸ Perini 1888, p. 30.

¹¹⁹ Cfr. Chiappini di Sorio 1991.

forte presenza del bianco, per l'uso di tratti distanziati che si incrociano solo nelle zone più scure. Allo stesso tempo, l'effetto finale potrebbe essere imputato ai caratteri estrinseci dei fogli stessi, allo stile di Zoppo, che Novelli fedelmente traduce.

Sempre secondo Perini, questa serie ottiene da subito un notevole successo presso i contemporanei e riceve le lodi di Antonio Canova¹²⁰. Le stampe, prima pubblicate singolarmente sono state riunite in un unico volume in un secondo momento e, a quanto risulta fino ad oggi, mai più ristampato; del volume si conservano pochi esemplari nelle raccolte pubbliche e alcuni di essi sono mutili di alcuni fogli.

Dopo la morte del padre, avvenuta nel 1804, Francesco Novelli si dedicherà esclusivamente alla produzione di immagini sacre e abbandonerà l'attività di incisore di riproduzione¹²¹.

Sul finire del secolo Venezia sta perdendo il primato nel campo dell'editoria e della stampa d'arte. Le ragioni, come ha ben analizzato Berengo, nel suo fondamentale saggio sull'argomento, sono da ricondurre alla situazione politica ed economica della penisola¹²². Inoltre, la città lagunare non è più un polo di attrazione per gli incisori, che vi arrivavano per imparare o attirati da prestigiose commissioni. Verso la fine del secolo i centri verso cui gli incisori si spostano sono Roma e Londra¹²³.

Nonostante questo, l'ultima raccolta di incisioni che traducono disegni, analizzata in questa trattazione, sarà stampata proprio a Venezia, sia la prima edizione del 1829, sia la seconda del 1860. Si tratta del volume intitolato *Disegni originali di Raffaello per la prima volta pubblicati esistenti nella Imperial Regia Accademia di Belle Arti di Venezia*, ideato da Luigi Celotti con incisioni di Girolamo Scotto e Francesco Rosaspina.

L'analisi di questa pubblicazione, che riunisce in sé tutte e tre le aree geografiche considerate in questa trattazione, è presentata alla fine del Capitolo III.

¹²⁰ Perini 1888, p. 33.

¹²¹ *Ivi* p. 35; Pugliese 2007, p. 421.

¹²² Berengo 1957, p. 1335.

¹²³ Gosen 1999, p. 93.

Cap. II.

A Parma e Bologna, il colore.

A Parma

Parma è, durante la seconda metà del Settecento, una delle principali città appartenenti ai domini borbonici italiani. Si trova al centro di una fitta rete di relazioni internazionali e il vivace clima culturale è caratterizzato dalla presenza di numerosi artisti, italiani ed europei. Il nuovo duca don Filippo di Borbone (1720-1765), giunto in città nel 1749, insieme alla moglie Luisa Elisabetta (1727-1759), è affiancato da Guillaume du Tillot (1711-1774) che, a distanza di dieci anni, sarà nominato primo ministro e rimarrà qui fino al 1771. È quest'ultimo l'artefice del rinnovamento intellettuale della città, è a lui che si devono tutte le grandi iniziative culturali che caratterizzano il Ducato di Parma, Piacenza e Guastalla in questi decenni¹. Tra queste iniziative si deve anzitutto ricordare l'istituzione, tra il 1752 e il 1757, dell'Accademia Reale di Belle Arti che «diviene ben presto luogo di discussione, di confronto, d'informazione sempre aggiornata e puntuale; [...] il dialogo si apre direttamente con Parigi, con Roma, con l'Europa»². Questa nuova istituzione attira in città decine di artisti, soprattutto a partire dal 1759, quando sono istituiti i concorsi, poi indetti con regolarità, dai quali emerge la svolta classicista incoraggiata dagli accademici³. Inoltre, il francese Ennemond Alexandre Petitot (1727-1801) è nominato 'primo architetto' nel 1753 e sarà lui a creare il nuovo assetto urbanistico della città⁴. Alla fine degli anni Cinquanta giunge in città Étienne Bonnot de Condillac (1715-1780), negli anni Sessanta arrivano Alexandre Deleyre (1726-1797) e, poco dopo, Paolo Maria Panciaudi (1710-1785), fondatore della Biblioteca Palatina.

¹ Cfr. *Du Tillot* 2012.

² Riccomini 1979, p. 8.

³ Cfr. Allegri Tassoni in Riccomini 1979, pp. 185-194.

⁴ Cfr. *Petitot* 1997 e Cirillo 2002.

Infine, nel 1768, quando a governare è il nuovo duca Ferdinando (1751-1802), anch'egli intenzionato a proseguire il rinnovamento culturale e artistico del ducato, viene chiamato in città Giambattista Bodoni (1740-1813), per impiantare e dirigere la Stamperia Reale.

Dunque, il gusto che si sviluppa a Parma in questi anni rispecchia quello francese, ma allo stesso tempo, il fascino esercitato dalle due glorie locali, Antonio Allegri da Correggio (1489-1534) e Francesco Mazzola detto il Parmigianino (1503-1540), non viene mai meno. Le loro opere sono la ragione del soggiorno in città di numerosi viaggiatori, artisti e amatori, italiani e stranieri. A Parma, Correggio e Parmigianino sono un modello accademico e il simbolo dell'identità cittadina, che deve essere esaltata e salvaguardata.

All'interno del fenomeno delle stampe che imitano i disegni i due artisti -Correggio e Parmigianino- riscontrano un'attenzione ben diversa da parte degli incisori e dei collezionisti.

Se riproduzioni dai disegni di entrambi si ritrovano fin dall'album di Everhard Jabach (1670) e nel *Recueil Crozat* (1729), nei decenni successivi, sia in Italia che in Europa, il numero di stampe che imitano i disegni del Mazzola sarà decisamente superiore.

Infatti, l'interesse degli incisori di traduzione nei confronti del Correggio sarà rivolto soprattutto verso le sue opere pittoriche, sia quadri sia affreschi, piuttosto che ai suoi disegni. Indicativo è il fatto che su settecento uno traduzioni delle opere del Correggio catalogate da Massimo Mussini, tra tutte quelle eseguite in Italia e in Europa, solo venticinque sono traduzioni di disegni⁵.

Tra queste si segnalano quelle contenute in due dei più importanti volumi dedicati a questo genere di stampe: *A collection of Prints in imitations of drawings*, di Charles Rogers, e *Imitations of ancient and modern drawings engraved*, di Conrad Martin Metz, entrambi pubblicati a Londra, il primo nel 1778 e il secondo nel 1789. Sempre negli stessi anni sono realizzate dal conte Charles de Saint-Morys, e da altri incisori, alcune traduzioni di fogli del Correggio nel volume intitolato *Dessins du Musée Napoleon (reproduits par la gravure) provenant du cabinet de St. Morys*.

⁵ Cfr. Mussini 1995.

Infine, lo stesso genere di incisioni si ritrova in un altro volume inglese, *The Italian School of Design di William Ottley*, pubblicato nel 1823.

In Italia l'artista che incide il maggiore numero di disegni del Correggio è Francesco Rosaspina, per la cui trattazione si rimanda alla seconda parte di questo capitolo.

Infine, sono probabilmente da ascrivere alla produzioni italiana le due piccole stampe eseguite da Dominique Vivant Denon. Questi, come abbiamo già visto nel capitolo precedente, acquista la sua collezione di disegni di Anton Maria Zanetti e, come vedremo più avanti, collabora con gli incisori non solo dell'area veneta, ma anche di quella bolognese.

Le due stampe che traducono altrettanti disegni del Correggio richiamano lo stile adottato da Denon durante il soggiorno veneto e sono eseguite con l'uso esclusivo dell'acquaforte. La prima è identificata come *Bambino che impara a leggere* e la seconda come *Testa di putto*⁶. I disegni originali non sono ancora stati rintracciati, ma, a mio avviso, il secondo è da identificarsi come uno studio preparatorio per il *Fanciullo con abbecedario*, dipinto eseguito dal Correggio tra il 1527 e il 1530, oggi in collezione privata⁷.

Diversa è l'attenzione nei confronti dei disegni di Parmigianino dimostrata, lungo tutto il secolo, dagli incisori e dai collezionisti.

Come abbiamo visto nel Capitolo I, i disegni del Mazzola sono l'oggetto privilegiato dell'opera monumentale ideata, realizzata e pubblicata, nella prima metà del Settecento a Venezia, da Anton Maria Zanetti il Vecchio. Questo volume determinò un generale e rinnovato interesse verso il pittore parmense, che si estende tra gli artisti e i collezionisti del nord Italia e dell'Europa.

⁶ Cfr. Mussini 1995, nn. 687 e 688.

⁷ Il dipinto è pubblicato in Di Giampaolo 1999, p. 172, fig. 6.

Non è dunque casuale che la prima *suite* emiliana di stampe che imitano i disegni sia proprio dedicata al Mazzola⁸.

Si tratta della *Raccolta di disegni originali di Fra.co Mazzola detto il Parmigianino, tolti dal gabinetto di sua eccellenza il Sig.re conte Alessandro Sanvitale, incisi da Benigno Bossi Milanese Stuccatore Regio e Professore della Reale Accademia delle Belle Arti*, edita nel 1772.

Nonostante l'autore del volume, Benigno Bossi, vanti natali lombardi, le incisioni sono realizzate e stampate durante i suoi anni di permanenza a Parma. In più, la *Raccolta* è insignita dello stemma dell'Accademia Parmense⁹, della quale il Bossi è membro, conferito all'artista dal segretario Carlo Castone della Torre di Rezzonico (1742-1796).

⁸ Non può essere inserita in questa trattazione la serie composta da incisioni che riproducono disegni di paesaggio originali del Guercino (1591-1666), poiché se cronologicamente precede quella del Bossi, è realizzata a Parigi. L'ideatore è il pittore e nipote del Barbieri, Benedetto Gennari (1633-1715), che, all'inizio degli anni Settanta del Seicento, si trova nella capitale francese e affida a Jean Pesne (1623-1700) l'incarico di incidere quattordici disegni di paesaggio, opera del Guercino, conservati nella casa di Bologna, che si era fatto appositamente inviare dal fratello Cesare (1637-1688). La notizia è riportata anche da Malvasia 1678 (II, p. 385): «diversi paesini disegnati con isquisitezza [...] parte de' quali si tagliano ora in Parigi». Questa raccolta è realizzata tenendo conto del prestigio dell'autore dei disegni al solo scopo di accelerarne la vendita. I quattordici disegni originali non faranno più ritorno a Bologna. Benedetto li portò con sé da Parigi a Londra dove sono venduti, (ora si conservano a Chatsworth nella collezione Devonshire, tranne uno all'Ashmolean Museum di Oxford ed uno al Fitzwilliam Museum di Cambridge), mentre le lastre rimangono, fino al 1719, in casa Gennari, come indicato nell'inventario compilato quell'anno. Una volta incise, le matrici del Pesne vengono inviate a Cesare Gennari, il quale per completare la raccolta ne disegna il frontespizio, poi inciso da Giuseppe Maria Rolli (1645-1727). Nel frontespizio della ristampa della *suite* del Pesne, edita a Venezia nel 1754 è indicato che l'editore Giambattista Albrizzi (1698-1777) aveva acquistato le matrici originali. La fortuna e la diffusione di questa *suite* sono tali che quegli stessi paesaggi continueranno ad essere riprodotti nei decenni successivi. Per questo motivo, quando il bolognese Lodovico Mattioli (1662-1747) decide di incidere nuovamente l'intera serie, non ricava i suoi rami dai disegni originali, ma dalle stampe del Pesne, a grandezza naturale e in controparte, così che le sue acqueforti risultano essere nello stesso senso dei disegni originali. Del Mattioli sono note altre incisioni, in gran parte da dipinti, tra le quali si segnala una *Morte di Lucrezia* da un'opera perduta, forse un disegno, di Domenico Maria Canuti (1625-1684).

⁹ Stampa all'acquaforte, 243x176 mm. «NOI REALE ACCADEMIA PARMENSE | di Pittura, Scultura, ed Architettura. | Avendo il Sig.re Benigno Bossi Regio Stuccatore, e Accademico Professore presentata a questa stessa Accademia una raccolta di Disegni Originali di FRANCESCO MAZZOLA volgarmente detto il PARMIGIANINO da Lui incisi, Noi molto lodevolmente data l'Eleganza, e l'ammirabile esattezza del suo Bulino, abbiamo creduta la sua opera degnissima di uscire al Pubblico fregiata del Nostro Stemma a significazione d'onore, e del pregio, | in cui si tiene | Data dalla Residenza della Reale Accademia delle belle Arti In Parma questo di 21 Giugno 1772. | Conte di Rezzonico Secretario».

Non è questa la sede per ripercorrere le vicende biografiche di Benigno Bossi (1727-1792), che meriterebbero una lunga trattazione accompagnata da una ricognizione delle sue opere che ancora manca, e si rimanda pertanto alla bibliografia precedente¹⁰. Occorre però ricordare, che la sua attività di incisore non inizia e non si esaurisce con questa serie. Fino all'età di ventotto anni egli aveva lavorato come stuccatore, che rimarrà la sua attività principale, alla corte di Dresda, insieme al padre Pietro Luigi, ed è nella città sassone che apprende «la magia dell'incisione: mescolando in un suo squisito amalgama l'ariosa eleganza delle teste piazzettesche del Pitteri, i neri profondi dei fiamminghi; e forse già s'incuriosiva delle ricerche di fisionomia [...]»¹¹. Qui studia con Charles François Hutin (1715-1776) e Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712-1774), infatti, riporta l'iscrizione «Dresdae 1755» un'acquaforte raffigurante la *Presentazione al tempio*, tratta da un'opera non identificata di Giulio Carpioni (1613-1678) (cfr. *Apparati* B.B.35). Nel 1759 Bossi si trasferisce a Parma dove inizia il sodalizio con il Petitot, per il quale realizza le decorazioni in stucco in alcuni palazzi della città e due serie di incisioni, *Suite de vases tirée du cabinet de Monsieur du Tillot marquis de Felino* (1764) e *Mascarade à la Grecque* (1771). Il suo stile emerge con forza nel panorama artistico parmense: «un segno assieme preciso, tornito nei volumi, vellutato nelle ombre. Con la presenza del Bossi, s'aggiunge a Parma [...] un pizzico di gusto mitteleuropeo»¹².

L'insegnante di incisione presso l'Accademia parmense è il francese Simon François Ravenet il Giovane (1737-1821), arrivato qui grazie all'interessamento del conte di Caylus (1692-1765), l'erudito pittore e archeologo che con la corte di Parma mantiene intensi rapporti. Ravenet si dedica soprattutto alla traduzione di dipinti, così come gli altri incisori attivi in questi anni: Pietro Antonio Martini (1738-1797), Antonio Bresciani (1720-1817), Antonio Friz (a Parma fino al 1760) e Giuseppe Patrini (1711-1786)¹³.

¹⁰ Cfr. Zanzucchi Castelli 1960, pp. 149-185; Petrucci, Ceschi Lavagetto 1971; Fornari Schianchi in Riccomini 1979, pp. 122-123; Borea 2009, p. 572.

¹¹ Riccomini 1979, p. 12.

¹² *Ibid.*

¹³ Cfr. Mussini in Riccomini 1979, pp. 341-384.

In questo clima la pubblicazione di Bossi si distingue dalle altre e dialoga direttamente con quanto si sta facendo in tutta Europa da qualche tempo e rappresenta un contributo a quel rilancio culturale che caratterizza le scelte attuate dal Ducato in questi decenni.

Le tavole della *Raccolta* di Bossi sono tutte pubblicate e illustrate nel catalogo di Massimo Mussini e Grazia Maria De Rubeis, dove sono accompagnate dalle sintetiche schede di Daniela Dagli Alberi¹⁴. Per questo motivo non si vogliono qui commentare le singole incisioni appartenenti alla serie, tutte illustrate e poste a confronto con gli originali nella sezione *Apparati* (B.B.), ma analizzare l'opera nel suo complesso e mettere in luce alcune novità.

La consultazione di diversi esemplari della *Raccolta* mi ha permesso di individuare due diverse edizioni, fino ad ora non distinte. La prima è quella stampata a Milano presso Gioacchino Bertalli, senza indicazione dell'anno, la seconda è quella che reca nel frontespizio l'indicazione di Parma come luogo di edizione e il 1772 come anno di pubblicazione.

Nella prima si trovano alcune incisioni impresse sullo stesso foglio e sono tutte stampate in nero o con un colore bruno scuro. La seconda è un'edizione più raffinata, e certamente più costosa rispetto alla precedente, caratterizzata da una veste tipografica molto elegante in cui le incisioni sono stampate singolarmente e sono quasi tutte tirate con inchiostri colorati.

Entrambe le edizioni sono composte da ventotto incisioni, più il frontespizio, numerate e quasi tutte note in un unico stato¹⁵.

Bossi incide i disegni a quel tempo nella collezione del conte Alessandro Sanvitale e oggi tutti, tranne uno andato perduto, conservati presso la Galleria Nazionale di Parma¹⁶. Si tratta di un gruppo omogeneo di disegni del Parmigianino, l'unico conservato in città in questi anni, appartenente a un nobile legato alla corte, che in questo momento ha un ruolo centrale rispetto alle altre istituzioni.

¹⁴ *Parmigianino tradotto*, 2003, nn. 324-353, pp. 164-172.

¹⁵ Del *Giovane Bacco* (*Apparati*, B.B.29) in *Parmigianino tradotto* 2003, n. 353, p. 172, è un esemplare in controparte e senza firma. A mio avviso si tratta di una copia dalla stampa di Bossi per le misure diverse e per la mancanza del numero.

¹⁶ Cfr. Fornari Scianchi in De Grazia (a cura di) 1984, p. 443 e *Parmigianino tradotto* 2003, pp. 164-165.

Il nome del dedicatario, ovvero il proprietario dei disegni, si legge nella *tabula dedicatoria*, che presenta una composizione originale del Bossi (cfr. *Apparati*, B.B.1). In essa campeggia una figura femminile da identificarsi con la Nike generalmente presente nella parte superiore dello stemma della famiglia Sanvitale. Infatti, nello scudo, sostenuto dalla stessa fanciulla, questa manca, perché si è personificata all'interno della scena, dal gusto neoclassico, dove il nome del conte è inscritto in una colonna, mentre in basso a destra sono gli strumenti degli artisti.

Le tecniche utilizzate dall'incisore per le tavole del volume sono: acquaforte per replicare i segni a penna, maniera a matita, acquatinta e rotella per rinforzare le ombreggiature, per riprodurre le zone acquerellate e il colore della carta.

I disegni sono tutti tradotti in controparte e, in alcuni casi, con sostanziali modifiche rispetto agli originali.

A questo proposito il caso più significativo, ovvero il foglio su cui Bossi è intervenuto maggiormente con l'apporto di personali cambiamenti, è proprio il primo della serie, numero 2 secondo la numerazione che comprende la dedica, quello con *Studi di teste e studio di topo*, derivato dal disegno oggi a Parma (Galleria Nazionale, inv. n. 510/16 recto; cfr. *Apparati*, B.B.2; figg. 1 e 2).

Qui l'incisore compie una scelta molto precisa quando esclude dalla composizione il *Mezzobusto di donna*, nell'originale al centro a destra, e il *Profilo femminile* in basso a sinistra, e sposta il *Topo* dal centro del foglio all'angolo inferiore destro. Nonostante questo cambiamento compositivo, Bossi riporta fedelmente sulla lastra ogni singolo tratto disegnato dal Mazzola per delineare le figure. Allo stesso tempo interviene sul chiaroscuro, lo modifica secondo la sua sensibilità. In questo modo, compaiono nella parte superiore del foglio una serie di tratti, verticali, orizzontali e diagonali, che fanno da fondale alle otto teste, per dare loro maggiore risalto. Queste, di conseguenza, presentano un'ombreggiatura meno accentuata, eccezione fatta per la parte posteriore del cappello indossato dall'uomo barbuto al centro. Anche le quattro teste di uomini nella parte inferiore sono riprodotte molto fedelmente nelle loro linee principali. È nelle parti più scure che Bossi interviene, per schiarire la composizione e rendere più leggibili i volti. L'incisore chiude la parte inferiore della composizione con qualche macchia di

acquatinta, per imitare un'area acquerellata che nell'originale non è presente. Diversamente, il dettaglio del topo è riportato sulla lastra con estrema precisione¹⁷.

Questi cambiamenti sono frutto di specifiche scelte operate dall'incisore e vanno ricondotte a motivazioni estetiche. Bossi lavora avendo a disposizione gli originali e dimostra, in più occasioni, una conoscenza diretta di essi, è egli stesso che copia i disegni da tradurre a stampa. Un procedimento lento e accurato che gli ha permesso di arrivare ad una piena comprensione del disegno di Parmigianino, come dimostrano le sue stampe. Nella prima tavola della serie, poco sopra analizzata, l'incisore vuole focalizzare l'attenzione di chi osserva sulla varietà delle tipologie di volti eseguite da Parmigianino e sui valori intrinseci del disegno, inteso come espressione creativa dell'artista. In questo modo ciò che non è rilevante nella percezione dello stile del Mazzola viene eliminato.

Caratteristica per meglio comprendere lo stile incisivo di Bossi è la Tavola 6 che raffigura una *Canefora o Vergine della Steccata* (Parma, Galleria Nazionale, inv. n. 510/13; cfr. *Apparati*, B.B.6; figg. 3 e 4). È una delle tre incisioni che riproducono questo soggetto all'interno della serie. Il grande affresco realizzato da Parmigianino nella volta della chiesa di Santa Maria della Steccata a Parma, da molti considerato il suo capolavoro, non verrà mai riprodotto a stampa, diversamente da quanto avveniva in questi anni, e avverrà nel secolo successivo, per i noti cicli di affreschi parmensi.

Una grande campitura rettangolare, eseguita all'acquatinta e rinforzata a rotella, caratterizza questa lastra in cui la figura emerge dal fondo scuro grazie a zone non lavorate, in cui la luce è data dal colore bianco della carta. Nel disegno originale, realizzato su carta preparata, la figura è delineata per mezzo di alcuni tratti e di lueggiate a biacca. Con lo stesso procedimento Bossi realizza le Tavole 16 e 18, anch'esse da disegni preparatori per il ciclo delle *Vergini savie* e delle *Vergini stolte* (cfr. *Apparati*, B.B.16 e 18).

¹⁷ Derivano da questo stesso foglio altre due stampe del Bossi che riproducono il particolare delle teste disegnate nella parte superiore (cfr. *Parmigianino tradotto*, 2003, nn. 354, 355, pp. 171-172).

Come accennato in precedenza, soltanto una delle stampe di Bossi riproduce un disegno di Parmigianino oggi perduto, la *Deposizione* alla Tavola 10 (cfr. *Apparati*, B.B.10; fig. 5)¹⁸.

Anche alla Tavola 11 è riprodotto un disegno che raffigura la *Deposizione* e l'originale da cui è tratto, insieme a quello perduto riferito alla tavola precedente, fa parte di un gruppo di circa venticinque fogli preparatori per le due acqueforti incise dallo stesso Parmigianino negli anni Venti del Cinquecento (cfr. *Apparati*, B.B.11)¹⁹.

Della Tavola 10 ho rintracciato un altro stato, a mio avviso preparatorio e quindi precedente, che si caratterizza per l'uso di ampie campiture di acquatinta e per pochi tratti all'acquaforte (fig. 6)²⁰. Questo primo stato è estremamente raro e non compare in nessuna edizione della *Raccolta* da me consultata.

La differenza più importante tra i due stati è nel primo piano dove il basamento, su cui è disteso il corpo inerme di Cristo, si caratterizza per una forte ombreggiatura e per la presenza di vegetazione. Entrambi questi elementi scompaiono nello stato definitivo. È una differenza sostanziale che pone alcune questioni sul modo di lavorare di Bossi. L'ombra e l'erba compaiono anche nelle due stampe incise dallo stesso Mazzola, è quindi probabile che fossero presenti anche nell'originale perduto, e che il Bossi le abbia eliminate per meglio equilibrare la composizione. Infatti, sono numerosi gli interventi intercorsi tra il primo e il secondo stato, tutti da ricondurre ad un minor uso di acquatinta, rinforzata a rotella, e ad una maggiore definizione delle fisionomie dei personaggi grazie ai segni dell'acquaforte.

Per quanto riguarda invece l'altra *Deposizione*, Tavola 11, Bossi si dimostra fedele, riporta sulla lastra ogni singolo tratto disegnato e delinea con precisione anche il più piccolo dettaglio.

L'incisore dimostra di essere un profondo conoscitore dei disegni e, soprattutto, dello stile del Mazzola. Non si limita a osservarli e copiarli, capisce il modo in cui sono realizzati, ne comprende i valori tonali. Ed è più attento a trasferire sulla lastra le qualità

¹⁸ Secondo Popham (1971, p. 246, O.R. 9) si tratta di un'incisione da un disegno originale di Parmigianino oggi perduto.

¹⁹ Bartsch XVI, p. 8, 5; Bartsch XVIII, p. 300, 46.

²⁰ Monza, Civica Raccolta di Incisioni Serrone Villa Reale, inv. n. DEF 1510.

intrinseche del disegno, piuttosto che le sue peculiarità fisiche. Non è un traduttore filologico, è egli stesso un artista e come tale lavora su questi fogli.

Se è vero che le *Due versioni di Cupido con l'arco* (Parma, Galleria Nazionale, inv. n. 510/9; fig. 7), disegnate su fogli separati sono state accostate nella collezione di provenienza e mai separati²¹, Bossi dimostra di non essere attento al dato oggettivo, poiché ne ricava due diverse incisioni, una alla Tavola 27 e una alla Tavola 28 (cfr. *Apparati*, B.B.27 e 28; figg. 8 e 9).

Si segnala che presso il Museo Glauco Lombardi di Parma (inv. n. 360) è conservato un disegno, attribuito a Benigno Bossi, raffigurante *Mosè che scaglia le Tavole della Legge* (fig. 10). Questo foglio non può essere considerato preparatorio per la stampa, come si legge in alcuni cataloghi²², perché deriva direttamente dall'affresco. È forse preparatorio per un'incisione mai eseguita, ma si tratta sicuramente di un documento importante, che testimonia come l'attento studio compiuto da Bossi su Parmigianino, non si limita ai soli disegni della collezione Sanvitale.

L'attività di Bossi come incisore di disegni degli antichi maestri non si esaurisce con la *Raccolta* del 1772, ma prosegue per alcuni anni con sporadici episodi.

Sono datate all'anno successivo, 1773, quattro stampe che imitano disegni: due da Parmigianino e due da Guercino.

La prima raffigura *David* o *Apollo* ed è tratta da un disegno originale del Mazzola che, come gli altri, a quel tempo fa parte della collezione di Alessandro Sanvitale, e oggi alla Galleria Nazionale di Parma (inv. n. 510/11)²³. In questo caso l'aderenza all'originale è sorprendente, soltanto pochi segni di acquatinta e di acquaforte lo distinguono dal foglio cinquecentesco (cfr. *Apparati*, B.B.32; figg. 11 e 12).

La seconda traduce, in controparte, l'*Incoronazione della Vergine* (Parma, Galleria Nazionale; *Apparati*, B.B.30; figg. 13 e 14). L'incisore utilizza l'acquaforte per riprodurre i tratti a penna e l'acquatinta per le zone acquerellate, per un risultato fedele nella traduzione della composizione, ma completamente falsato nella restituzione del

²¹ Fornari Schianchi 2003, n. 2.3.26, p. 264.

²² Cfr. Fornari Schianchi in Riccomini 1979, n. 191, p. 127; Dagli Alberi in *Parmigianino tradotto*, 2003, n. 345, p. 171

²³ Da identificare con Popham 1971 n. 540. Lo studioso non riporta l'indicazione della stampa di Bossi diversamente da quelle della *Raccolta*.

gioco di luci e ombre. Infatti, se nell'originale le figure sono egualmente ombreggiate, nell'incisione maggior risalto è dato alla Vergine, al Cristo e agli angeli a loro più vicini, mediante un intenso chiaroscuro rinforzato dai tratti incrociati.

Contemporanee a queste sono le due stampe da disegni del Guercino; realizzate con la tecnica della maniera a matita, poi tirate con inchiostro rosso. Sono la *Testa di giovane* e la *Testa di vecchio*, che l'incisore inserisce alla fine della serie intitolata *Raccolta di teste inventate, disegnate, ed incise da Benigno Bossi*²⁴. Entrambe riproducono due volti tipici della grafica guercinesca, ma purtroppo manca il puntuale confronto con gli originali e nulla si sa della loro collocazione settecentesca, poiché le incisioni sono prive di ulteriori indicazioni (cfr. *Apparati*, B.B.33 e 34; figg. 15 e 16).

A distanza di dieci anni, nel 1784, Bossi realizza un'altra stampa da un disegno di Parmigianino che raffigura la *Madonna con il Bambino* detta anche *Madonna del dente*²⁵ (cfr. *Apparati*, B.B.31; fig. 17). Questa impresa è ricordata da Ireneo Affò, autore, nello stesso anno, della biografia del pittore parmense: «[...] il primo pensiero di questa pittura espresso dal Mazzola su la carta tinta a matita rossa, e a tocchi gagliardi di biacca, si conserva in Milano dal Signor Oblato D. Antonio Mussi Professor di filosofia nel maggior Seminario, e che ultimamente è stato inciso a chiaroscuro al naturale dal Signor Benigno Bossi colla sua solita esattezza. Chi à occhio e gusto, rimarrà più allettato da questi pochi segni così franchi ed originali, che dai tratti delicatissimi del bulino di Strange»²⁶. Quest'ultimo, l'incisore inglese Robert Strange (1721-1792), aveva visto il dipinto nelle collezioni reali di Napoli nel 1762 e lo incide nel 1774²⁷ (fig. 18). Il quadro, di cui il foglio in questione dovrebbe essere uno studio preparatorio, è tuttora conservato a Capodimonte (inv. n. 254,1708; fig. 19)²⁸, ed è oggi variamente attribuito²⁹, ritenuto da alcuni una copia sei o settecentesca da un originale

²⁴ La serie è pubblicata a Parma, presso l'autore, come si legge nel frontespizio.

²⁵ Milano, Biblioteca Ambrosiana, Incs. 2012.

²⁶ Affò 1784, p. 90.

²⁷ Cfr. *Parmigianino tradotto*, 2003, n. 189, p. 120.

²⁸ Il dipinto è ricordato nell'Inventario del 1734, c. 15 r.

²⁹ Cfr. Denunzio 2002, p. 267 con dubitativa attribuzione a Donato Creti; De Castris, Utili 1994, pp. 219-220.

di Parmigianino e da altri una copia da un dipinto del Mazzola realizzata da Jacopo Zanguidi detto il Bertoja (1544-1574)³⁰.

Il foglio originale da cui è tratta la stampa di Bossi è oggi perduto³¹, ma a quel tempo è di proprietà di Antonio Mussi (1751-1810), padre oblato, professore di lingua e letteratura greca ed ebraica e direttore della Biblioteca Ambrosiana. Poco sappiamo della sua vita e della sua attività di collezionista: allo stato attuale degli studi si sa che della sua collezione faceva parte, oltre a questo foglio del Mazzola, una *Testa di Cristo*, già ritenuta di Leonardo da Vinci e oggi attribuita ad un artista della sua cerchia, conservata presso la Pinacoteca di Brera a Milano (Reg. Cron. 862)³².

È un caso singolare che il disegno tradotto da Bossi sia inciso dal giovane Giuseppe Longhi (1766-1831) l'anno successivo, il 1785. A quel tempo Longhi ancora studiava presso il seminario di Milano e aveva tra i suoi professori proprio Antonio Mussi, proprietario del foglio. Si tratta di una delle primissime stampe realizzate da colui che sarà il protagonista, e importante teorico, dell'incisione di riproduzione in Italia. L'incisione è citata due volte all'interno de *La Calcografia* del 1830 come «primissimo tentativo all'acqua forte»³³.

Il confronto tra queste due stampe è molto interessante, perché se non fosse per le firme poste in calce, per il fatto che sono in controparte e per pochi tratti del disegno sembrerebbero eseguite dallo stesso artista. Questo testimonia la fedeltà all'originale dimostrata da entrambi gli incisori.

La parte figurata nella stampa di Bossi è però leggermente più grande e ad un'attenta analisi anche le tecniche utilizzate sono diverse. Quella di Bossi è molto raffinata e prevede l'utilizzo della maniera a matita nelle aree più grandi, sfondo e schiena della

³⁰ Copertini 1932, p. 99; Freedberg 1950, p. 222; Fischer 1984, p. 53.

³¹ Presso l'École des Beaux Arts di Parigi si conserva un disegno con questo soggetto attribuito dubitativamente a Parmigianino (inv. n. Mas. 2728) che non è quello tradotto prima da Bossi e poi da Longhi. A testimonianza della fortuna di questa iconografia parmigianinesca si segnala un foglio attribuito a Biagio Pupini (1511-1575), copia dal dipinto o dal disegno (cfr. Fischer 1984, n. 38, pp. 52-53; The J. F. Willumsen Museum Frederikssund, inv. n. GC. 521). Si esclude che questo disegno possa essere la fonte delle due stampe per la tecnica (penna, inchiostro scuro e biacca su carta grigio-marrone) e per la gamba destra del bambino non visibile.

³² Cfr. Bambach in Bandera (a cura di) 2015, cat. n. 14, pp. 78-79.

³³ Longhi 1830, p. 397, nota 1 e p. 434.

Vergine, che poi rinforza con sottili tratti all'acquaforte; nelle aree maggiormente dettagliate, come i volti e le mani, i tratti all'acquaforte si intrecciano e le ombre sono rinforzate con la puntinatura³⁴. Longhi si limita invece all'uso esclusivo della maniera a matita, leggermente rinforzata con delicatissimi segni all'acquaforte in corrispondenza di alcuni dettagli anatomici, come mani e orecchie (fig. 20)³⁵.

Si segnala qui una stampa inedita, eseguita da un anonimo incisore italiano del Settecento, che raffigura nella parte sinistra alcuni *Studi di teste* e nella parte destra una *Madonna con Bambino* (fig. 21)³⁶. Quest'ultima è il particolare della stampa incisa da Bossi e da Longhi, per questa ragione non è da considerare soltanto in relazione alla fortuna di Parmigianino nel campo della stampa, ma è da ricondurre anche alla diffusione e al riscontro ottenuto dalle due stampe più sopra considerate.

Con l'analisi del lavoro del milanese Giuseppe Longhi si entra, però, in un altro ambito, quello della riproduzione dei dipinti, che non trova spazio in questa trattazione.

³⁴ Della stampa di Bossi esistono esemplari stampati sia in rosso che in nero.

³⁵ Milano, Biblioteca Ambrosiana, Incs. 18155.

³⁶ L'unico esemplare a me noto di questa acquaforte (108x147 mm) si conserva al British Museum di Londra (inv. n. 1874,0808.869).

A Bologna

Bologna è l'avamposto militare, politico e culturale dello Stato Pontificio. Gli ordini arrivano da Roma e il potere locale non è abbastanza forte da esercitare il predominio, nemmeno quello culturale, sulla città, che è la quarta in Italia per numero di istituzioni accademiche, di lettere, scienze e musica, e sede di una delle più prestigiose e antiche università d'Europa³⁷.

È in un clima di grande rinnovamento, anche sociale, che all'inizio del Settecento Luigi Ferdinando Marsili (1658-1730) propone di fondare l'Istituto delle Scienze con due articolazioni: l'Accademia delle Scienze e quella delle Arti. La prima trova il suo precedente immediato nella Accademia degli Inquieti, di cui lo stesso Marsili faceva parte, la seconda ha invece un riferimento illustre nel secolo passato, nella Accademia degli Incamminati, o dei Desiderosi, voluta da Agostino, Annibale e Ludovico Carracci. L'Istituto segue l'esempio delle istituzioni francesi, ma è allo stesso tempo un modello anticipatore: è la prima istituzione europea che intende raccogliere tutta la produzione intellettuale in un unico organismo³⁸. Sarà inaugurato ufficialmente il 13 Marzo 1714, ma qualche anno prima, nel 1709, papa Clemente XI aveva approvato l'atto di fondazione dell'Accademia delle Arti, che da lui prese il nome di Accademia Clementina, istituita formalmente il 2 Gennaio 1710, in casa di Marsili. Si tratta della prima istituzione cittadina ad ottenere un riconoscimento ufficiale da parte del potere centrale e a staccarsi così dalle corporazioni, non senza forti dissidi che si svilupperanno per diversi anni.

Nonostante la mancanza di una sede vera e propria, si procede alla nomina dei membri stabiliti nel numero di quaranta e attivi a Bologna, i cosiddetti Accademici del numero.

³⁷ Per la situazione politica e culturale a Bologna nel Settecento si rimanda all'ampia bibliografia esistente.

³⁸ Cfr. Benassi 2004, p. 66.

Il pittore Carlo Cignani (1628-1719) è nominato Principe, carica che manterrà fino alla morte, e Giampietro Zanotti (1674-1765), anch'egli pittore, è il primo Segretario, fino al 1759 (suo fratello ricopre la stessa carica all'interno dell'Accademia delle Scienze)³⁹.

Il Viceprincipe è Marco Antonio Franceschini (1648-1729), cognato di Cignani; i Direttori, ovvero gli insegnati, dello Studio di Nudo sono: Benedetto Gennari (1633-1715), Giovan Gioseffo Dal Sole (1654-1719), Giuseppe Mazza (1653-1741) e Domenico Maria Viani (1688-1711); quelli di Architettura: Gioachino Pizzoli (1651-1733), Marcantonio Chiarini (1652-1730) e Raimondo Manzini.

Dunque, l'indirizzo stilistico dell'Accademia è quello di un classicismo modellato sugli esempi illustri della scuola pittorica locale, a cui si aggiungono Correggio, considerato tra i maestri del colorire, e Parmigianino, il pittore della grazia. Ancora valido in questo contesto è, infatti, il *Sonetto in lode di Nicolò Bolognese* pubblicato da Malvasia:

«Chi farsi un buon pittore cerca e desia | Il disegno di Roma abbia alla mano, | La mossa coll'ombrar veneziano, | E il degno colorir di Lombardia. | Di Michelangiolo la terribil via, | Il vero natural di Tiziano, | Del Correggio lo stil puro e sovrano, | E di un Rafael la giusta simetria. | Del Tibaldi il decoro e il fondamento, | Del dotto Primaticcio l'inventare. E un po' di grazia dal Parmigianino. [...]»⁴⁰.

In questi anni le botteghe artistiche più importanti in città, punto di riferimento dei giovani pittori bolognesi, sono quella di Lorenzo Pasinelli (1629-1700) prima, e quella di Giovanni Gioseffo dal Sole (1654-1719) dopo⁴¹.

Il 1786 è un anno importante per la vicenda che qui si vuole analizzare. È l'anno in cui vengono finalmente approvati dal Senato di Bologna i nuovi Statuti dell'Accademia Clementina, quando il Principe è il cesellatore Sebastiano Cavina (1740-1800), in cui si legge:

³⁹ L'Accademia Clementina vanta una lunga bibliografia a partire dal volume dello stesso Zanotti (1739) fino a Frommel (2014) ai quali si rimanda anche per l'antica documentazione archivistica. Per la storia delle accademie si rimanda a Pevsner 1982.

⁴⁰ Malvasia, 1678, I, p. 129.

⁴¹ Cfr. Benassi 2004, p. 120 (elenco dei primi quaranta accademici a p. 404).

«[...] si dovranno considerare come Professori di queste Arti gl'Intagliatori in Rame, et in legno, che altro in verità non sono, che Disegnatori, se non vogliamo dirli più tosto disegnatori insieme, e scultori»⁴².

Si tratta del primo riconoscimento ufficiale di una comunanza di modi e d'intenti tra le cosiddette arti maggiori e quelle minori. Incisori erano già presenti tra i primi quaranta membri dell'Accademia: Francesco Maria Francia (1657-1735), Ludovico Mattioli (1662-1747), Giuseppe Maria Mitelli (1634-1718), Francesco Antonio Meloni (1676-1713); è solo da quest'anno che la loro posizione assume una valenza diversa.

Inoltre, il 1786 è l'anno in cui viene pubblicata a Bologna una rara e importante raccolta di stampe che imitano i disegni.

L'autore è Clemente Maria Nicoli (1753-1811 ca.), la cui biografia è quasi tutta da scrivere⁴³, e la serie si intitola *Disegni d'Eccellenti Pittori Italiani Incisi di maniere diverse* (cfr. *Apparati*, C.N.).

Il volume è composto da trentasette tavole non numerate⁴⁴ che riproducono disegni di pittori della scuola bolognese ed emiliana, oggi in gran parte perduti, provenienti da diverse raccolte private. Non è possibile stabilire con precisione il numero di tavole che componevano la serie, perché i due volumi integri rinvenuti presentano tutti impaginazioni diverse⁴⁵.

Il raffinato frontespizio, di questo volume *in folio*, è caratterizzato da una cornice alla greca realizzata con acquaforte e acquatinta, che racchiude il titolo, inciso con un'elegante grafia corsiva, e un *Leone che dorme*, eseguito con la maniera a matita e

⁴² Cfr. Benassi 2004, p. 221.

⁴³ Cfr. Tongiorgi Tomasi 1987, p. 348; Gozzi 1996, pp. 136-141.

⁴⁴ Alcuni esemplari rinvenuti in collezioni italiane recano al centro del margine inferiore, al di sotto della parte figurata, un numero arabo. Si presume che questi numeri siano stati apposti in tempi successivi, forse per una ristampa del volume.

⁴⁵ L'esemplare bolognese è quello che qui viene preso come punto di riferimento (Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, 18. E. III. 2), poiché quello della National Gallery of Art Library di Washington D.C. comprende otto tavole della serie di Stefano Mulinari (1774) ed è quindi facile supporre che sia stato rilegato in un secondo momento (inv. n. N44.N644 A3 1786). A questi si aggiunge una mia ipotesi di ricostruzione basata sulla numerazione a matita presente sui fogli sciolti incisi da Nicoli conservati all'Archiginnasio di Bologna, Gabinetto Disegni e Stampe.

stampato in rosso, tratto da un disegno oggi conservato al Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso a Genova (inv. n. D1067; cfr. *Apparati*, C.N.1; fig. 22)⁴⁶.

Dopo il frontespizio è la dedica o meglio, le due dediche. Una è rivolta al conte e senatore bolognese Lodovico Signi⁴⁷, proprietario del foglio di Simone Cantarini detto il Pesarese con *Riposo durante la fuga in Egitto*, tradotto qui dal Nicoli (cfr. *Apparati*, C.N.2; fig. 23). Il disegno originale a matita rossa è oggi conservato presso la National Gallery of Art di Washington D.C. (inv. n. 1975.113.1; fig. 24)⁴⁸. L'incisione è nello stesso senso dell'originale, è eseguita con la maniera a matita ed è stampata con inchiostro rosso, mentre l'uso dell'acquaforte e dell'acquatinta è limitato alla doppia cornice, colorata in nero e marrone.

L'altra dedica si riferisce al conte Gerolamo Lignani, senatore bolognese⁴⁹, ed è apposta al di sotto della riproduzione, ad acquaforte e acquatinta, della *Maddalena penitente nel deserto* tratta da un disegno perduto del Guercino (cfr. *Apparati*, C.N.18; fig. 25)⁵⁰.

Secondo l'uso ormai standardizzato per le stampe che imitano i disegni, il nome del proprietario del foglio originale è indicato lungo il margine inferiore, e così procede Nicoli. All'interno della serie però, almeno tredici stampe non recano in calce alcun nome. Tra queste sono le tre stampe che riproducono altrettanti disegni di Guido Reni preparatori per la *Pietà dei mendicanti*, dipinto oggi conservato alla Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. n. 445)⁵¹. I tre originali sono oggi al Gabinetto Disegni e

⁴⁶ Cfr. Boccardo (a cura di) 1999, p. 85 e nota 195, p. 101.

⁴⁷ Poco sappiamo di questo politico ed erudito bolognese: dal 1760 fa parte del Collegio Notarile di Bologna, suoi sono alcuni testi a stampa di vario argomento e, come si evince dalla stampa, collezionista d'arte.

⁴⁸ Nel catalogo on-line del museo americano (<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.55696.html>) non è menzionata la provenienza bolognese, ma soltanto quelle ottocentesche, prima Desperet e poi Moliner. Il disegno è preparatorio per il dipinto oggi conservato a Brera (inv. n. 362) ed è quadrettato; lo stesso Cantarini ne ricavò una stampa all'acquaforte in controparte (cfr. Ambrosini Massari in Emiliani (a cura di) 1997, n. III.21, p. 338).

⁴⁹ Di questo personaggio ci sono pochissime tracce nelle fonti antiche.

⁵⁰ Entrambe le dediche sono contenute all'interno dei tre esemplari del volume: in quello integro dell'Archiginnasio dopo il frontespizio c'è quella a Signi, in quello americano c'è quella a Lignani.

⁵¹ Cfr. Pepper 1988, nn. 46.1, 2, 3 (è presente il riferimento alle stampe di Nicoli).

Stampe di Palazzo Rosso a Genova (inv. nn. 2797, 2803 2804; cfr. *Apparati*, C.N.8, 9 e 10; figg. 26-28), dove sono pervenuti dalla Raccolta Durazzo e lì erano arrivati dopo l'acquisto di parte della collezione dello stesso Nicoli⁵².

La stessa vicenda collezionistica di questi tre fogli è comune all'originale del Guercino raffigurante la *Carità* e al *Leone* stampato sul frontespizio, oggi tutti conservati a Genova (Collezioni Civiche di Palazzo Rosso, inv. D.1682; cfr. *Apparati*, C.N.5).

Dunque, sembra plausibile ipotizzare che anche gli altri disegni della serie che non presentano l'indicazione del proprietario appartenessero in realtà alla collezione dell'incisore.

Dei trentasette disegni originali imitati se ne conoscono oggi soltanto sette e vale la pena analizzarli, per meglio capire il modo di incidere di Nicoli.

Tutti gli originali di Reni, riprodotti nelle stampe della serie, sono eseguiti a penna e inchiostro acquerellato, tale tecnica è tradotta sulle lastre mediante l'acquaforte e l'acquatinta, stampate in nero e in controparte. L'incisore è fedele ai tratti rapidi e semplificati di questi schizzi preparatori, non li modifica, non li definisce; anche la velocità e l'approssimazione delle zone acquerellate è riprodotta con stretta aderenza all'originale⁵³.

Di Flaminio Torri è una *Sacra Famiglia con Santa Elisabetta* (fig. 29)⁵⁴. La stampa all'acquaforte e acquatinta è nota in due stati: il primo è avanti lettera e il secondo è quello con l'indicazione dell'appartenenza alla collezione di Gabriele Brunelli. Questi, che non è da confondere con l'omonimo scultore del secolo precedente, è forse da identificare con l'autore di uno studio sull'anatomia dei rettili di cui si fa menzione nei commentari dell'Accademia di Scienze di Bologna⁵⁵ (cfr. *Apparati*, C.N.29; fig. 30).

Originale di Simone Cantarini è la *Sacra Famiglia con San Giovannino* eseguito a matita rossa, oggi conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. n. 698; fig. 31) e proveniente dalla collezione di Giuseppe Bossi, mentre all'epoca del Nicoli

⁵² Cfr. Boccardo 1990, cat. nn. 23, 24, 25, pp. 56-59; Ebert-Shifferer, Emiliani, Scheleir 1988, nn. B 14 a-c, pp. 293-297.

⁵³ Due di questi disegni sono in condizioni conservative precarie per la presenza di fori e lacune.

⁵⁴ Lo stesso disegno è tradotto da Stefano Mulinari in una stampa dedicata al fiorentino Giulio Dainelli.

⁵⁵ Cfr. *Novi Commentarii*, VII, Bologna, 1844.

apparteneva a Jacopo Alessandro Calvi (1740-1815)⁵⁶. Le vicende biografiche di quest'ultimo sono state ampiamente descritte: pittore, intellettuale, collezionista di disegni e personalità di rilievo all'interno dell'Accademia Clementina⁵⁷. Presso questa istituzione, egli diventa accademico del numero nel 1769, poi aggregato d'onore e in questo ottavo decennio del secolo è il Direttore di Figura.

L'incisione che Nicoli esegue dal disegno del Calvi è nello stesso senso dell'originale, è eseguita con la tecnica della maniera a matita ed è stampata con inchiostro rosso, per una maggiore aderenza all'originale; l'uso dell'acquaforte è limitato alla sola cornice (cfr. *Apparati*, C.N.25; fig. 32). Il segno raffinato e caratteristico del Pesarese è tradotto in ogni singola modulazione, dai tratti più netti a quelli più sottili e spezzati, come quelli che formano la testa dell'asino appena accennata in basso a destra; allo stesso modo sono trattate le ombreggiature eseguite con un tratteggio parallelo, sfumato nelle aree in cui devono essere più intense.

L'ultima stampa di cui è noto il disegno originale è quella che riproduce la *Nascita della Vergine*, studio di Bartolomeo Cesi, oggi a Stoccarda (già Collezione Koenig-Fachsenfeld; fig. 33), preparatorio per il dipinto nella chiesa di San Giorgio di Corporeo di Cento (Ferrara)⁵⁸. L'originale è a penna e inchiostro acquerellato così la traduzione è ad acquaforte e acquatinta (cfr. *Apparati*, C.N.23; fig. 34). Nonostante sia in controparte, ancora una volta Nicoli dimostra di essere un traduttore preciso, le cui stampe sono riconoscibili dal largo uso della tecnica dell'acquatinta stesa con ampie campiture, in certi casi troppo nette e poco sfumate.

Grazie ai diversi stati delle stampe di Nicoli, conservati alla Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, è possibile studiare il suo modo di incidere.

Egli realizza prima una lastra con il disegno principale, all'acquaforte o con la maniera a matita, sulla quale non sempre le iscrizioni sono comprese, e ne ottiene una prova di stampa (fig. 35), poi aggiunge l'acquatinta (fig. 36) e, infine, se non sono presenti nel primo stato, aggiunge le iscrizioni (fig. 37). Le sue lastre possono dunque essere stati

⁵⁶ Cfr. Ambrosini Massari in Emiliani 1997, n. III.21a (è pubblicata la fotografia della stampa di Nicoli, in un esemplare tardo per la presenza del numero 16 in basso al centro, erroneamente identificata come silografia).

⁵⁷ Da Bianconi 1820 a Zamboni 1974.

⁵⁸ Disegno e dipinto sono pubblicati in Di Giampaolo 2000, fig. 3.

unici, nel caso in cui sia prevista la sola acidatura, oppure il risultato di almeno tre passaggi. Le cornici più elaborate sono preparate su di una lastra diversa, come testimoniano i segni lasciati dai chiodi, utili per posizionarle ‘a registro’, ben visibili su alcuni esemplari.

Importante per la vicenda che qui si vuole trattare è una delle ultime tavole della serie (cfr. *Apparati*, C.N.26; fig. 38). Stampate su uno stesso foglio sono due incisioni all’acquaforte e acquatinta che riproducono altrettanti disegni di Perin del Vaga oggi non rintracciati. L’autore di entrambe le stampe è Francesco Rosaspina (1762-1841) che le ha eseguite ‘apud’ Clemente Nicoli. Questa notizia, ignorata da tutti gli studiosi che mi hanno preceduta, fornisce una notizia molto importante riguardo gli esordi di colui che sarà uno dei più noti incisori di riproduzione italiani. Infatti, i suoi inizi nel campo delle stampe di riproduzione non sono chiari. Egli esordisce sul mercato delle stampe devozionali alla fine degli anni Settanta del Settecento e fin da subito attira l’attenzione di Cesare Massimiliano Gini⁵⁹, incisore, stampatore e collezionista del quale si parlerà più avanti. Fino ad ora non era chiaro presso quale incisore Rosaspina avesse iniziato a incidere i disegni degli antichi maestri, ma grazie a questa stampa possiamo dunque collocare il suo apprendistato presso la bottega del Nicoli.

Di quest’ultimo si conoscono altre stampe di traduzione che non fanno parte della raccolta. Tra queste occorre almeno segnalare *Figure attorno a un basamento antico* e *Madonna con il Bambino* da Stefano della Bella (cfr. *Apparati*, C.N.38 e 39; figg. 39-40), *Tre figure* da Jacques Callot (cfr. *Apparati*, C.N.40; fig. 41) e la *Santa Caterina* da un disegno originale di Dürer (cfr. *Apparati*, C.N.42; fig. 42).

In particolare, quest’ultima incisione deriva dal disegno appartenente alla collezione di Antonio Beccadelli, socio dell’Accademia Clementina e di quella parmense, oggi conservato a Berlino (Kupferstichkabinet, inv. n. KdZ. 2361; fig. 43). Un provenienza che fino ad ora non ha trovato alcun riscontro negli studi relativi al disegno⁶⁰. Questo, eseguito a penna, è perfettamente tradotto da Nicoli, mediante l’uso della semplice

⁵⁹ Cfr. Bernucci, Pasini 1995; Imolesi Pozzi 2004.

⁶⁰ Winkler 1936-1939, n. 595, p. 50; *Dürer und seine zeit* 1967, n. 42, pp. 58-59; *Dürer Zeit* 2012, sotto n. 51, p. 168.

acquaforte. L'esistenza di questa stampa potrebbe giustificare la presenza di diverse copie del disegno, come mi ha confermato Giovanni Maria Fara⁶¹.

L'incisore non è, dunque, interessato soltanto agli artisti locali, alle glorie patrie del secolo precedente, ma anche agli artisti 'forestieri', le cui prove grafiche si conservano nelle dimore bolognesi. Nicoli si confronta con artisti di altre scuole, dimostrando così di volersi confrontare con stili distanti dalla sua sensibilità, e allo stesso tempo si rivela un artista aggiornato sulle novità in campo incisivo e attento al suo tempo. Infatti, se si osservano le stampe del Nicoli da disegni del Guercino, esse potrebbero essere scambiate per acqueforti di Francesco Bartolozzi, che in questi stessi anni è il più importante incisore di riproduzione, acclamato in tutta Europa, divenuto famoso proprio per le traduzioni dei disegni del pittore di Cento⁶². Anche in queste acqueforti troviamo però quei tocchi di acquatinta, apposti in modo netto, che permettono di individuare la mano del Nicoli. Altre due stampe sono utili a dimostrare che questo incisore non tralascia di confrontarsi con la contemporaneità. La prima traduce un disegno di autore ignoto, ma che su base stilistica può essere riferito ad un artista di fine Settecento (cfr. *Apparati*, C.N.41; fig. 44). La seconda è una tavola composta da tre lastre che riproducono altrettanti disegni originali di Mauro Antonio Tesi (1730-1766)⁶³, l'architetto di origini modenesi, prima promettente allievo dell'Accademia Clementina (aveva vinto i Premi di Seconda Classe nel 1748 e nel 1749), poi membro della stessa istituzione, dal 1760, come Direttore di Architettura⁶⁴ (cfr. *Apparati*, C.N.34; fig. 45).

⁶¹ Comunicazione scritta, novembre 2016.

⁶² Cfr. Cap. I.

⁶³ Cfr. Gini 1787, p. XIII.

⁶⁴ Benassi 2004, p. 207 nota 18 e p. 324.

Proprio a Mauro Tesi è dedicata la *Raccolta di disegni originali di Mauro Tesi estratti da diverse collezioni pubblicata da Lodovico Inig calcografo in Bologna aggiuntavi la vita dell'Autore*, data alle stampe nel 1787 (cfr. *Apparati*, M.T.).

«È fama che sotto il nome di Lodovico Inig si nasconda lo stesso Conte Gini, grande amatore di belle arti»⁶⁵. Il Conte Cesare Massimiliano Gini (1739 c.-1821) è un erudito, incisore, collezionista, pittore e stampatore, che irrompe sulla scena bolognese proprio con questa pubblicazione. Il suo ruolo è fondamentale per lo sviluppo che la *imitation of drawings* avrà in questa area geografica, in Italia e all'estero. Egli è membro dell'Accademia Clementina, ma poco altro si sa delle sue vicende biografiche, limitate a poche righe all'interno dei repertori. Non è chiaro perché in veste di stampatore usi sempre lo pseudonimo, Lodovico Inig, che altro non è che il suo cognome letto al contrario.

La serie del 1787 rientra, secondo alcuni, nella tradizione sviluppatasi all'inizio del secolo intorno al famoso scenografo Ferdinando Bibiena (1656-1743)⁶⁶, ma a mio avviso è da considerare come una novità. Ormai si è alla fine del secolo e le stampe che imitano i disegni hanno larga diffusione in Italia e all'estero, Bologna continua ad essere un crocevia importante per i viaggiatori nella penisola e gli intellettuali della città sono perfettamente aggiornati su quanto avviene al di fuori dei confini dello stato.

La pubblicazione di Gini è da inserire all'interno di questa trattazione e rappresenta un *unicum* nel territorio qui considerato. Abbiamo visto nei capitoli precedenti, e in questo, incisori che traducono disegni di artisti della loro generazione, in questo caso, però, l'intera serie è dedicata ad un artista contemporaneo agli stessi incisori e il precedente deve essere individuato nella serie fiorentina voluta di Ignazio Hugford, dedicata ai disegni di Domenico Gabbiani⁶⁷. Del volume di Gini sopravvivono un numero elevato di esemplari, attualmente conservati presso le raccolte di stampe e le biblioteche italiane, europee e americane.

⁶⁵ Serra 1844, p. 26, nota 12.

⁶⁶ Cfr. Borea 2009, p. 596, nota 43.

⁶⁷ *Ivi* pp. 445-449.

Si tratta di un omaggio degli amici e dei colleghi a ‘Maurino’, giovane e promettente artista prematuramente scomparso, un omaggio che viene alla luce venti anni dopo la sua morte e che è perfettamente al passo con i tempi. Il miglior modo per onorare la memoria del Tesi è quello di dare ampia diffusione alle sue invenzioni architettoniche mediante la traduzione a stampa dei suoi disegni, conservati nelle collezioni private bolognesi, oggi in parte dispersi sul mercato e in parte conservati presso raccolte pubbliche e private.

Lo scopo di questa *Raccolta*, come si legge nella dedica al ministro russo è duplice: «di somministrare alli Professori, ed Amatori di quella parte della Pittura, che dicesi volgarmente Quadratura, que’ modelli che derivando dal felice ingegno di chi meritò esserne nominato il restauratore, non possono essere loro se non d’utilità, e gradimento [...] di eternare [...] la memoria d’un Uomo che a danno dell’arte lasciò troppo presto desiderio di se»⁶⁸.

Alla dedica fanno seguito la biografia dell’artista, scritta da Jacopo Alessandro Calvi, e l’elenco delle incisioni realizzate dallo stesso Tesi, dove sono segnalate quelle di Clemente Nicoli ricordate più sopra⁶⁹; dopo le tavole, il volume si chiude con l’elenco delle *Opere di Tesi intagliate da altri* e con l’*Indice*⁷⁰.

In totale le incisioni che costituiscono la *Raccolta* sono quarantadue, alle quali va ad aggiungersi il Frontespizio «col Ritratto dell’Autore a foggia di Medaglia, circondato da sfingi e puttini, inciso all’acqua forte dal Sig. Gaetano Gandolfi, in quanto alle figure e per la invenzione, e per il resto, opera del Sig. Conte Cesare Massimiliano Gini»⁷¹ (cfr. *Apparati*, M.T.1).

⁶⁸ Gini 1787, p. I. La dedica al ministro russo è un’importante testimonianza degli stretti rapporti che in questi anni intercorrono tra l’Accademia Clementina e l’Accademia di San Pietroburgo, già sanciti da un patto formale tra il 1769 e il 1770 (cfr. Cazzola 1990 e Zamboni 1989).

⁶⁹ Gini 1787, pp. III-XII.

⁷⁰ *Ivi*, pp. XII-XVI. Si conservano esemplari in cui la parte di testo è posta tutta prima delle tavole.

⁷¹ *Ivi*, 1787, p. XIII.

Le incisioni non sono numerate, sono note in un unico stato e la sola firma che si legge su nove di esse è quella di Gini (monogramma C.C.M.G. ovvero Conte Cesare Massimiliano Gini); egli è anche il proprietario di quattordici dei disegni originali.

Le incisioni sono tutte realizzate con l'uso combinato dell'acquaforte, per le linee principali del disegno, e dell'acquatinta. Proprio l'ampio utilizzo di quest'ultima tecnica, che non è limitato a parziali ombreggiature, come nei casi finora analizzati, ma si estende, nella maggior parte delle stampe, alla quasi totalità del foglio, caratterizza le incisioni della serie, che, inoltre, sono stampate con inchiostri colorati, verde, grigio e diverse tonalità di seppia.

Di tutti i disegni originali del Tesi, tradotti nel volume, se ne conosce soltanto uno. Si tratta del primo progetto per la macchina sepolcrale nella Chiesa di Santa Maria del Baraccano a Bologna, conservato oggi al Metropolitan Museum di New York (inv. n. 52.570.336; fig. 46)⁷². Il foglio è eseguito a penna e inchiostro bruno acquerellato e, per quanto complesso e ricco di dettagli, mantiene le caratteristiche dello schizzo preparatorio. Nella stampa, in controparte, le parti che non sono delineate con grande accuratezza sono meglio definite dall'incisore, che chiude le forme e dona maggiore compiutezza al disegno (cfr. *Apparati*, MT.13; fig. 47).

Fin dall'inizio Gini sceglie di incidere solo quei disegni finiti e con una connotazione ben precisa, e non i progetti solamente abbozzati; inoltre, non compaiono disegni di decorazioni, tanto numerosi nella produzione grafica dell'architetto.

L'ordine di impaginazione delle tavole segue la cronologia dalla vita del Tesi, in particolare quella delle fabbriche a cui l'architetto aveva lavorato, e si conclude con il monumento funebre a lui dedicato in San Petronio a Bologna (cfr. *Apparati*, MT.41).

⁷² Cfr. Meyers 1975, n. 57, p. 42, fig. n. 57 (con indicazione dell'incisione).

Il monumento funebre a Mauro Tesi era stato ideato da Carlo Bianconi (1732-1802), un'altra personalità importante all'interno della vicenda che qui si vuole analizzare. Anch'egli ha origini bolognesi ed è coetaneo del Tesi, con il quale aveva stabilito un profondo legame di amicizia; è infatti lui a ereditare tutti i disegni presenti nello studio dell'architetto. Negli anni Ottanta del Settecento Bianconi è uno dei protagonisti della vita culturale italiana: nel 1768 è nominato Accademico d'onore all'Accademia di San Luca di Roma, nel 1769 aggregato all'Accademia di Disegno e Pittura di Verona, dal 1770 è membro dell'Accademia Clementina e, infine, dal 1778 al 1801 è Segretario Perpetuo dell'Accademia di Brera a Milano⁷³.

Bianconi è un collezionista di dipinti, di sculture e di opere su carta. In particolare, la sua collezione di stampe e disegni ammonta a circa ventimila pezzi, secondo quanto scrive Pietro Zani, che dal Bianconi è incaricato di redigerne il catalogo⁷⁴. Oltre ai disegni di Mauro Tesi, il Segretario eredita anche quelli di Ercole Lelli, suo maestro di pittura a Bologna, e per tutta la vita continua ad acquistare fogli, che venderà nel 1801, per far fronte alle spese della pubblicazione della sua edizione del *De Architectura* di Vitruvio. Purtroppo non esiste un catalogo di questa vendita, che probabilmente ha luogo tramite canali privati, e non si trovano notizie nei documenti d'archivio⁷⁵.

Una parte cospicua della collezione di disegni è oggi conservata presso la Biblioteca Trivulziana di Milano, quattrocento fogli di architettura divisi in dieci volumi dal formato in folio, già ampiamente analizzata dagli studiosi⁷⁶.

Ciò che interessa in questa sede sono i disegni figurativi posseduti dal Bianconi, che nel 1785 egli stesso decide di tradurre a stampa: «faremo pubblico con le incisioni il mio gabinetto di disegni e non solo non ho difficoltà, ma vi avrò piacere che esso ne provi

⁷³ Per la biografia di Bianconi cfr. Ludovici 1968 e Crovara Pescia 1995-1996.

⁷⁴ Cfr. Crovara Pescia 1995-1996, I, p. 458.

⁷⁵ Diversamente sono pubblicati a stampa il *Catalogo delle pitture e delle sculture*, nel 1854 e l'elenco del *Libri relativi alle arti del disegno* (s.d.).

⁷⁶ Mezzanotte 1942; Perini e Scotti Tosini in Sciolla, Terraroli (a cura di), 1995; Scotti Tosini in Sciolla, Terraroli (a cura di), 1995.

vantaggio»⁷⁷. Già da un paio di anni il Segretario era intenzionato a fare riprodurre i suoi disegni, da quando aveva incontrato «[...] un certo M. Louis Agoty che incide a colori e le stampe sembrano piacere colorite. Ha di più tutti i segreti per incidere come se fossero disegni di tutte le sorti [...]»⁷⁸. L'incisore è da identificare con il francese Louis-Charles Gautier-Dagoty (1746- post 1787), del quale oggi si conoscono poche stampe ed è quasi del tutto dimenticato dalla critica⁷⁹.

In realtà non è lui a incidere i disegni di Bianconi, ma l'incarico è affidato ad alcuni artisti italiani, bolognesi in particolare.

Infatti, nonostante il Segretario sia residente a Milano, non affida né le traduzioni dei suoi disegni né la stampa delle stesse ad artisti lombardi. L'opera, dal titolo *Saggio di disegni della rinomata raccolta presso il Sig. Ab. don Carlo Bianconi*, è stampata a Bologna con i torchi di Lodovico Inig, nel 1787.

I due esemplari del volume fino ad ora rintracciati sono entrambi parziali⁸⁰: composti dal frontespizio e da dodici tavole. Queste sono comprese in una numerazione da I a XXXIII e quelle effettivamente esistenti sono le nn. I, II, III, VI, VIII, XI, XII, XXIV, XXV, XXIX, XXXII, XXXIII (cfr. *Apparati*, C.B.).

Probabilmente questo è dovuto al fatto che il progetto iniziale, previsto dalla numerazione, è naufragato in corso d'opera, ma che il valore di queste poche incisioni fosse tale da decidere comunque di pubblicarlo. Esemplari di queste dodici tavole si ritrovano anche sciolti, in diverse collezioni italiane e straniere, ma non esistono altre tavole che corrispondono alle caratteristiche di queste, tali da poter essere considerate parte della raccolta.

Gli incisori coinvolti nel *Saggio* sono tre: il già citato Cesare Massimiliano Gini e i due giovani e coetanei Francesco Rosaspina e Giovanni Battista Frulli (1765-1837). Quest'ultimo è allievo dell'Accademia Clementina, pittore e miniaturista, quasi del tutto

⁷⁷ Crovara Pescia 1995-1996, lettera n. 15, p. XV (24 settembre 1785).

⁷⁸ *Ivi*, lettera 11, pp. XII.XIII (13 settembre 1783).

⁷⁹ Per la nuova tecnica inventata da Dagoty cfr. Cap. III.

⁸⁰ Milano, Biblioteca Ambrosiana, S.R. 384 e Londra, British Museum, inv. n. 1919,0415.67.

dimenticato dalla critica recente⁸¹. Le tre che compaiono qui sono le sue prime stampe di traduzione di disegni, in seguito abbandonerà questo genere per dedicarsi esclusivamente alla riproduzione di dipinti. Rosaspina, collaboratore di Nicoli e già più volte citato, continua a lavorare nel campo della *imitation of drawings*, ed è proprio con questa pubblicazione che inizia il suo fortunato sodalizio con il conte Gini⁸².

È di Rosaspina la stampa presente nell'elegante frontespizio della serie, racchiusa, insieme al titolo inscritto in capitale romana, all'interno di una raffinata e complessa cornice (cfr. *Apparati*, C.B.1; fig. 48). Si tratta di una maniera a matita, di cui esistono esemplari tirati in rosso e in nero, che riproduce *Bacco fanciullo insieme a cinque putti alati*, da un disegno oggi non rintracciato che, secondo Popham, è da ritenersi di Simone Cantarini⁸³, eppure né il soggetto né lo stile grafico, così come è tradotto da Rosaspina, sembrano vicini ai modi del Pesarese.

Soltanto due dei tredici disegni originali sono oggi noti e questo è dovuto alla dispersione della collezione di Bianconi ed alle scarse notizie di cui disponiamo oggi⁸⁴.

In mancanza degli originali non è possibile analizzare a fondo lo stile di Frulli, che utilizza l'acquaforte con un tratto fine e modulato, per le linee principali del disegno, e diverse gradazioni di acquatinta, che dovrebbero corrispondere ad altrettante tonalità delle acquerellature, per un risultato finale composto e raffinato (cfr. *Apparati*, C.B. 5, 10, 13; figg. 49-51).

Per la stessa ragione, anche l'analisi stilistica delle incisioni di Gini, eseguite all'acquaforte e all'acquatinta, non può essere completa (cfr. *Apparati*, C.B. 4, 11, 12; figg. 52-54), pertanto si rimanda ad altri esempi presentati più avanti in questo stesso capitolo.

⁸¹ Cfr. Biagi Maino 1998. Presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna si conserva l'autobiografia manoscritta (ms. B. 3936).

⁸² Rosaspina è sempre ricordato nei repertori e negli studi del settore, a lui sono state dedicate tre mostre (1952, 1995, 1998), ma non esiste un catalogo completo delle sue incisioni.

⁸³ Nota manoscritta sull'esemplare della stampa conservato al British Museum (inv. n. 1919,0415.67).

⁸⁴ Ho iniziato a ricostruire la collezione di disegni figurativi del Bianconi durante le ricerche svolte per questa tesi, mi riservo di continuarle e di pubblicare i risultati in una diversa sede.

Al contrario, è possibile iniziare ad analizzare la tecnica di Rosaspina. La sua prima tavola all'interno del *Saggio* riproduce un disegno di Guido Reni, oggi conservato al British Museum (inv. n. 1862,0712.523; fig. 56), in cui è raffigurato lo *Stemma dei Cardinali Alessandro e Francesco Sforza*⁸⁵. Questo è eseguito a matita nera, matita rossa e inchiostro acquerellato ed è tradotto da Rosaspina, nello stesso senso, con l'acquaforte e l'acquatinta e stampato con tre inchiostri diversi (cfr. *Apparati*, C.B.3; fig. 55). Il risultato è una perfetta mimesi tra l'originale e la stampa, che ne permette una immediata identificazione. Così come nel caso del *Leone che assale una scrofa*, l'originale è a Chantilly (Musée Condé, inv. n. 128(115); fig. 57) ed è oggi non più attribuito a Tiziano, ma dubitativamente a Domenico Campagnola⁸⁶. Eseguito a penna, è tradotto da Rosaspina con grande precisione; l'unica differenza è che nella stampa la composizione è leggermente allargata sui lati destro e sinistro (cfr. *Apparati*, C.B.7; fig. 58).

Il *Saggio* di Bianconi è un'edizione elegante e costosa, stampata su grandi fogli di carta filigranata e ogni incisione è racchiusa in una cornice decorata o colorata. Quello della cornice è un dettaglio importante per l'analisi delle stampe ed è sempre trascurato dagli studiosi. È anch'essa incisa, probabilmente non dallo stesso artista che esegue la riproduzione, ed è parte integrante dell'opera. In questa pubblicazione le cornici sono eseguite all'acquaforte, se il disegno è inciso esclusivamente con questa tecnica, oppure con l'aggiunta di acquatinta stampata a colori, nella stessa tonalità utilizzata per l'impressione del disegno. Il fatto che si tratti di un'edizione costosa, e per questo tirata in pochissimi esemplari, è testimoniato dalla sua rarità all'interno delle biblioteche e dei gabinetti di stampe di tutto il mondo.

⁸⁵ Da questo disegno lo stesso Guido Reni aveva ricavato un'acquaforte (Bartsch XVIII, 292.23; *TIB* 4005.002 S2).

⁸⁶ Cfr. *Catalogue de dessins* 1834, n. 58, p. 14; *Dessins Italiens* 1998, n. 16, pp. 76-77.

Il sodalizio tra Gini, Rosaspina e Frulli si interrompe temporaneamente con l'esclusione di quest'ultimo dalla pubblicazione di due raccolte di stampe che imitano i disegni del Parmigianino. Quella intitolata *Celleberrimi Francisci Mazzola parmensis graphides per Ludovico Inig Bononiae collectae editaque*, che nel frontespizio reca la data 1788⁸⁷, era già stata annunciata nell'occhietto di un volume precedente, *Disegni originali di Francesco Mazzola. Parte della famosa Raccolta del Sig. Co. d'Arondell ora presso M.ur de Non Incisi da Francesco Rosaspina, e pubblicati da Lodovico Inig Bologna*, in cui si legge: «Il più strano capriccio limitò questa raccolta a soli 14 disegni di 36 che dovevano essere. A compensare quindi li dilettanti e conoscitori Lodovico Inig ne darà altri 70 incirca dello stesso Mazzola, li quali pure appartenevano al Sig: Co.: d'Arondell e che ora sono posseduti dal Sig: Gio: Ant: Armano». Questa seconda raccolta, la prima in ordine cronologico è da datare dopo il 1789, poiché è soltanto nel febbraio di quell'anno che Denon acquista i disegni della collezione di Lord Arundel⁸⁸.

Inoltre, anche tutte le incisioni che riproducono disegni di proprietà Armano sono posteriori al luglio del 1789, quando lo stesso collezionista scrive: «la prima stampa che ne esce dei miei disegni del Parmigianino [è] riuscita meravigliosa alla prima pruova, d'acqua forte stampata in cattiva carta ed inchiostro con negligenza ma bella tanto e tanto»⁸⁹.

Le stampe di queste due raccolte sono state pubblicate da Mussini e De Rubeis, e brevemente descritte da Daniela Dagli Alberi⁹⁰.

La prima silloge è costituita da quattordici tavole più il frontespizio. Questo è una composizione originale incisa con la maniera a matita da Rosaspina, che ne è probabilmente l'ideatore. Una figura femminile, l'allegoria della pittura, è semi sdraiata sul pavimento intenta ad ascoltare Apollo seduto che, mentre osserva un dipinto, indica, con la mano destra, il ritratto entro clipeo del Parmigianino, verso cui si protende un angelo per coronarlo di alloro. A destra, sul cavalletto è appena abbozzato un dipinto, in

⁸⁷ Cfr. *Apparati*, F.R.

⁸⁸ Cfr. Tormen (a cura di) 2009, p. 60; cfr. Cap. I.

⁸⁹ *Ivi* 2009, p. 60.

⁹⁰ Cfr. *Parmigianino tradotto*, 2003, nn. 357-398, pp. 173-195.

cui il gesto della donna ricorda quello della *Madonna della Rosa*, il dipinto del Mazzola oggi alla Gemäldegalerie di Dresda (cfr. *Apparati* F.R.1).

Come annunciato nel titolo, tutte le stampe sono eseguite da Rosaspina e il proprietario dei disegni originali è Denon, come si legge in calce ad ogni singola tavola.

Le complessa tecnica utilizzata prevede l'uso combinato dell'acquaforte e dell'acquatinta. Quest'ultima è impiegata con gradi diversi di acidature, per ottenere varie gradazioni tonali, mentre l'uso dell'acquaforte è impiegato nella trasposizione delle linee principali del disegno, mediante tratti che variano nello spessore.

Rosaspina è abilissimo nel riportare sulla lastra i rapidi tratti del Parmigianino e il senso di non finito di molte composizioni. Infatti, nelle sue prove migliori, Rosaspina non modifica le composizioni che deve imitare, non interviene a chiudere i segni, ma lascia che siano perfettamente visibili e comprensibili all'osservatore i caratteri propri del disegno imitato.

Un esempio è *Tre studi per Venere che disarmo Cupido*, dal disegno oggi a Parigi (École des Beaux-Arts, inv. n. EBA 222) eseguito a penna, inchiostro acquerellato e biacca. Nella stampa una prima morsura di acquatinta, più tenue, colora l'intera superficie del foglio e la seconda, più scura, segna le zone ombreggiate, acquerellate nel disegno, mantenendo inalterato il gioco di luci e ombre. I segni all'acquaforte seguono ogni tratto disegnato dal pittore, anche quelli che sembrano incoerenti con la composizione (cfr. *Apparati* F.R.12).

Si nota che le due opere terminano nella parte superiore in due modi diversi: nella stampa sono visibili la testa di Cupido, il braccio sinistro e il seno di Venere, diversamente questi elementi non sono presenti nel disegno. Si potrebbe dunque ipotizzare che, considerata la fedeltà di imitazione dimostrata dall'incisore, il foglio sia stato tagliato, lungo il margine superiore, in un momento successivo.

La seconda serie, sempre edita da Gini a Bologna, è composta da venticinque tavole, compreso il frontespizio, e non settanta come annunciato. I disegni provengono da diverse collezioni bolognesi e sono tutti, tranne uno, tradotti da Rosaspina. L'unica eccezione è rappresentata dal foglio oggi perduto e allora conservato presso il conte Gini, che lui stesso incide (cfr. *Apparati* R.G.4.).

Nelle tavole della serie, Rosaspina fa largo uso della maniera a matita, combinata con l'acquaforte e l'acquatinta. In questo modo l'incisore porta al grado massimo la sua ricerca di una mimesi totale tra la sua opera e il disegno originale.

All'interno della serie compare una stampa che imita un disegno allora posseduto da Carlo Bianconi, oggi alla Fondation Custodia di Parigi (cfr. *Apparati* R.G. 8), e che il Segretario di Brera non inserisce nella sua serie, da poco pubblicata. La ragione deve forse essere ritrovata nella volontà del proprietario di comparire insieme agli altri collezionisti bolognesi, in modo tale che il suo nome fosse conosciuto da un pubblico più ampio.

Un'altra importante osservazione è che in alcuni esemplari della serie è presente la Tavola VI del *Saggio* della raccolta Bianconi e, nonostante la presenza della firma dell'incisore, è attribuita a Francesco Rosaspina⁹¹. L'errore era già stato commesso da Gaeta Bertelà che legge nell'iscrizione in basso a destra 'G.B. Frulli deli.' un riferimento al disegnatore intermedio. Una figura che, come abbiamo fin qui riscontrato, non compare mai nelle stampe che imitano i disegni, diversamente da quanto avviene in questi stessi anni per la riproduzione dei dipinti. A sostegno dell'attribuzione a Frulli della stampa, in virtù del fatto che i termini *sculpsit*, *incidit*, *fecit* e *delineavit*, sono usati indifferentemente in questo contesto, è la stampa II del *Saggio* in cui si legge in basso a destra: 'F. Rosaspina de[...]'⁹².

Infine, un caso particolare è rappresentato dall'incisione che traduce il disegno raffigurante il *Giudizio di Mosè* (cfr. *Apparati* R.G.14). Lo stesso foglio, sempre con attribuzione a Parmigianino, sarà inciso anche da Conrad Metz, nella serie del 1789, quando dalla collezione di Antonio Armano l'opera passa in quella di Benjamin West. Il foglio è oggi perduto, ma uno molto simile è conservato alla Biblioteca Reale di Torino (inv. n. 16181) ed è stato attribuito al Bertoia da Aldo Bertini e poi confermato da Diane

⁹¹ Cfr. *Parmigianino tradotto* 2003, n. 382, pp. 186-188.

⁹² Diverso è il discorso che riguarda le stampe che riproducono i dipinti in cui è tipico ritrovare anche il nome del disegnatore intermedio. Un caso significativo per questo contesto è la stampa che riproduce la *Fede* dipinta da Guercino in cui Frulli è il disegnatore e Rosaspina l'incisore (cfr. Gaeta Bertelà 1974, n. 720).

De Grazia⁹³. Le differenze compositive tra il foglio torinese e le due stampe settecentesche sono però troppo sostanziali ed hanno indotto gli studiosi a ipotizzare la presenza di un ulteriore disegno, più vicino all'affresco nella Stanza dei Giudizi della Villa Farnese a Caprarola, oggi perduto. Questo è confermato dalla mia analisi delle incisioni di Rosaspina, e di Metz, che rivela sempre di essere molto fedele al disegno da imitare e non interviene mai con decisive modifiche sulla composizione.

I nomi di Gini, Rosaspina e Frulli si ritrovano insieme in un'altra raccolta di stampe dedicata esclusivamente a Parmigianino. Questa è senza titolo, senza data e senza luogo di edizione, ma è possibile affermare con una certa sicurezza che è stampata a Bologna in questo stesso giro di anni, ovvero dopo il 1789⁹⁴.

La serie è composta da trentuno tavole non numerate e senza cornice, più il frontespizio. Quest'ultimo è una invenzione originale del Gini, incisa con la maniera a matita, in cui sono raffigurati, immersi in un paesaggio boscoso, il Genio e la Pittura accanto al busto di Parmigianino, posizionato su un piedistallo (cfr. *Apparati*, L.I.1).

È possibile ricostruire il percorso dell'ideazione di questa stampa grazie all'esistenza dei quattro stati, conservati al British Museum di Londra (inv. nn. 1919,0415.74-81). Il primo è un'acquaforte in cui sono raffigurati il Genio, il busto di Parmigianino e la Pittura con il capo velato ed è assente il paesaggio. Di questo primo stato sopravvive una prova di stampa in controparte. Del secondo esistono un esemplare stampato in nero e uno in rosso, in cui la composizione si è arricchita di dettagli e ombreggiature, ma è sempre senza il paesaggio. Il terzo è quello in cui viene aggiunto il paesaggio, stampato secondo diverse prove di colore: rosso, nero e bruno, nero e rosso. Lo stato finale è quello con l'iscrizione latina lungo il margine inferiore, «Ego facem attollat Genius, Pictura dolori | Parcat; Parmensis vivit post fata superstes» e il monogramma dell'incisore, 'C.C.M.G. fecit'. Il nome di quest'ultimo compare in calce ad altre sette

⁹³ Bertini 1958, 19, n. 57; De Grazia 1991, n. D84, p. 135, fig. 173.

⁹⁴ Ci si riferisce all'esemplare conservato a Washington D.C., presso la National Gallery of Art, inv. n. 1980.45.1962.

incisioni della serie, in altrettante quello di Frulli, in tre quello di Rosaspina, una reca il nome di Emilio Manfredi e tredici sono senza nome.

Gini è menzionato anche come proprietario di tre disegni originali del Parmigianino, insieme ad altri collezionisti quali Giovanni Antonio Armano, Francesco Campana, Giulio Parigi, Ercole Galli e Giovanni Zambeccari. Il primo è il più importante collezionista di disegni tra quelli menzionati, il suo nome si legge in più di cinquanta stampe da disegni.

Gli Zambeccari sono un'importante famiglia di collezionisti bolognesi, divisa in tre rami, la cui raccolta di dipinti costituirà il primo nucleo della Pinacoteca Nazionale del capoluogo emiliano. Grazie a queste stampe di traduzione sappiamo che erano in possesso del conte Giovanni tre disegni attribuiti a Parmigianino, che per la raccolta vengono incisi da Gini. Due di essi non sono ancora stati rintracciati (cfr. *Apparati*, L.I. 11 e 12; figg. 59 e 60), al contrario il terzo, *Minerva entro una nicchia*, è stato sempre identificato con quello oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia⁹⁵, identificazione, a mio avviso, non corretta (cfr. *Apparati*, L.I.6; fig. 61). Infatti, rispetto al foglio veneziano l'incisione, all'acquaforte e acquatinta stampata con inchiostro marrone, presenta troppe differenze compositive che non possono essere attribuite alla fantasia e alla libera scelta dell'incisore. La stampa di Gini è molto simile, seppur in controparte, a un disegno del Louvre (inv. n. 6407 recto) eseguito a penna e inchiostro acquerellato marrone, ma secondo quanto riportato nella scheda del foglio, questo fa parte della collezione reale francese dal 1671, a seguito della donazione di Jabach. Si tratta di un soggetto più volte sviluppato da Parmigianino e che deve aver goduto di una certa fortuna, come testimonia anche la copia, eseguita a matita nera e attribuita a Jacopo da Empoli, conservata all'Art Institute di Chicago (inv. n. 1922.5440), oppure quella della Biblioteca Ambrosiana (inv. n. F 265 inf. n. 19). Rimane dunque aperto il problema dell'identificazione dell'originale della stampa del Gini, forse derivato da un'ulteriore replica non ancora rintracciata.

Molto vicina allo stile di queste tre incisioni è quella, senza il nome dell'incisore, che raffigura la *Sacra Famiglia con Santa Elisabetta*. Caratterizzata da un abbondante uso

⁹⁵ Cfr. Degli Alberi in *Parmigianino tradotto* 2003, n. 249, p. 138.

di acquatinta e da tratti lunghi, continui e talvolta grossolani all'acquaforte, è pertanto da attribuire a Gini (cfr. *Apparati*, L.I.15; figg. 62 e 62a).

Dall'analisi dello stile di quest'ultimo emerge la sua tendenza a modificare i disegni che deve tradurre: definisce i segni, modifica le proporzioni e introduce elementi nuovi.

Esemplificativa per quest'ultima caratteristica è la stampa che riproduce il disegno del *Filosofo*, oggi al Louvre (inv. n. inv. n. RF 583 verso; fig. 63). Questa, non solo è in controparte, ma presenta un'iscrizione nella parte superiore che è assente nel disegno (cfr. *Apparati*, L.I.13; fig. 64).

Per questi stessi motivi si potrebbe attribuire a Gini la stampa con *Donna a mezzobusto* vestita all'antica, dal disegno della Morgan Library di New York (inv. n. IV, 41a; cfr. *Apparati*, L.I.26; figg. 65 e 66).

Anche lo stile di Frulli è ormai diventato abbastanza riconoscibile e si caratterizza per l'uso di tratti modulati e spezzati, eseguiti all'acquatinta, che danno vita a composizioni posate. Per questo si potrebbero ricondurre a lui due delle stampe anonime presenti nella serie: *Carità* e *Studio per diverse figure* (cfr. *Apparati*, L.I.14 e 20; figg. 67 e 68). Alle quali si potrebbe aggiungere, con maggiori riserve, la *Coppia di giovani* (cfr. *Apparati*, L.I.16 fig. 69).

Più difficile risulta caratterizzare lo stile di Emilio Manfredi, qui presente con una sola stampa che raffigura la *Deposizione*, da un disegno oggi attribuito a Polidoro da Caravaggio (British Museum, inv. n. 1946,0713.41; fig. 70). La stampa è in controparte e nella traduzione l'incisore ha eliminato tutti quei segni che non hanno un rapporto con la composizione e che gli conferiscono il carattere di studio preparatorio, ovvero lo schizzo architettonico in alto a sinistra e lo studio di piedi sullo stesso lato; in più, Manfredi definisce i contorni delle figure e dei panneggi per dare più finitezza alla composizione (cfr. *Apparati*, L.I.30; fig. 71).

Il segno di Rosaspina raggiunge una qualità sempre più alta, al punto che la sua assoluta fedeltà ai disegni originali e la sua padronanza di tutte le tecniche di riproduzione, possono, in alcuni casi, rendere il suo stile poco personale e, di conseguenza, più difficile da identificare.

In contatto con il conte Gini è anche un altro incisore attivo nel campo della riproduzione di disegni, raramente ricordato dalla critica: il faentino Giuseppe Zauli (1763-1822). Egli nel 1784 riceve l'aggregazione d'onore all'Accademia Clementina⁹⁶, è professore di Disegno, nel liceo Dipartimentale del Rubicone con sede a Faenza⁹⁷, ed è un importante collezionista⁹⁸.

Zauli è l'autore, nonché editore, di tutte le incisioni comprese nella *Raccolta di vari disegni di Francesco Barbieri detto il Guercino*, pubblicata tra il penultimo e l'ultimo decennio del Settecento⁹⁹.

Di questa si conservano dodici tavole più il frontespizio. Questo traduce un disegno di Felice Giani (1758-1823), realizzato appositamente per la *Raccolta*, un omaggio a Guercino e a Bologna. Domina la scena una figura femminile vestita all'antica che, con una corona di alloro nella mano destra e una tavolozza da pittore ai suoi piedi, è intenta ad osservare un dipinto che raffigura la *Circoncisione*, in riferimento al quadro che il Barbieri realizzò nel 1647 per la Chiesa di Gesù e Maria a Bologna (oggi al Musée des Beaux Arts di Lione, inv. n. A. 65); sulla parete si legge 'SPQB' e dall'apertura sullo sfondo si vedono le due celebri torri bolognesi.

Le stampe della serie non sono numerate, hanno misure simili e tutte presentano una doppia cornice all'acquaforte (cfr. *Apparati*, G.Z.). Le tecniche utilizzate da Zauli sono le medesime impiegate dai suoi colleghi bolognesi: acquaforte, acquatinta e maniera a matita. Le incisioni riproducono disegni appartenenti a Massimiliano Gini, al conte Antonio Colombani, all'incisore Gaspare Ginanni e allo stesso Zauli.

Se si osservano le stampe di questa serie, è subito chiaro che si tratta di disegni di Guercino, grazie ai tratti caratteristici delle sue opere su carta. Allo stesso tempo però, se si confrontano queste con gli unici due originali oggi conosciuti, si notano differenze importanti. Nel caso dell'*Astronomo* il disegno, conservato all'Art Museum della Princeton University (inv. n. 1948-709; fig. 72) è a matita nera, mentre la riproduzione è tirata con inchiostro rosso (cfr. *Apparati*, G.Z.3; fig. 73).

⁹⁶ *Atti dell'Accademia Clementina 1782-1789*, c. 84.

⁹⁷ Cfr. *Sonetti* 1832 e *Lanzi* 1838, V, p. 70.

⁹⁸ L'acquisto della sua collezione di stampe, disegni, gessi e quadri da parte della Municipalità di Faenza sancì la nascita della locale Pinacoteca (cfr. Casadei, Casadio 2007)

⁹⁹ Cfr. Borea 2009, p. 595, nota 42.

Più significativo è l'esempio della *Carità* (cfr. *Apparati*, G.Z.11; fig. 74) che traduce il foglio oggi attribuito a Cesare Gennari, nipote del Guercino, conservato al British Museum di Londra (inv. n. 1884, 0308.9; fig. 75). L'incisore ammorbidisce i panneggi e le forme delle figure, ridefinisce le fisionomie dei tre putti e della donna, in modo tale che il disegno perde i caratteri dello schizzo preparatorio. Inoltre, questa, come la precedente, è tirata con un inchiostro rosso scuro mentre il disegno è a matita nera.

Con la sua Raccolta, Zauli si pone a confronto con Francesco Bartolozzi che, in questi stessi anni, è attivo a Londra, le cui traduzioni dai disegni del Guercino stanno riscuotendo grande successo in tutta Europa¹⁰⁰. L'incisore faentino riesce però ad elaborare uno stile originale e ben distinguibile da quello del più famoso collega, grazie a un tratto talvolta delicato e raffinato alternato a tratti rigidi e spezzati.

Zauli non riproduce soltanto disegni del maestro di Cento, sue sono anche alcune stampe che traducono disegni di altri artisti.

Egli è, infatti, uno dei pochi incisori italiani che traducono disegni del Correggio. Sua è la stampa inedita che raffigura la *Madonna con il Bambino e san Giovannino* (cfr. *Apparati*, G.Z.15), da un originale non rintracciato e, probabilmente, non più attribuito al pittore cinquecentesco. Infatti, lo stile del disegno è molto diverso da quello dei disegni del Correggio e considerando la fedeltà stilistica, oltretutto compositiva, dimostrata fin qui da Zauli, è difficile confermare oggi l'attribuzione settecentesca del foglio.

Tra le altre incisioni del faentino non riconducibili a disegni del Guercino, si segnalano la stampa che riproduce un disegno di Ubaldo Gandolfi (1728-1781) e l'altra da un foglio di Felice Giani (cfr. *Apparati*, VIII, G.Z.13 e 18). In mancanza dei fogli originali non è possibile effettuare un confronto, ma il dato significativo è che l'incisore abbia realizzato queste due opere da disegni di artisti a lui contemporanei, sull'esempio della raccolta dedicata a Mauro Tesi e degli altri incisori fin qui analizzati.

Come abbiamo visto, non si tratta del caso isolato, anche se non se ne contano molti, di un incisore che riproduce disegni di artisti a lui contemporanei, ed è sintomo della presa di coscienza da parte degli artisti del loro ruolo, del fatto che loro stessi potevano essere un esempio per le generazioni presenti e future, ed anche dell'esistenza di un mercato interessato non solo ai disegni degli artisti del passato.

¹⁰⁰ Cfr. Cap. I.

Cap. III.

A Milano, Leonardo.

A Milano il collezionismo dei disegni vanta, nella seconda metà del Settecento, una lunga, ma non ancora pienamente consolidata tradizione, legata a diverse figure di artisti e di eruditi. Non è questa la sede per ripercorrere due secoli di collezionismo, più volte oggetto di ricerca da parte di diversi studiosi, ma è necessario ricordare alcune figure di spicco legate all'argomento di questa analisi. A fine Cinquecento erano già formate le grandi collezioni dei Mazenta, di Prospero Visconti e di Pirro Visconti Borromeo all'interno delle quali, però, i disegni avevano un ruolo di secondo piano¹. Negli stessi decenni lo scultore e collezionista Pompeo Leoni (1531-1608) era entrato in possesso di diversi codici contenenti carte di Leonardo da Vinci e diversi fogli sciolti di mano dello stesso maestro e dei suoi allievi². Infatti, era stato lui a raccogliere e rilegare insieme i mille e cento diciotto fogli che compongono quello che oggi è noto come *Codice Atlantico*, da lui poi venduto, insieme a altri tredici quaderni leonardeschi, al conte Galeazzo Arconati (c. 1592- c. 1648), e da questo donati alla Biblioteca Ambrosiana, dove sono giunti definitivamente nel 1649.

A questa data, infatti, l'istituzione milanese fondata dal cardinale Federico Borromeo (1564-1631) nel 1607, e aperta al pubblico nel 1609, vanta già una delle più importanti collezioni di grafica in area lombarda. Il primo nucleo, costituito da diversi disegni inseriti in un solo codice, alcuni cartoni e altri disegni sciolti, era stato donato dallo

¹ Morandotti 1991, pp. 166-182.

² Paredi 1967, p. 23; Vitali 1967, pp. 107-108; Marinoni 1982, pp. 14-18; Marani 2013 pp. 328-329 (con bibliografia precedente).

stesso cardinale nel 1618³. Nei decenni successivi la collezione fu arricchita mediante acquisti e donazioni, ancora poco documentati, al punto che nel 1661 i volumi contenenti disegni risultano essere dodici⁴. Anche padre Sebastiano Resta (1635-1714), uno dei più importanti conoscitori e collezionisti di disegni dell'epoca, nel 1648 dona all'Ambrosiana un codice contenente nove disegni di Peter Paul Rubens (1577-1640), e qualche anno dopo, nel 1707, la stessa istituzione compra il suo codice più importante, la *Galleria Portatile*, che racchiude duecento ottantaquattro disegni, due miniature e una stampa⁵. Nel 1674 il conte Orazio Archinto dona all'Ambrosiana il cosiddetto *Manoscritto K* e tre quaderni, oggi conservati all'Institut de France, tutti contenenti fogli di Leonardo rilegati insieme⁶.

Se si cerca di delineare la storia del collezionismo di disegni a fine Settecento nell'area del nord Italia, si nota che i protagonisti non sono numerosi e sono legati tra loro da una fitta concatenazione di passaggi collezionistici. Ad esempio, fogli provenienti dalla collezione di padre Resta confluirono in altre due importanti raccolte milanesi⁷. La prima è quella di Carlo Bianconi (1732-1802), formata, e in parte oggi conservata, a Milano, per la cui trattazione si rimanda al Capitolo II. La seconda è quella di Venanzio de Pagave (1722-1803), nobile erudito milanese, prima Segretario della Cancelleria segreta di Maria Teresa d'Austria poi Consigliere di Stato sotto Giuseppe II⁸. La sua collezione era costituita da un volume di provenienza Resta e da circa settecento disegni conservati, senza una precisa disposizione, all'interno di un unico codice con l'indicazione *Pictorum insignium protographia | quae nobilissimae artis cultor eximius | cardinalis S. R. E. Caesar Montius | diuturna conquisitione collegerat | Anna Loaysia Comitissa montia familia superstes | Venantio Pagavi amico et affini | dono dedit anno*

³ L'atto di donazione è trascritto in Rossi, Rovetta 1997, p. 304. L'ultimo studio sulla storia della collezione di disegni dell'Ambrosiana è Bora 2013.

⁴ *Inventario* 1661.

⁵ Cfr. Bora 1976.

⁶ Marinoni 1991, p. 165.

⁷ Scotti 1984, p. 314.

⁸ Cfr. Scotti 1984.

MDCCLXX. | Hanc collectionem ego Venantius De Pagave | auxi et perfeci. Questa iscrizione, così come le poche notizie relative alla collezione, sono pervenute grazie alla nota di Giuseppe Bossi (1777-1815), Segretario dell'Accademia di Brera dopo il Bianconi, che smembrerà il volume dopo averlo comprato⁹.

Dall'iscrizione si deduce che il De Pagave inizia a collezionare disegni intorno al 1770, quando la contessa Anna Luisa Monti¹⁰ gli dona parte della raccolta di disegni appartenuta al cardinale Cesare Monti (1593-1650), arcivescovo di Milano e importante collezionista del secolo precedente, che alla sua morte aveva legato i suoi beni all'Arcivescovado di Milano, oggi in parte conservati presso il Museo Diocesano della stessa città¹¹. La raccolta De Pagave comprende disegni di Leonardo da Vinci e della sua scuola, un cartone di Bernardino Lanino (1512-1581/83)¹², numerosi disegni di architettura, diverse stampe e alcuni quadri. Egli la arricchisce nei decenni successivi tramite acquisti finalizzati ai suoi studi, dedicati alla stesura della vita di Bramante, di Bramantino e di Cesare Cesariano¹³, oltre a ricerche su Leonardo e Boltraffio¹⁴.

Accanto a questi importanti collezionisti, che hanno avuto un ruolo preponderante nella vicenda che qui si vuole analizzare, erano presenti, in area milanese, altre collezioni meno famose e di minore entità, la cui storia è ancora tutta da scrivere. Dei disegni posseduti da Antonio Mussi, bibliotecario dell'Ambrosiana, si è parlato nel Capitolo II. Quasi nulle sono le ricerche relative alla collezione della contessa Vittoria Calderara Pino, nota grazie al catalogo di vendita del 1830. In esso sono elencate centottanta

⁹ Bossi 1810, p. 257, nota n. 32.

¹⁰ Nepi Scirè 1982, pp. 14 e 21.

¹¹ Cfr. *Le stanze del Cardinale* 1994.

¹² Da lui stesso donato all'Accademia di Brera nel 1790 (cfr. Bandera 2015, n. 21b, pp. 92 e 94).

¹³ *Dialogo fra un forestiere e un pittore che si incontrano nella basilica di San Francesco in Milano*, Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco, D. 221; *Vita di Bramante e di Bramantino*, Biblioteca Ambrosiana, cod. S 157 sup.; *Vita di Cesare Cesariano architetto milanese scritta da Venanzio De Pagave*, Milano, 1878. Cfr. Scotti 1984, pp. 320-322 e p. 330.

¹⁴ Notizie che servirono per l'edizione senese delle *Vite* di Vasari, cfr. Scotti 1984, nota 32, p. 328.

opere, dipinti, sculture e incisioni, e cinque disegni¹⁵. Infatti, i disegni costituiscono una parte marginale di queste raccolte, quasi un inevitabile completamento delle stesse¹⁶. Sarà solo nel secolo successivo che Milano diventerà la capitale del collezionismo del disegno, celebrata con la grande mostra allestita al Museo Poldi Pezzoli nel 1881.

Negli anni qui considerati la città è sotto il dominio austriaco, nel decennio precedente erano state istituite la Biblioteca Braidense (1770) e l'Accademia di Belle Arti di Brera (1776); nel 1768 erano iniziate le soppressioni degli enti ecclesiastici, che si protrarranno fino al 1814, modificando profondamente l'aspetto del patrimonio artistico cittadino¹⁷. Per questo motivo la produzione delle stampe di traduzione in ambito milanese è legata non solo all'educazione degli artisti e degli uomini di cultura, ma anche e soprattutto alla necessità di celebrare e perpetuare la memoria delle collezioni esistenti.

Un dato importante che emerge dalla rassegna delle collezioni è che tutte hanno in comune la presenza, più o meno rilevante, di disegni di Leonardo e dei suoi allievi.

Infatti, quando Francesco Melzi nel 1519 aveva riportato a Milano ciò che il suo maestro gli aveva affidato, si era diffuso un nuovo interesse da parte dei collezionisti verso il lascito del Vinci, perpetuato fino agli anni che qui si vogliono analizzare, grazie a quella «consapevolezza che proprio al magistero di Leonardo l'arte lombarda dovesse gli esiti più alti della sua tradizione e, forse, la sua stagione migliore»¹⁸. La fortuna collezionistica delle carte leonardesche rimane pressoché immutata attraverso i secoli, per questo non stupisce se i più significativi esiti lombardi di stampe che imitano i disegni riguardano proprio questi fogli. Inoltre, gli esempi milanesi si ricollegano direttamente alle origini del fenomeno della *imitation of drawings*: numerose erano le caricature leonardesche appartenenti alla collezione di lord Thomas Howard conte di Arundel (1586-1646), che egli stesso fece incidere a Wenzel Hollar (1607-1677), poi

¹⁵ *Catalogo della Galleria* 1830.

¹⁶ Cfr. Morandotti 1996, p. 258.

¹⁷ *Ivi* p. 78.

¹⁸ Fiorio 1994, p. 55.

raccolte nel volume pubblicato ad Anversa nel 1645 con il titolo *Variae figurae et probae artis picturae inipiendae juventuti utiles a Venceslao Hollar collectae et aqua forti aere incisae*, considerato l'archetipo del fenomeno¹⁹. Il volume è nuovamente dato alle stampe nel 1648 con la nuova intitolazione: *Diversae Effigies, a Venceslao Hollar aqua forti aeri insculptae*. Nel decennio successivo, 1654, è pubblicato a Ratisbona il volume *Variae Figurae Monstruosae ab excell. Pictore Leonardo da Vinci quondam delineatae, nunc vero aere incisae et excusae a Jacobo Sandrart*, comprensivo di ventotto stampe. Prima della fine del XVII secolo, nel 1677, una nuova edizione delle acquaforti di Hollar è edita a Londra con il titolo *Divers Anticke Faces after Leonardo da Vinci, etshd in Coper by W. H., and sold by John Overton at the white horse in Giltspur Street*.

Nel XVIII secolo la prima e più importante tra le suite di stampe che riproducono disegni di Leonardo è pubblicata a Parigi nel 1730, si tratta del *Recueil de testes de caractère & de charges dessinées par Léonard de Vinci florentin*, composta dalle incisioni eseguite dal conte di Caylus che traducono i disegni di Leonardo della raccolta di Pierre Jean Mariette, che è anche l'editore del volume, che è nuovamente dato alle stampe nel 1767 per una nuova arricchita edizione²⁰.

In questa tradizione si inserisce Carlo Giuseppe Gerli, autore della prima raccolta milanese costituita da stampe che imitano i disegni, pubblicata nel 1784 dall'editore Giuseppe Galeazzi e intitolata *Disegni di Leonardo da Vinci incisi e pubblicati da Carlo Giuseppe Gerli milanese*²¹ (cfr. *Apparati G.G.*).

Il volume contiene sessantuno tavole precedute da un *Ragionamento intorno ai disegni di Leonardo da Vinci compresi in questo volume* e dalla *Spiegazione delle Tavole*, per un totale di quattordici pagine di testo scritte da Carlo Amoretti (1741-1816), letterato e

¹⁹ Borea 1991; Borea 2009, I, p. 371.

²⁰ Cfr. Bambach 2013, cat. nn. 137-138, pp. 680-722.

²¹ Titolo completo che compare sul frontespizio tipografico: *Disegni di Leonardo da Vinci incisi e pubblicati da Carlo Giuseppe Gerli milanese, Milano, presso Giuseppe Galeazzi regio stampatore, si vende presso l'editore Carlo Giuseppe Gerli sulla piazza del Pontevetere, 1784.*

scienziato che nel 1797 sarà nominato bibliotecario dell'Ambrosiana²². Il frontespizio calcografico è un'acquaforte originale, opera dello stesso incisore, che raffigura un immaginario monumento funebre di Leonardo. Inserito in un paesaggio è la rovina di un edificio classico, in stile ionico, che presenta una nicchia al cui interno è posta una cassa marmorea, sormontata da un putto che tiene in una mano una cornucopia ricolma di fiori e nell'altra un ovale con il ritratto di Leonardo visto di profilo. Sul sarcofago è scritto, in capitale romana, «Leonardo | da Vinci» e sul basamento è la dedica, sempre in scrittura capitale: «in segno di venerazione | ad un tanto uomo | Carlo Giuseppe Gerli» (cfr. Apparati, G.G. *Frontespizio*).

Come si legge nel *Ragionamento*, l'idea della pubblicazione nasce da «l'udire frequentemente i colti cittadini, e più ancora gli stranieri lagnarsi, che mentre tante cose di niun valore e utilità, coll'intaglio e colla stampa, si moltiplicavano, si lasciassero colà veduti da pochi gl'insigni monumenti di quel gran genio, che, ove fossero pubblicati, tanta istruzione somministrar poteano all'arte del disegno, tanta luce apportare alla storia dello spirito umano, e tanta gloria a Leonardo, e alla città di Milano ove conservansi»²³.

Gli 'insigni monumenti' sono i disegni conservati presso la Biblioteca Ambrosiana, raccolti in diversi volumi, oggi sfasciolati, che l'incisore aveva visto grazie all'interessamento del Prefetto della stessa istituzione, Mons. Baldassare Oltrocchi (1714-1797), unitamente a sedici fogli di proprietà di Venanzio De Pagave, scelti grazie al contributo di Carlo Trivulzio e Carlo Bianconi, importanti eruditi e collezionisti milanesi²⁴.

Per quanto riguarda i disegni dell'Ambrosiana, sono stati oggetto di studio da parte di Gerli quelli conservati in alcuni volumi oggi non più esistenti, che già a partire dal 1774 erano in parte sfasciolati per permetterne l'esposizione nelle sale della Galleria²⁵.

²² Cfr. De Felice 1961.

²³ De Felice 1961, p. 3.

²⁴ Amoretti non solo descrive i passaggi collezionistici relativi all'arrivo dei fogli leonardeschi in Ambrosiana, ma elenca i disegni posseduti dai collezionisti milanesi.

²⁵ Mara 2010, p. 79; Bora 2013, p. 325.

L'incisore ha riprodotto cento settantotto disegni conservati in Ambrosiana, che attualmente riportano sei diverse segnature: quarantaquattro del codice F 263, tre dell'F 271, settantaquattro dell'F 274 e solo uno appartenente all'F 290, ai quali vanno aggiunti ventidue disegni del Codice Atlantico e quattro disegni del Codice Resta (cfr. *Apparati* G.G.). Amoretti ricorda che all'epoca gli stessi disegni erano distribuiti tra il Salone dei Quadri, la *Galleria Portatile*, il grande codice custodito nel Salone, nel Codice *Qr*, nel *Q3* e in quello recante il titolo *Raccolta di Disegni ec.*²⁶.

Non si vuole qui ripercorrere la genesi del volume e la sua vicenda editoriale, già da altri analizzate²⁷. È opportuno tenere presente che le tavole della serie sono prima pubblicate in singoli fascicoli, ordinate in sequenza con numeri arabi, seguiti da un asterisco quelli di De Pagave e senza quelli dell'Ambrosiana. Solamente quando saranno rilegate in un unico volume la numerazione verrà modificata: con numeri romani i disegni dell'Ambrosiana e con numeri arabi seguiti da un asterisco quelli di De Pagave (cfr. *Apparati* G.G.). Questa operazione ha determinato la formazione di tre stati della stessa lastra: quello con la numerazione della pubblicazione in fascicoli, quello con la numerazione definitiva e uno intermedio in cui sono presenti entrambe le numerazioni.

Di Gerli non è nota alcuna incisione precedente o successiva a queste.

Tutte le stampe sono realizzate con l'acquaforte e presentano nell'angolo inferiore destro la firma dell'incisore, *C.G.G. inc.*, e nell'angolo inferiore sinistro il falso monogramma di Leonardo, *VL dis.*, che non è presente su nessuno dei fogli originali.

Queste prime osservazioni inducono a pensare che Gerli sia più attento al disegno, inteso come espressione di un artista, piuttosto che alle peculiarità fisiche del foglio. In realtà non è sempre così e si vedrà più avanti in che modo. Se l'aggiunta della firma dell'incisore è ormai diventata quasi una consuetudine, l'apposizione del falso monogramma costituisce, in parte, una novità.

Queste peculiarità emergono chiaramente già quando si analizza la prima tavola che riproduce il *Ritratto di Leonardo*, a quel tempo ritenuto autografo e oggi considerato

²⁶ Amoretti 1784, p. 14.

²⁷ Cfr. Mara 2010.

una copia dal disegno conservato nelle collezioni reali di Windsor (inv. n. 12726), con un'attribuzione che oscilla tra Marco d'Oggiono e Francesco Melzi²⁸. Il foglio riprodotto da Gerli è conservato presso la Biblioteca Ambrosiana (F 263 inf. n. 1 bis; fig. 1)²⁹ e, come quello inglese, presenta nella parte inferiore un'iscrizione in lettere capitali 'LEONARDO | VINCI', che l'incisore non riproduce preferendo indicare, con grafia corsiva, 'Ritratto di Leonardo da Vinci | fatto da se stesso' (cfr. *Apparati* G.G.1; fig. 2). Entrambi i disegni sono eseguiti a matita rossa, la tavola è incisa con un semplice tratto all'acquaforte, senza imitare il caratteristico segno grafico della matita. Anche l'effetto cromatico è del tutto trascurato, poiché è stampata con inchiostro nero; le misure dei due profili sono praticamente sovrapponibili, solo nella zona della capigliatura si registra uno scarto di pochi millimetri.

Nel riprodurre il disegno, Gerli segue con precisione ogni singolo tratto, anche quelli meno definiti dei baffi, ma allo stesso tempo apporta delle modifiche, per dare maggiore finitezza alla composizione, in corrispondenza dei boccoli a conclusione della folta chioma dell'uomo raffigurato.

Caratteristica, per meglio comprendere lo stile di Gerli, è anche la Tavola X (20) che riproduce il disegno dell'Ambrosiana raffigurante un *Busto di donna di profilo*, oggi assegnato a un seguace di Giovanni Antonio Boltraffio (F 274 inf. n. 36; cfr. *Apparati* G.G.10; figg. 3 e 4)³⁰. L'originale è eseguito a punta metallica su carta preparata grigio-azzurra e presenta un accumulo di materia, forse biacca, in corrispondenza del naso della giovane. Gerli, che riproduce il foglio in controparte, contraddistingue quell'area con la lettera *A* e riporta una nota, all'interno della lastra stessa, in cui indica 'Mancanza nell'Originale'. Si tratta di un'operazione che potrebbe essere definita filologica e che si riscontra anche nella Tavola XII (32) dove l'incisore evidenzia la lacuna presente in corrispondenza del volto dell'uomo (cfr. *Apparati* G.G.12; fig. 5). Tornando al *Busto di*

²⁸ Beltrami 1919, p. 5; Clark, Pedretti 1968 1968, vol. 1, p. 185; Cogliati Arano 1980, p. 113, fig. Ia; Pedretti 1983, p. 134, fig. 90; Marcora 1985, p. 49; Mara 2010, p. 84.

²⁹ Beltrami 1919, p. 5; Clark, Pedretti 1968, vol. 1, p. 185; Cogliati Arano 1980, p. 113, fig. Ia; Pedretti 1983, p. 134, fig. 90; Marcora 1985, p. 49; Mara 2010, p. 84.

³⁰ Cogliati Arano 1980, p. 119, n. Xa, e fig. Xa; Bora 1987, p. 69, n. 17.

donna di profilo, la scelta di utilizzare l'acquaforte per riprodurre il segno della punta metallica si rivela efficace, ma lo stesso non può dirsi per l'intenzione di sintetizzare il disegno tralasciando le sue peculiarità cromatiche. La riproduzione dei singoli tratti è abbastanza precisa e non insiste sulla definizione di quelle aree lasciate appena abbozzate dal disegnatore, come l'abito e l'acconciatura della giovane. L'incisore apporta però una modifica sostanziale all'ombreggiatura del fondo: nel disegno è ottenuta mediante un fitto e delicato tratteggio diagonale, nella stampa questo diventa orizzontale aumentando la ieraticità della composizione.

Come ricordato più sopra, nel volume di Gerli sono riprodotti più di cento cinquanta disegni suddivisi in sole quarantacinque tavole mediante accorpamenti, ideati da lui, o dai suoi consulenti, tra disegni appartenenti a codici diversi, con il fine di creare delle composizioni con studi riguardanti lo stesso argomento. In alcuni casi però questi assemblaggi sembrano essere frutto di scelte arbitrarie.

Al primo caso appartiene, ad esempio, la Tavola XXXVII (28) (cfr. *Apparati* G.G.37) in cui sono riprodotti *Cinque studi di cavalli* tratti da quattro fogli, oggi attribuiti a seguaci di Leonardo, tranne il terzo ritenuto autografo (F 263 inf. nn. 1, 2, 3, 17)³¹. Nella parte superiore sono tre schizzi a penna, riprodotti in modo molto fedele, con un tratto più accentuato, e con le esatte dimensioni (figg. 6 e 7). La parte inferiore del foglio è occupata, a sinistra, da due cavalli impennati e, a destra, da un cavallo visto da tergo; studi eseguiti a matita rossa e appartenenti allo stesso piccolo foglio (figg. 8 e 9). Diversamente, la scelta effettuata dall'incisore di dividere i due disegni di teste caricate ancora oggi incollati sulla stessa pagina dell'antico codice, non sembra trovare giustificazione. La prima non è riprodotta nel volume, mentre le altre due (F 263 inf. n.

³¹ F 263 inf. n. 1: Malaguzzi Valeri 1922; Cogliati Arano 1980, p. 124; Cogliati Arano 1982, p. 115, n. 23 e fig. 2; Mara 2010, p.108. F 263 inf. n. 2: Malaguzzi Valeri 1922, fig. 57; Cogliati Arano 1980, p. 124, n. XXXVII; Cogliati Arano 1982, p. 115, n. 24, e fig. 24; Mara 2010, pp. 101, nota 214, e p. 108. F 263 inf. n. 3: Mara 2010, p. 101, nota 213, e p. 108. F 263 inf. n. 17: Cogliati Arano 1980, p. 124, no. XXXVII; Cogliati Arano, p. 119, n. 28a; *Disegni e dipinti leonardeschi* 1987, p. 81, n. 28; Fischer Pace 2008, p. 83, sotto n. 139; Mara 2010, p. 99, e nota 188.

24)³², disegnate a penna su un unico foglio, sono presenti nella parte superiore della Tavola XV (3) (cfr. *Apparati* G.G.15), ma sono riprodotte più distanziate, come se fossero due fogli diversi (figg. 10 e 11).

Esistono, inoltre, due casi in cui sopravvivono integre le pagine del codice originario, dove sono incollati numerosi disegni di teste caricate che l'incisore ha deciso di estrapolare e collocare separatamente (fig.12). Una giustificazione, in quest'ultimo caso, si potrebbe forse trovare nell'intenzione di conferire alle stampe un'impaginazione verticale.

Sono frutto di composizioni anche le Tavole nn. III, VIII, IX, XII-XIV, XVI-XIX, XXI-XXV, XXVI, XXVII, XXX, XXXII-XXXIV, XXXVI, XL-XLII, XLIV. Tra queste le più indicative sono le nn. XXVII (40), XXXII (41). Nella prima sono presenti sette teste caricate, provenienti dal codice F 274, e quattro piccoli schizzi estrapolati da tre fogli del Codice Atlantico (fig. 13) (cfr. *Apparati* G.G.27). Nella seconda sono quattordici studi relativi ad argomenti molto diversi fra loro (fig. 14) (cfr. *Apparati* G.G.32). Sembra dunque che, verso la fine della pubblicazione dei fascicoli, l'intento di Gerli non fosse più quello di montare composizioni con disegni raffiguranti il medesimo soggetto, quanto piuttosto di inserire nel volume il maggior numero di riproduzioni. Se, infatti, si esaminano le tavole secondo la sequenza dei numeri arabi, nelle prime tavole si trovano riprodotti disegni singoli o piccole composizioni, più ci si avvicina alla fine delle tavole e più queste sono ricche di disegni provenienti da diversi codici e senza un argomento comune. Inoltre, è solo nelle ultime stampe che iniziano a essere riprodotti disegni contenuti nel Codice Atlantico.

Questo cambiamento può essere imputato a due fattori: la mancanza di tempo e denaro per eseguire più tavole contenenti meno disegni, oppure il largo successo di pubblico desideroso di conoscere un maggior numero di opere. In mancanza della necessaria documentazione è difficile stabilire quale delle due ipotesi sia la più corretta. Una testimonianza si può rintracciare in ciò che scrive l'Amoretti nel *Ragionamento*: «mentre ometter poteva una parte delle Caricature, giacché oltre modo numerose esse

³² Gombrich 1976, p. 68, e fig. 165; Cogliati Arano 1980, p. 123, n. XVa, e fig. XVa; Mara 2010, p. 89, nota 114, e p. 103, nota 221.

sono, cosa grata a tutti gli amatori fatta avrebbe pubblicando alcuni disegni relativi ad altri oggetti, onde meglio far conoscere l'estensione di quel gran genio; e principalmente alcune delle molte macchine da lui immaginate [...] Vero è che su questo punto avrebbe potuto molto più estendersi, e far una migliore e più copiosa scelta; ma la brevità del tempo, la pubblica premura, il non poter a suo agio trattar gli originali per la giusta gelosia con cui son custoditi, non gli hanno permesso di far di più»³³.

Importante per la ricostruzione delle tribolate vicende che videro coinvolta la collezione dell'Ambrosiana nel corso del XIX secolo, è la tavola XXXII (41) (cfr. *Apparati* G.G. 32). In essa sono contenuti quattordici studi, contrassegnati dalla lettera *m* alla *z* e dal numero *1* al numero *3*. I disegni, tutti rintracciati tranne due (*o* e *3*), provengono dal *Codice Atlantico* e sei non sono più nella collezione milanese. Essi fanno parte del *Manoscritto I* e del *Manoscritto L*, oggi conservati all'Institut de France di Parigi (fig. 14), dove sono pervenuti a seguito delle requisizioni napoleoniche.

Per caratterizzare lo stile incisivo di Gerli è necessario continuare l'analisi delle sue riproduzioni. La tavola XXV (5) (cfr. *Apparati* G.G.25) presenta, ordinatamente disposti, nove studi di teste caricate ed è così descritta da Amoretti: «I tratti grossolani, imitanti i tratti di penna mal temperata nella figura che sta abbasso alla destra nella Tavola XXV, mostrano l'esattezza, e l'abilità di chi copiò e incise que' disegni»³⁴. Otto disegni sono riprodotti con un tratto sottile e minuzioso, mentre quello in basso a sinistra, come gli altri di dimensioni identiche all'originale, si caratterizza per un segno più marcato (figg. 15 e 16). Si tratta di un'accortezza nella modulazione del segno che Gerli utilizza qui e in alcuni altri casi, come nel profilo in alto a destra nella Tavola XXI (36) (cfr. *Apparati* G.G.21; figg. 17 e 18), quando imita disegni eseguiti con un marcato tratto a penna.

Da una attenta analisi delle riproduzioni si nota che Gerli nella sua sintesi in bianco e nero, cerca una differenziazione nella riproduzione del *medium* grafico, che si fa più chiara mano a mano che si avvia alla conclusione dell'opera. I disegni realizzati a

³³ Amoretti 1784, p. 3.

³⁴ *Ivi* p. 10.

penna, o a punta metallica, sono riprodotti con tratti più netti e precisi, mentre quelli eseguiti a matita rossa presentano un tratto più spezzato e una modulazione delle ombre più complessa, ottenuta mediante un fitto intreccio di segni.

Un'altra questione che merita di essere analizzata è la trascrizione delle note presenti sui disegni. Nel foglio riprodotto alla Tavola 2* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 236 verso) Gerli riproduce fedelmente tutte le iscrizioni (cfr. *Apparati* G.G.47; figg. 19 e 20); al contrario, nella Tavola XXXV (11), che riproduce un disegno della *Galleria Portatile* di Sebastiano Resta (F 261 inf. n. 2, p. 2), non vi è traccia delle iscrizioni, presenti nell'angolo superiore destro e sul piedistallo, apposte dallo stesso Resta (cfr. *Apparati* G.G.35; figg. 21 e 22). Questa scelta trova a mio avviso giustificazione nel fatto che le uniche iscrizioni riprodotte sono quelle individuate come autografe di Leonardo. Infatti, tutte le altre e anche alcune poste accanto ai disegni del *Codice Atlantico*, forse troppo complesse da riprodurre, sono riportate nella *Spiegazione* di Amoretti.

Come già ricordato, il finto monogramma di Leonardo in basso a sinistra è presente in tutte le incisioni, fa eccezione la Tavola XLV (14) dove si legge *FM dis* (cfr. *Apparati* G.G.45; fig. 23). L'acquaforte riproduce il *Profilo di uomo* ritenuto, ancora oggi, un disegno autografo di Francesco Melzi (F 274 inf. n. 8; fig. 24)³⁵, la cui presenza all'interno della serie è così giustificata dall'Amoretti: «perché vi si vede la maniera di Leonardo, e perché è forse l'unico disegno che di quel valente dipintore ci rimane. Meriterebbe egli un luogo distinto nella Storia delle Belle Arti soltanto per l'amicizia

³⁵ Müntz 1899, pp. 471, 561, n. XLI; Beltrami, Fumagalli 1904, p. 14, n. XX, e tav. XX; Ratti 1907, p. 84; Calvi 1925, pp. 258-260, e fig. 57; Suida 1929, p. 230, fig. 301; *Mostra di Leonardo da Vinci* 1939, p. 208; *Italienische Kunst Mailand* 1946, p. 78, n. 154; Hevesy 1952, p. 248; *Leonardo da Vinci* 1956, p. 146; Pedretti 1964, pp. 97, 99-100, 261-262, e tav. 13; Clark 1967, pp. 24-25; Clark, Pedretti 1968, vol. 1, pp. XVII, XVIII, LXI; Garberi, Mucchi 1972, p. 222; Pedretti 1979, pp. 24, 27 nota 4, e fig. 1; Bora 1980 b, pp. 12-13, n. 12, e fig. 12; Cogliati Arano 1982, p. 136, n. 42; Coleman 1984, pp. 58-59, cat. n. 21; Cogliati Arano 1985, p. 61, fig. 9; Marani 1987, fig. 53; *Disegni e dipinti leonardeschi* 1987, pp. 92-93, n. 36; Kemp 1988, p. 20, and fig. 23; Kwakkelstein 1994, p. 117, e fig. 85; Bora 1998, p. 116, nota 31, e fig. 4.36; Marani, Rossi e Rovetta 1998, pp. 114-115, cat. n. 48; Suida, 2001, p. 271, e fig. 301; Bambach 2003, cat. n. 120, pp. 640-642; Bora 2011, p. 28, e cat. n. 28; Mara 2010, p. 96 nota 159.

ch'ebbe con Leonardo strettissima [...] ma vel merita pure indipendentemente da altri per la sua abilità nel disegno, come vedesi anche da questa testa [...]»³⁶.

Le stesse modalità di riproduzione, fin qui analizzate per i fogli dell'Ambrosiana, si riscontrano anche nel gruppo di sedici disegni a quel tempo appartenenti a De Pagave, oggi conservati alle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Il primo, Tavola 1*, è il cosiddetto *Uomo vitruviano* (inv. n. 228) che Gerli imita in modo molto accurato limitandosi però alla parte figurata, senza riportare la lunga iscrizione autografa nella parte inferiore e in quella superiore del foglio (cfr. *Apparati* G.G.46; figg. 25 e 26). Diversamente, trascrive tutte le note, forse perché più brevi, riportate sul disegno che raffigura un *Busto di uomo di profilo con studio di proporzioni* (inv. n. 236 verso), riprodotto alla Tavola 2* (cfr. *Apparati* G.G.47; fig. 27). Sul recto di questo stesso foglio di Leonardo si trova nella parte superiore un *Busto di uomo di profilo con schema di proporzioni*, che Gerli inserisce nella Tavola 13* (cfr. *Apparati* G.G.48; fig. 28), e nella parte inferiore uno *Studio di cavallo e cavalieri* eseguito a matita rossa, che l'incisore riproduce alla Tavola 11* (cfr. *Apparati* G.G.58; fig. 29), con l'aggiunta nell'angolo superiore sinistro di un piccolo studio, sempre raffigurante un *Cavaliere* realizzato a penna con inchiostro color seppia e oggi attribuito a un'artista della cerchia di Leonardo (Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 255; fig. 30). È un esempio di quelle composizioni ottenute accostando disegni appartenenti a fogli diversi che Gerli propone per i disegni dell'Ambrosiana e che si ritrova anche in questo gruppo alla Tavole 3*, 5* e 8* (cfr. *Apparati* G.G.50, 54, 60).

Caratteristico delle scelte compositive dell'incisore è anche il modo in cui riproduce il foglio con *Studi di putti, braccia, piede e torso maschile* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 257) eseguito a matita rossa su carta preparata rossa, oggi non più considerato autografo di Leonardo, ma attribuito dubitativamente a Cesare da Sesto o ad Ambrogio de Predis³⁷. Gerli riproduce tutti e sei gli studi cambiandone completamente la disposizione, forse per dare maggiore equilibrio alla composizione (cfr. *Apparati* G.G. 53).

³⁶ Amoretti 1784b, p. 14.

³⁷ Cogliati Arano 1980, n. 30, pp. 19-20.

Sempre limitandosi all'uso dell'acquaforte pura, l'incisore cerca di imitare i tratti peculiari di alcuni disegni. Alla Tavola 10*, per imitare i tratti più forti e decisi eseguiti a matita nera per tracciare le linee principali della *Testa di uomo* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 261) e differenziarli da quelli più delicati usati per le ombreggiature, sottopone la lastra ad almeno due morsure differenti (cfr. *Apparati* G.G. 49; fig. 31). Allo stesso modo nella Tavola 12* (cfr. *Apparati* G.G. 52), dove vuole differenziare la leggerezza del tratto che contraddistingue le *Cinque figure femminili a mezzo busto* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 141), così come sono nell'originale, oggi ritenuto autografo di Cesare da Sesto, eseguito a matita rossa su carta arrossata³⁸. In queste ultime due tavole è anche ben visibile il tipico procedimento che usa Gerli per creare gli effetti di ombra basato sull'utilizzo di un tratteggio incrociato in modo più o meno fitto, a seconda dell'effetto desiderato.

La raccolta di Gerli ha registrato fin da subito un discreto successo. La pubblicazione è segnalata nella rivista *Opuscoli scelti sulle Scienze e sulle Arti*, che aveva tra i curatori lo stesso Amoretti, ed è così presentata: «Sessantuna tavole in rame [...] incise con somma diligenza. Egli è preceduto da un frontispizio pure in rame, da un dotto ragionamento intorno a questi disegni, e dalla vita di Leonardo, e da un'accurata spiegazione de' disegni medesimi»³⁹. Inoltre, sempre nello stesso anno è pubblicata un'edizione francese della suite⁴⁰, stampata a Milano come confermano le filigrane.

Un successo che perdura anche nel secolo successivo. Infatti, nell'*Appendice* della *Biblioteca Italiana* del 1831 si legge: «nel 1796 furono trasportati a Parigi i codici ambrosiani di Leonardo, e rarissima divenuta era in commercio e invano ricercata dagli studiosi fino dal principio del secolo corrente l'opera del Gerli. [...] grand'opera che destava negli artisti il maggiore interesse e il più vivo desiderio che renduta fosse più comune»⁴¹. Queste righe sono all'interno del lungo commento che segnala la nuova

³⁸ Cogliati Arano 1980, n. 36, p. 22.

³⁹ *Libri Nuovi* in *Opuscoli scelti sulle Scienze e sulle Arti* 1784, p. 41.

⁴⁰ Gerli 1784 b.

⁴¹ *Appendice* in *Biblioteca Italiana* 1831, p. 343.

edizione della raccolta *Disegni di Leonardo da Vinci* pubblicata a Milano da Giuseppe Vallardi⁴², conoscitore e mercante d'arte, che nel 1819 aveva comprato i rami originali di Gerli. L'intenzione era quella di farne una pubblicazione più arricchita, che comprendesse anche le riproduzioni dei fogli di Leonardo posseduti dallo stesso Vallardi o da lui rintracciati in altre collezioni italiane, ma nella pratica si rivelò troppo complicata. Così nel 1830 è data alle stampe la raccolta comprensiva di tutte le tavole accompagnate dai testi di Amoretti, aggiornati e arricchiti nelle lunghe note da Vallardi. Il volume, dove manca il frontespizio calcografico originale, è dedicato a Giuseppe Bossi ed è introdotto da uno scritto dell'editore in cui spiega le ragioni della pubblicazione; seguono i testi di Amoretti, la *Conclusione*, firmata da Vallardi, e una *Nota* con le corrispondenze delle numerazioni delle Tavole, copiata dal foglio manoscritto inserito nell'esemplare ambrosiano della raccolta di Gerli⁴³. Le Tavole sono ordinate secondo la numerazione araba e rispetto alle originali presentano alcune caratteristiche: non ci sono né il monogramma di Leonardo né quello dell'incisore, il numero in alto a destra è stato riscritto e alcuni disegni sono stampati a colori⁴⁴. L'impaginazione delle Tavole è caratteristica e trova pochi riscontri: le lastre sono stampate su sottili fogli di carta giallastra incollati sulle pagine del volume, forse per imitare il colore dei fogli della raccolta originale.

Non si hanno notizie di successive ristampe del volume, segno che ormai questo tipo di incisioni era stato soppiantato dall'avvento della fotografia.

È solo negli anni Ottanta del Novecento che la raccolta di Gerli è riscoperta dagli studiosi del disegno.

La prima sistematica individuazione dei singoli disegni in essa riprodotti si deve a Luisa Cogliati Arano, in occasione della mostra veneziana del 1984⁴⁵. La studiosa non si sofferma sull'analisi delle singole incisioni e cataloga soltanto le prime quarantacinque

⁴² Cfr. Lugt 1921, pp. 214-215; Morandotti 2008, p. 259.

⁴³ S. C. T. IX. 33; Vallardi, 1831, p. 20.

⁴⁴ Cfr. Trento 1999.

⁴⁵ Cogliati Arano 1980, pp. 113-125.

tavole, le altre sedici sono segnalate all'interno delle singole schede dei disegni originali. Nella sua ricognizione sui fogli ambrosiani la Cogliati Arano non aveva identificato cinque disegni e, per quanto riguarda i fogli veneziani, ne trascura almeno due. Si basano su queste ricerche le considerazioni su Gerli presentate da Clelia Alberici e Mariateresa Chirico De Biasi nel catalogo della mostra milanese del 1984, dedicata alle riproduzioni a stampa delle opere di Leonardo⁴⁶. In questa occasione sono presentate quattro tavole della serie più il frontespizio, ma nelle schede si commentano soltanto i disegni originali.

Da questo momento il riferimento al volume di Gerli è riportato nelle bibliografie delle schede concernenti i singoli disegni esposti in occasione di mostre.

Si deve a Giulio Bora l'individuazione di un foglio riprodotto nella suite, che risultava mancante tra quelli pervenuti alle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Il foglio originale raffigurante un *Volto maschile di tre quarti*, riprodotto alla tavola 6*, era apparso sul mercato antiquario londinese nel 1988, e dallo stesso studioso attribuito a Giovanni Agostino da Lodi⁴⁷.

Dopo la mia ricognizione sui fogli dell'Ambrosiana l'elenco è stato aggiornato per le Tavole XVII (13) e XVIII (29) con l'individuazione di due fogli (cfr. *Apparati* G.G.17, 18; figg. 45-48), ma risultano ancora non identificati due profili, uno alla Tavola XXI (36) e l'altro alla Tavola XXXII (41), e la *Figura inginocchiata* sempre nella Tavola XXXII (cfr. *Apparati* G.G.21, 32); sono tuttora non presenti nelle collezioni delle Gallerie dell'Accademia di Venezia le due *Teste di profilo* della Tavola 9* (cfr. *Apparati* G.G.53).

Si deve alla Alberici la segnalazione delle undici tavole realizzate negli anni Novanta del Settecento da Carlo Lasinio, in cui sono tradotte ventiquattro teste caricate di Leonardo che l'incisore conosce tramite il volume del Gerli⁴⁸. L'incisore di origini trevigiane è un grande sperimentatore, utilizza tutte le tecniche tradizionali e verso la fine del secolo, quando è già a Firenze, si dedica all'uso del nuovo metodo inventato da

⁴⁶ Alberici 1984, p. 131 e cat. nn. 190-194.

⁴⁷ Bora 1991, p. 212 e fig. 14; Bora 1998, p. 111 e fig. 4.27.

⁴⁸ Cfr. Alberici 1984, p. 131 e cat. nn. 202-204.

Dagoty che prevede l'impiego di lastre multiple inchiostrate con colori diversi⁴⁹. Lasinio realizza con questa tecnica la serie composta da trecento ventiquattro ritratti di artisti, tra il 1790 e il 1796, e si presume che nello stesso giro di anni lavorasse anche alle stampe da Leonardo. In ogni incisione sono due teste grottesche, una femminile e una maschile, poste una di fronte all'altra e lungo il margine inferiore è un'iscrizione, sempre diversa, con riferimenti amorosi. Queste incisioni sono molto rare, se ne conservano esemplari alla Civica Raccolta "A. Bertarelli" di Milano e al Victoria and Albert Museum di Londra; in entrambi i casi sono sciolte e senza frontespizio. Per quanto interessanti, quelle del Lasinio sono stampe satiriche e per questo motivo non possono trovare maggiore spazio in questa dissertazione.

⁴⁹ Cfr. Cap. II.

A un anno di distanza dalla serie di Gerli, è pubblicata a Milano un'altra prestigiosa raccolta di incisioni che imitano i disegni di Leonardo. È quella di Girolamo Mantelli intitolata *Raccolta di disegni incisi da Girolamo Mantelli di Canobbio sugli originali esistenti nella Biblioteca Ambrosiana di mano di Leonardo da Vinci e dei suoi scolari lombardi* con dedica *A Sua Eccellenza Giberto Borromeo Arese, Conte e Signore di Macagno Imperiale Corte Regale e Vicario Imperiale perpetuo, Conte d'Arona e Signore della sua rocca ec. ec. Grande di Spagna di Prima classe ec..*

Non sono noti gli estremi biografici di questo incisore, si sa soltanto che era originario di Canobbio, piccolo centro vicino a Lugano, e che fino a oggi era considerato attivo a Milano tra il 1780 e il 1790⁵⁰. Il *terminus ante quem* è la data riportata su alcuni disegni realizzati per le esequie dell'Imperatrice Maria Teresa⁵¹ e il *terminus post quem* è fornito da una serie di quattro acqueforti raffiguranti altrettante vedute del Lago Maggiore, realizzate nel 1790, in occasione del matrimonio di Giberto V Borromeo Arese (1751-1837) e la contessa Elisabetta Cusani (1768-1837)⁵², che testimonia il perdurare dei suoi legami con la famiglia Borromeo. Secondo il De Vit, sono opera di Mantelli anche alcune vedute e ritratti⁵³ e secondo Luigi Bossi (1758-1835) a partire dal 1795 l'incisore era al servizio del principe Sigismondo Federico Khevenhüller-Metsch⁵⁴.

Fin qui lo stato attuale degli studi, che deve essere aggiornato sulla base delle mie ricerche condotte durante gli ultimi anni. Infatti, il decennio della sua attività a Milano andrebbe anticipato di un anno, poiché sono sue le incisioni che corredano il testo e le tavole conclusive dell'edizione milanese della *Storia delle arti del disegno* di Winckelmann del 1779⁵⁵. Si tratta di stampe di piccole dimensioni, che riproducono

⁵⁰ Pelliccioni 1949, p. 107.

⁵¹ Vanini 1780.

⁵² Cfr. Morandotti 2015, cat. nn. V. 4 a-d, pp. 68-69 e p. 107.

⁵³ De Vit 1875-1878, IV, p. 234.

⁵⁴ Bossi 1795, p. XV.

⁵⁵ Il volume da me visionato, e qui per la prima volta inserito nel catalogo di Mantelli, è conservato presso la Biblioteca Ambrosiana (S.N.T.IV.8).

rilievi e statue classiche. Inoltre, il suo nome si ritrova nel 1796, nell'apparato illustrativo della raccolta ideata dal suo più celebre conterraneo, l'architetto e ornataista Giocondo Albertolli (1742-1839)⁵⁶.

Questi, all'epoca, era già largamente conosciuto e apprezzato a Milano, dove era presente dagli inizi degli anni Settanta, dopo aver compiuto gli studi all'Accademia di Parma al seguito di Ennemond Alexandre Petitot ⁵⁷ e aver già partecipato a prestigiose commissioni fiorentine. In Lombardia lavora come decoratore per palazzi pubblici e residenze nobiliari private e, dal 1776, ricopre la carica di Direttore della Scuola di Ornato dell'Accademia di Brera, incarico mantenuto fino al 1812. Negli anni Ottanta del Settecento l'Albertolli realizza due raccolte per i suoi studenti, in collaborazione con l'incisore conterraneo Giacomo Mercoli (1745-1825)⁵⁸. La serie che vide coinvolto Mantelli si intitola *Miscellanea per i giovani studiosi del disegno*, ed è dedicata, come si legge nella prima carta dopo il frontespizio, a Ludovico Galeazzo Busca Arconati

⁵⁶ Per un'analisi approfondita della biografia e dell'opera dell'Albertolli cfr. Colle, Mazzocca 2005.

⁵⁷ Cfr. Cap. II.

⁵⁸ La prima, *Ornamenti Diversi Inventati, Disegnati ed eseguiti da Giocondo Albertolli, Professore d'Ornati nella Reale Accademia di Belle Arti di Milano Incisi da Giacomo Mercoli luganese*, venne edita nel 1782 con dedica a Giuseppe Piermarini. La seconda, dove oltre alle incisioni del Mercoli figurano anche quelle di Andrea De Bernardis (1760-1837), che si intitola *Alcune decorazioni di nobili sale ed altri ornamenti di Giocondo Albertolli professore nella Reale Accademia delle Belle Arti in Milano incisi da Giacomo Mescoli e da Andrea de Bernardis*, uscì nel 1787⁵⁸. Si tratta, in entrambi i casi, di serie costituite da incisioni per arredi tratte da disegni dello stesso Albertolli, utili alla pratica degli allievi della Scuola.

Visconti⁵⁹. Non è chiara la vicenda editoriale di questa serie che nel frontespizio è indicata come «parte terza». Probabilmente l'indicazione del frontespizio è da contestualizzare nell'ambito delle altre due raccolte ideate dallo stesso Albertolli e pubblicate negli anni Ottanta, così che questa del 1796 verrebbe a costituirne la terza parte. Il volume è composto di venti tavole dal formato in folio, alle quali se ne aggiungono due per il frontespizio e la dedica, con incisioni di Giacomo e Michelangelo Mercoli, di Giuseppe Longhi e di Raffaello Albertolli, figlio dell'ornatore, tutte variamente datate tra 1782 e 1796.

Tra questi animali è la grande aquila “dal naturale”, in atto di sistemarsi il piumaggio dell'ala destra, realizzata da Mantelli per la tavola XV; è l'unica sua stampa compresa nella raccolta ed è eseguita a punteggiato e tirata con inchiostro nero. Nel 1805 le incisioni che componevano la *Miscellanea* saranno ristampate nel *Corso elementare di ornamenti architettonici ad uso de' principianti*, con l'aggiunta di nuove tavole. La collaborazione tra Mantelli e Albertolli, dovuta forse a un legame personale sostenuto dalle comuni origini ticinesi, potrebbe essere la ragione delle commissioni milanesi del

⁵⁹ *Miscellanea per i giovani studiosi del disegno* Pubblicata da Giocondo Albertolli Professore Nella Reale Accademia delle Belle Arti in Milano l'anno MDCCXCVI. L'esemplare da me visionato è quello conservato presso la Biblioteca d'Arte di Milano (coll. ATL.C.9). Questa la lunga dedica: «All'Illustrissimo Signore | DON LODOVICO GALEAZZO BUSCA ARCONATI VISCONTI | marchese di Lomagna, Conte di Lomazzo, Cirimido, Rovelasca. & | De' LX Decurioni dell'Eccell.mo Generale Consiglio della città di Milano | nobile patrizio Bolognese | Ciambellano di S.M.I.R.A. e della Real Corte di Toscana. | Il desiderio di manifestare al pubblico la mia sincera gratitudine verso di Vostra Signoria Illustrissima per la generosa amicizia, di cui Ella mi ha onorato fin da quando ebbi l'onore di adoperarmi pei disegni, che servono alla decorazione del magnifico appartamento, col quale Ella abbellì la sua casa, mi ha fatto nascere il pensiero di conservarle la piccola raccolta di disegni, che rendo pubblica colle stampe. Nel dedicarle questa Miscellanea io non dovrei lasciar di parlare del suo vasto sapere, e delle molte rarissime doti, ond'Ella ha l'animo fregiato, e di quelle eziando della sua mobilissima Sposa, le quali sorpassano in lei l'onore dell'Illustre nascita dei Duchi Serbelloni; ma oltreché io non saprei farlo, come si converrebbe, la modestia di amendue, che io ben conosco, ne verrebbe offesa. Questa produzione che è stata preceduta da altre due mie opere, uscita l'una sotto gli auspici di un grande Personaggio, e l'altra dedicata ad un Uomo di merito, sebbene sia per avventura minore di quelle, portando in fronte il nome di Vostra Signoria Illustrissima. | Ella che per indole gentile suole aggradire anche le tenui cose, si degni accettare questo umile tributo della mia ossequiosa venerazione, colla quale sarò sempre | Di vostra Signoria Illustrissima | Devotissimo Obbligatissimo ed Affezionatissimo Servitore | Giocondo Albertolli | Milano li 2 Aprile 1796».

Mantelli. Pur non essendo mai citato negli studi riguardanti il celebre decoratore, le incisioni del Mantelli testimoniano questo rapporto lavorativo. La collaborazione tra i due sembra limitarsi al 1796, a quella *Miscellanea* che, fino ad oggi, sembra essere l'ultimo lavoro dell'incisore.

Un'altra opera nota del Mantelli è, infatti, datata all'anno precedente, si tratta della realizzazione delle tavole di un'altra prestigiosa commissione: *Spiegazione di una raccolta di gemme incise dagli antichi con osservazioni riguardanti la religione, i costumi e la storia dell'arte degli antichi popoli*, volume scritto da Luigi Bossi, in cui egli stesso analizza e descrive la sua collezione di gemme incise⁶⁰.

A queste stampe eseguite da Mantelli occorre aggiungerne un'altra, che rientra pienamente nella categoria di stampe oggetto di questo studio. Essa è nota in un unico esemplare, conservato presso la Biblioteca Ambrosiana (inv. n. Incs. 6276; fig. 32)⁶¹, e riproduce un disegno di Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino raffigurante *Dio Padre benedicente*, conservato presso la medesima istituzione (F 268 inf. n. 101; fig. 33). La stampa è con ogni probabilità eseguita nel 1785, quando Mantelli frequentava l'Ambrosiana per studiare e riprodurre la serie dedicata ai leonardeschi.

L'autografia del disegno era già stata messa in discussione da chi scrive⁶², in favore di un'attribuzione ad uno degli artisti attivi nella bottega del maestro di Cento. Eseguito a penna, il disegno è indubbiamente di fattura seicentesca, considerando anche il tipo di carta, e vicino ai modi del pittore centese. Girolamo Mantelli riproduce il foglio in modo molto fedele: ne rispetta i valori compositivi, quelli tonali e le dimensioni. Interviene per meglio delineare le zone meno definite a causa del tratto veloce dell'esecuzione, delle sbavature e delle bruciature dell'inchiostro. Unisce alle linee dell'acquaforte alcuni passaggi a rotella per rinforzare il tratto nelle zone più in ombra.

⁶⁰ Per la biografia di Luigi Bossi e i riferimenti qui riportati a proposito della raccolta si veda Siboni 2010.

⁶¹ Acquaforte e rotella; 389x285 mm. Iscrizioni: «Deo rerum omnium Parenti»; lungo il margine inferiore: «Guercino inv. et del. - Mantelli sculp.»; sul verso nell'angolo superiore destro: «13», nell'angolo inferiore sinistro il timbro della Biblioteca Ambrosiana. Con filigrana (stemma con giglio come quella riscontrata nelle pagine del volume del 1785).

⁶² Spadaccini 2011, cat. n. 113.

La *Raccolta* del 1785, che contiene le riproduzioni dei disegni di Leonardo e dei suoi allievi, si apre con un frontespizio calcografico (cfr. *Apparati* G.M. *Frontespizio*), dove, in primo piano, seduta su un gradino è l'allegoria delle Arti figurative, coronata di alloro, che nella mano sinistra tiene un pennello e una tavolozza di colori, mentre con la sinistra indica, ai due putti seduti accanto a lei, l'iscrizione dedicatoria. Compaiono anche, in questa composizione immersa in un paesaggio, il cosiddetto *Torso del Belvedere*, sulla cui testa decapitata, posta lì accanto, sono gli strumenti notoriamente utilizzati dai pittori. Nell'angolo inferiore destro, su di una pietra, è inserita la firma dell'incisore: *Hier. Mantelli inven | sculp: | 1785*.

Le tavole sono ventisette, numerate in alto a destra, secondo una sequenza in numeri arabi, in cui sono riprodotti trentasei disegni. Di questi, trentacinque fanno parte della collezione della Biblioteca Ambrosiana e sono oggi divisi tra quattro segnature, F 263, 274, 290 e 261, ovvero il Codice Resta, mentre gli ultimi tre disegni erano già all'epoca pervenuti nella collezione dell'Arcivescovado di Milano (oggi al Museo Diocesano), a seguito della donazione del Cardinale Monti.

Ogni lastra presenta nell'angolo superiore sinistro l'indicazione dell'autore del disegno e la firma, o il monogramma, dell'incisore. Le riproduzioni si caratterizzano per un'ampia variazione nella modulazione del segno, per le diverse tecniche utilizzate (acquaforte, rotella e punteggiato) e per l'uso dell'inchiostro colorato nella fase di stampa.

Gli scolari di Leonardo di cui Mantelli riproduce i disegni sono, secondo quanto da lui indicato nelle tavole: Francesco Melzi, Bernardino Luini e Cesare da Sesto.

Di quest'ultimo l'incisore riproduce i tre disegni che, diversamente da quanto espresso nel titolo della raccolta, erano nelle collezioni della Quadreria Arcivescovile di Milano. Si tratta di tre fogli oggi attribuiti ad Ambrogio Figino (1548-1608) che riproducono altrettanti particolari di un dipinto eseguito da Cesare da Sesto raffigurante *Salomè*⁶³,

⁶³ Marani in Pescarmona 1986, cat. nn. 14, 15, 16; Bora 1991, pp. 213-214, fig. 12; Marani in *Quadreria* 1999, cat. nn. 11, 12, 13.

oggi conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. n. 202), eseguito verso il 1510-14, posseduto da Lomazzo e poi donato all'imperatore Rodolfo II⁶⁴.

Alla Tavola 25 è riprodotto il disegno che raffigura *Testa e busto di Salomè* (Milano, Museo Diocesano, inv. 151), eseguito a sanguigna su carta preparata rossa. L'incisione è realizzata con l'uso della *crayon manner*, che imita perfettamente il peculiare segno tracciato con la matita, ripresa in alcuni punti, come nei riccioli dei capelli e nei particolari dell'abito, con segni all'acquaforte ed è stampata con inchiostro rosso (cfr. *Apparati* G.M. 25; fig. 34). È da notare che per garantire fedeltà all'originale, Mantelli traccia un'ombreggiatura sul fondo per dare il senso della preparazione della carta. Ogni dettaglio, ogni segno, ogni ombreggiatura è riprodotta da Mantelli con una precisione stupefacente.

Lo stesso si può dire della incisione alla Tavola 26 che, secondo le medesime modalità della precedente, riproduce il disegno raffigurante *Mezza figura virile nuda con il braccio sinistro proteso in avanti* (Milano, Museo Diocesano, inv. n. 32), ovvero il carnefice del Battista (cfr. *Apparati* G.M.26; figg. 35 e 36). Con un inchiostro rosso più scuro, ma con la medesima tecnica e precisione, è invece stampata la Tavola 27 con *Testa di San Giovanni Battista sorretta da una mano sinistra sopra una coppa di marmo* (cfr. *Apparati* G.M.27; fig. 37), che riproduce il disegno con il medesimo soggetto (Milano, Museo Diocesano, inv. n. 31).

Come autografi di Bernardino Luini, Mantelli traduce sette disegni appartenenti alla collezione dell'Ambrosiana. Il primo, Tavola 18, è la *Testa di Flora* all'interno del Codice Resta, oggi ritenuta una copia dall'affresco di Gianfrancesco Penni, su disegno di Raffaello, nella Loggia di Psiche alla Farnesina (F 261 inf. n. 115; cfr. *Apparati* G.M. 18; fig. 38)⁶⁵. Il disegno è eseguito a matita nera, sanguigna e sfumino e presenta alcune macchie di umidità che ne compromettono una perfetta lettura. Per questo motivo Mantelli, che imita il medium grafico con l'utilizzo della maniera a matita, rifinisce le parti compromesse in corrispondenza della corona di fiori (fig. 39). Inoltre, riproduce

⁶⁴ Bora 1980 b, p. 142.

⁶⁵ Bora 1976, n. 115.

fedelmente il tratteggio diagonale usato per ombreggiare il fondo, ma non mantiene la cromia dell'originale e stampa la lastra con inchiostro scuro.

Le due Tavole successive, 19 e 20, riproducono altrettanti disegni oggi attribuiti a Giovanni Agostino da Lodi (F 274 inf. n. 4; F 263 inf. n. 39; cfr. *Apparati* G.M.19 e 20)⁶⁶. Mantelli dimostra una volta di più l'aderenza al modello originale grazie alla tecnica di riproduzione utilizzata e alla stampa in rosso. Quello che è interessante notare è che il disegno alla Tavola 20 era stato riprodotto da Gerli alla Tavola VIII come originale di Leonardo da Vinci: un cambio di attribuzione avvenuto nel giro di un anno, non sappiamo a opera di chi.

I disegni alle Tavole 21 e 24 sono ancora oggi assegnati a Luini. Il primo (F 263 inf. n. 19 recto)⁶⁷ è un bellissimo foglio di studi che l'incisore riproduce dando maggiore finitezza alle ombreggiature, che nell'originale sono solo accennate (cfr. *Apparati* G.M. 21; figg. 40 e 41). Il secondo (F 263 inf. n. 42)⁶⁸ è il disegno a penna raffigurante l'*Educazione di Gesù* che Mantelli riproduce all'acquaforte tralasciando completamente il paesaggio appena abbozzato sullo sfondo (cfr. *Apparati* G.M.24; figg. 42 e 43).

A un seguace di Luini è invece oggi attribuito il foglio alla Tavola 23 (F 290 inf. n. 16)⁶⁹, per tecnica e composizione simile al precedente, che l'incisore traduce dando maggiore morbidezza all'ombreggiatura, espressa nel disegno con dei fitti tratti

⁶⁶ F 274 inf. n. 4: Bora 1987, pp. 146-148, nota 8, e fig. 4; *Disegni e dipinti leonardeschi* 1987, p. 73, n. 21; Marani, Rossi e Rovetta, 1998, pp. 110, sotto cat. n. 46; Nepi Scirè, Perissa Torrini 1999, p. 104, sotto n. 33; Osano 2013, pp. 212-213, e p. 305, cat. n. 79. F 263 inf. n. 39: Cogliati Arano 1980, p. 117, n. VIIIc, e fig. VIIIc; Bora 1987, pp. 147-148, e nota 8, fig. 3; Marani 1987, pp. 92-93, fig. 73; *Disegni e dipinti leonardeschi* 1987, p. 72, n. 20; Marani, Rossi e Rovetta 1998, pp. 110-111, cat. n. 46; Fumarco 2007, p. 63, e nota 55; Osano 2013, pp. 176-177, e 304, cat. n. 61.

⁶⁷ Ratti 1907, p. 84; Bora 1987, pp. 174-176, e nota 35; Marani, Rossi e Rovetta 1998, p. 130, sotto cat. n. 56; Marani 2001, p. 59; Binaghi Olivari 2007, fig. 1; Mara 2010, p. 113, e nota 265.

⁶⁸ Hind 1907, tav. VII; Ruggeri 1979, p. 16, sotto n. 5; Cogliati Arano 1981, n. 41c; Cogliati Arano 1982, p. 135, n. 41c; *Disegni e dipinti leonardeschi* 1987, pp. 110-111, n. 110; Bora 1991, p. 211, e fig. 9; Marani, Rossi e Rovetta 1998, p. 128, sotto cat. n. 55; Mara 2010, p. 108 e nota 241.

⁶⁹ Hévesy 1925-26, pp. 285-288; Tietze, Tietze-Conrat 1944, vol. 1, p. 41, n. 65; Servolini 1944, p. 167, tav. LIX; Hind 1938-1948, vol. 5, p. 147; Kuhrmann, Vitali 1969, p. 15, n. 3, e fig. 3; Levenson 1978, p. 322-323, cat. n. 66; Ruggeri 1979, p. 16, n. 5, e fig. 5; Cogliati Arano 1982, p. 134, sotto n. 41a; Hermann Fiore 2007, p. 42, fig. 11, e p. 43; Mara 2010, p. 108.

paralleli, e interpreta con una leggera modifica il particolare dei fili d'erba nell'estremità destra della composizione (cfr. *Apparati* G.M.23).

È nel realizzare la Tavola 22 che Mantelli apporta le maggiori modifiche. Infatti, l'originale, oggi attribuito a Leonardo, è un piccolo studio a matita, che raffigura un *Bambino che stringe un gatto* (F 263 inf. n. 89 recto)⁷⁰, in cui le due figure non sono ben definite e sono più volte ripassate. Nell'acquaforte si vede invece un disegno dalle linee chiare, ricco di dettagli, con una forte ombreggiatura, una composizione finita anche grazie all'aggiunta del fitto tratteggio sullo sfondo (cfr. *Apparati* G.M.22; figg. 44 e 45). L'interpretazione così sostanziale di questo disegno è un caso unico all'interno della raccolta di Mantelli ed è difficile capirne le motivazioni.

Nel volume si trovano tavole in cui l'incisore aggiunge l'ombreggiatura sul fondo, Tavole 2 e 4, in cui non imita il segno e la colorazione, Tavola 17, in cui completa le parti mancanti, Tavola 11, e in cui giustappone disegni appartenenti a fogli diversi, Tavole 6 e 7. Allo stesso tempo si mantiene fedele ai disegni, come nei casi in precedenza analizzati, e alle composizioni di cui fanno parte, Tavole 8 e 14.

Il volume di Mantelli non ha conosciuto la stessa fortuna critica riscontrata da quello di Gerli, la sua pubblicazione non è riportata nelle riviste dell'epoca e non è stato mai più pubblicato. Inoltre, gli esemplari integri tuttora conservati sono numericamente inferiori⁷¹.

Come la serie di Gerli, quella di Mantelli è ricordata nel catalogo della mostra milanese del 1984 curata da Clelia Alberici e Mariateresa Chirico De Biasi. Nel volume sono pubblicate due tavole più il frontespizio accompagnate da schede tecniche⁷². Successivamente, le tavole sono citate nella bibliografia delle singole schede critiche del

⁷⁰ Müntz 1899, p. 515, V; Beltrami, Fumagalli 1904, pl. XV; *Leonardo* 1956, p. 38; Cogliati Arano 1981, pp. 6-7; Pedretti 1988, p. 120, nota 2, e fig. 3; Mara 2010, pp. 84 e 101, nota 207.

⁷¹ Del volume di Girolamo Mantelli sono catalogati tre esemplari nelle biblioteche italiane e cinque tra Europa e Stati Uniti; del volume di Carlo Giuseppe Gerli, compresa la seconda edizione di Giuseppe Vallardi, risultano undici esemplari in Italia e ventisette nelle biblioteche estere. Si segnala una ristampa anastatica della raccolta di Gerli realizzata nel 1974 dall'editore La Roccia di Trento.

⁷² Alberici 1984, p. 131 e cat. nn. 195-199, pp. 136-138.

catalogo della mostra del 1987⁷³. Successivamente è Giulio Bora a ricordare il volume e a pubblicare alcune immagini delle riproduzioni⁷⁴, ma lo studioso segnala come presenti nella raccolta solo due dei tre disegni attribuiti a Cesare da Sesto, errore forse dovuto al fatto di aver consultato un esemplare mutilo.

Dei trentotto disegni contenuti nella suite di Mantelli, ventisette erano già stati riprodotti dal Gerli ed è interessante vedere con quali norme i due incisori hanno imitato lo stesso foglio.

La prima differenza tra i due è la scelta della tecnica incisoria adottata. Mantelli utilizza la maniera a matita e l'acquaforte, rinforzata con punteggiato e rotella, per meglio imitare il *medium* grafico dell'originale, diversamente da Gerli, che si avvale dell'acquaforte pura. Quest'ultimo non utilizza nemmeno diversi colori di inchiostro, ma si limita all'uso del nero; una scelta che potrebbe però essere imputata all'editore, piuttosto che all'incisore. È probabile che Mantelli potesse contare su una maggiore disponibilità economica, visto il tipo di commissioni alle quali aveva preso parte e che il volume è dedicato al conte Borromeo, rispetto a Gerli, la cui pubblicazione era finanziata dalle sottoscrizioni. Inoltre, il numero delle tavole nella serie di Mantelli è nettamente inferiore rispetto a quello della serie del Gerli.

Per quanto riguarda l'imitazione del disegno vero e proprio l'incisore milanese si caratterizza per la sintesi e l'essenzialità del tratto, al contrario il ticinese ha un segno più morbido, complesso e modulato. Un confronto tra le Tavole V di Gerli e 2 di Mantelli ben esemplifica quanto appena scritto. Entrambi riproducono la stessa *Testa di donna di profilo* della quale sopravvivono in Ambrosiana due versioni. La prima è

⁷³ Il volume è citato nelle schede nn. 8, 9, 10, 17, 18, 20, 21, 26, 30, 31, 52, 56, 58; non è citato nella scheda n. 33.

⁷⁴ Bora 1991, p. 211, figg. 11 e 12.

ritenuta autografa di Andrea Solario (inv. n. F 263 inf. n. 74)⁷⁵, l'altra è la copia del precedente (inv. n. F 262 inf. n. 17) ed è quella che viene tradotta a stampa da entrambi gli incisori.

Il foglio è a matita e carboncino su carta preparata oggi molto ingiallita (fig. 46). Mantelli definisce la parte dell'acconciatura in modo da non lasciare visibili le linee usate dal disegnatore per costruire la testa e rinforza i tratti all'acquaforte con diversi passaggi a rotella. Crea tra la guancia e il collo una fitta ombreggiatura e nella zona degli occhi e del naso il trapasso chiaroscurale è molto morbido, ottenuto con la tecnica del puntinato, e completa l'ombra nella parte sinistra della composizione con un fitto tratteggio diagonale (fig. 47). Diversamente, Gerli lascia allo stato di abbozzo la capigliatura, di cui riproduce anche quei tratti che nella parte destra del foglio lasciano intuire la presenza di una decorazione floreale e la doppia fascia che si intravede sulla fronte, crea un'ombreggiatura fatta di tratti più grossi e distanziati nella zona del collo e della guancia ed enfatizza i punti di luce sul volto della donna (fig. 48). I risultati sono molto diversi, i due incisori interpretano in modo del tutto personale il medesimo disegno. Mantelli si dimostra padrone della tecnica incisoria e modifica il disegno secondo la sua sensibilità di artista affermato; Gerli si mantiene molto fedele ai caratteri estrinseci del disegno.

Questi due diversi modi di incidere sono un utile esempio per dimostrare che le stampe che imitano i disegni, e più in generale la stampa di traduzione, non sono il risultato di un processo puramente meccanico che dipende dalle capacità dell'incisore. È un procedimento che richiede interpretazione e capacità di lettura del documento figurativo, che vuole essere la più oggettiva possibile, ma che inevitabilmente lascia spazio alla personalità dell'incisore.

⁷⁵ Müntz 1899, p. 514, III; Beltrami, Fumagalli, 1904, p. 14, n. XII, e tav. XXII; Ratti 1907, p. 84; Badt 1914, pp. 122 e 219; *Italienische Kunst* 1946, p. 71, n. 136a; Cogliati Arano 1965, p. 102, n. 2, e fig. 142; Cogliati Arano 1980, p. 115, n. Va; Cogliati Arano 1982, p. 145, n. 52, e p. 146, fig. 52; *Disegni e dipinti leonardeschi* 1987, p. 87, n. 33; Brown 1987, p. 216, cat. n. 54, e p. 195, fig. 154.

Nel 1795 l'incisore veronese Domenico Cagnoni (1730 c. - 1797)⁷⁶ pubblica a Milano la *Guida pittorica che contiene una raccolta de stampe delle più insigni pitture e dei sublimi disegni della Città e Ducato di Milanese*⁷⁷. Si tratta del primo volume pubblicato in città dedicato alla riproduzione dei dipinti ed è noto soltanto attraverso le tre varianti conservate presso la Biblioteca Ambrosiana⁷⁸. L'intento dell'autore è di far conoscere agli appassionati di pittura alcune opere, a quel tempo non molto note o difficilmente accessibili, conservate nel territorio milanese. Era prevista una pubblicazione in più fascicoli con tavole di formato più grande da vendersi anche singolarmente⁷⁹, di cui è dato alle stampe solo il Tomo I. Il volume, in ottavo, si apre con due brevi introduzioni e con un'interessante *Breve dissertazione sulla pittura*⁸⁰. Segue la *Guida* vera e propria costituita, nella prima parte, da un elenco di dodici dipinti, ampiamente commentati da Cagnoni, di proprietà del Conte Arese, accompagnata dalle tavole illustrative. Di questo primo tomo esiste una versione diversa, più sintetica, costituita da una breve introduzione e da un mero elenco dei quadri di proprietà Arese, cui è aggiunta una lista di dodici opere conservate nella Biblioteca Ambrosiana. La descrizione delle opere è limitata all'autore, al soggetto, alla tecnica e alle dimensioni.

Tra le opere dell'Ambrosiana Cagnoni elenca e incide due disegni. Il primo, Tavola XV (fig. 49), è da lui attribuito ad Andrea del Sarto (1486-1530) e raffigura, eseguiti a matita, *Due uomini a figura intera visti di spalle* (F 271 inf. n. 31; cfr. *Apparati D.C.1*; fig. 50); il disegno inedito, così come la stampa, è stato correttamente identificato da

⁷⁶ Per la biografia cfr. Alberici 1973.

⁷⁷ Presso l'Archivio di Stato di Milano si conserva il documento, datato 9 maggio 1795, relativo alla concessione della privativa di stampa per dieci anni della *Guida* di Cagnoni, concessa dalla magistratura: «Non sarà quindi lecito a nessun altro incisore, libraro, o stampatore di questo Stato di far incidere, ristampare, vendere od introdurre la menzionata opera indipendentemente del Cagnoni sotto la pena di 50 scudi da applicarsi per metà alla R. Università di Pavia e per l'altra all'autore, ed anche maggiore nel caso di contumace replicata contravvenzione» (ASMi, Fondi di governo- Studi parte antica, Cartella n. 200, Busta n. 7).

⁷⁸ Morandotti 2008, p. 80.

⁷⁹ Cagnoni 1795, pp. 5-6.

⁸⁰ Ivi p. 7-12.

Konrad Oberhuber, in una nota manoscritta sul montaggio, come copia di un particolare dell'affresco del pittore fiorentino nella chiesa della Santissima Annunziata a Firenze. Il secondo, Tavola XX (fig. 51), rappresenta *Due soldati a cavallo* ed è da Cagnoni attribuito a Raffaello (1483-1520). Come nel caso precedente l'incisione è inedita così come il disegno (F 271 inf. n. 7; cfr. *Apparati* D.C.2; fig. 52), eseguito a penna e inchiostro marrone e con ritocchi a inchiostro nero, rosso e verde, attribuito ad un anonimo artista, probabilmente lombardo. Le due stampe non imitano fedelmente i disegni, sono numerose le modifiche apportate dall'incisore e che non sono da imputare alla tecnica utilizzata.

Infatti, entrambe le riproduzioni sono eseguite a solo contorno con ombreggiature, anticipando di almeno un decennio una tipologia di stampe che sarà ampiamente utilizzata per i grandi repertori pubblicati a partire dai primi anni dell'Ottocento⁸¹. Questa varietà di stampe è ideata dall'inglese John Flaxman (1755-1826) per la riproduzione dei suoi disegni, eseguita da Tommaso Piroli (1750-1824), per l'illustrazione dell'*Odissea* (1793), dell'*Iliade* (1795) e della *Divina Commedia* (1802). Molto apprezzate negli ambienti artistici, le incisioni a solo contorno, con o senza leggere ombreggiature, *gravure au trait* o *outline*, conoscono una rapida diffusione e, dall'illustrazione dei testi, vengono presto utilizzate nel campo della traduzione dei dipinti. Apprezzate sia dagli esponenti del neoclassicismo, per il rigore formale, sia dagli artisti del movimento romantico, poiché in esse ritrovavano l'essenzialità dello stile primitivo, sono considerate il mezzo più idoneo alla conoscenza e allo studio delle opere d'arte⁸². Questa tecnica porterà a termine quella lunga ricerca, durata più di due secoli, volta a ottenere con l'incisione i valori propri della pittura e del disegno nel campo della traduzione.

⁸¹ Tra gli esempi più rilevanti realizzati in Italia: *Il Museo Vaticano* (1829-1838), *Real Museo Borbonico* (1824-1857) e la *Storia della scultura* di Leopoldo Cicognara (1813-1818).

⁸² Per la trattazione dell'argomento e dei dibattiti che ne derivarono: Rosenblum 1976, Fragonara 2002, Borea 2009.

Il nuovo secolo si apre a Milano con il volume di Giuseppe Bossi *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*, edito nel 1810⁸³. Una pubblicazione che sarà fondamentale per i successivi studi sull'artista toscano e che qui è considerata limitatamente alle incisioni in essa contenute. Erudito, letterato, pittore, appassionato collezionista, Bossi ricopre la carica di Segretario dell'Accademia di Brera, dal 1801 al 1807; per la sua biografia e l'analisi del testo si rimanda all'ampia bibliografia specifica.

La genesi del volume risale all'aprile del 1807, quando il viceré d'Italia, Eugenio di Beauharnais, affida a Bossi l'incarico di eseguire una copia dell'affresco di Leonardo. L'autore deciderà di convogliare tutte le ricerche da lui compiute in questo libro.

Il testo è corredato da sette stampe che imitano altrettanti disegni di proprietà dello stesso Bossi, acquistati dal nipote di Venanzio De Pagave, già proprietario dei disegni tradotti dal Gerli nel secolo precedente, e oggi tutti conservati alle Gallerie dell'Accademia di Venezia⁸⁴.

Tre dei quattro incisori coinvolti da Bossi sono legati all'Accademia di Brera, Giuseppe Benaglia, Raffaele Albertoli, Giuseppe Longhi. Il quarto è Francesco Rosaspina che, ormai famoso e affermato, è il solo a firmare l'incisione contenuta nel volume. Questa riproduce lo *Studio per sant'Anna, la Vergine e il Bambino con l'agnello* dal disegno di Leonardo (Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 230)⁸⁵. L'incisore imita perfettamente il disegno replicando i segni a penna con l'acquaforte e quelli a matita con la tecnica della cera molle (cfr. *Apparati*, G.B. 7; fig. 53).

Per conoscere la paternità delle altre incisioni occorre consultare la *Descrizione e collocazione della tavole in rame*, compilata dallo stesso Bossi⁸⁶.

La prima è così indicata: «Testa di vecchio calvo barbato con capelli e ciglia lunghe. Credo sia il ritratto di Leonardo per un passo del Lomazzo, che ho fatto incidere sotto di

⁸³ Titolo completo dell'opera: *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci. Libri Quattro di Giuseppe Bossi Pittore*, Milano, Stamperia Reale, MDCCCX, stampato per cura di Leonardo Nardini, ispettore della Stamperia Reale.

⁸⁴ Per la vicenda editoriale e collezionistica cfr. Alberici 1984, pp. 53-57.

⁸⁵ Cfr. Marani, Fiorio 2015, n. V.5, pp. 549-550.

⁸⁶ Bossi 1810, p. 263.

essa. Questa stampa, di mano del signor Giuseppe Benaglia, non fu presa dal disegno originale di Leonardo (che ora s'ignora dove sia), ma da una copia fattane dal signor Raffaello Albertoli»⁸⁷.

Il disegnatore è stato menzionato più sopra, all'interno di questo capitolo, ed è in questi anni professore aggiunto alla Scuola di Ornato dell'Accademia di Brera. Anche questo disegno è oggi a Venezia (Gallerie dell'Accademia, inv. n. 25)⁸⁸ e deriva dal celebre *Autoritratto* di Leonardo conservato alla Biblioteca Reale di Torino. L'incisore, attivo a Milano nella riproduzione di dipinti e collaboratore di Giuseppe Longhi, imita il disegno con la tecnica del puntinato, molto efficace nel trasferire sulla lastra l'effetto della matita (cfr. *Apparati*, G.B. 1; fig. 54). Benaglia utilizza la medesima tecnica anche nell'altra tavola da lui eseguita per il volume, la terza, che raffigura «Testa di un giovane con capelli ricci, tolta da un disegno a lapis rosso creduto di Cesare da Sesto»⁸⁹. Il disegno è oggi attribuito a Giovanni Agostino da Lodi (Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 262; cfr. *Apparati*, G.B. 3)⁹⁰.

Sono di Giuseppe Longhi, che fino ad ora aveva realizzato una sola incisione a imitazione di un disegno⁹¹, le tavole II e VI. La prima raffigura la «Testa di Cristo presa da una mano pe' capelli»⁹². Qui il segno deciso di Leonardo, tracciato con la punta metallica su carta preparata (Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 231), è perfettamente riprodotto da Longhi mediante l'uso combinato dell'acquaforte e dell'acquatinta (fig. 55). Nell'altra, «Figura intera virile con doppie gambe e doppie braccia»⁹³ ovvero il cosiddetto *Uomo Vitruviano* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 228), impiega esclusivamente l'acquaforte per tracciare le linee principali del disegno e la delicata ombreggiatura.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Cfr. *Da Leonardo a Canaletto* 1999, n. 10, p. 40.

⁸⁹ Bossi 1810, p. 263.

⁹⁰ Nepi Scirè, Perissa Torrini 1999, n. 33, p. 104.

⁹¹ La prima è analizzata nel Cap. II.

⁹² Bossi 1810, p. 263.

⁹³ *Ibid.*

Le Tavole IV e V sono opera del stesso Bossi. Infatti, così si legge: «Testa d'uomo attempato in profilo, volta a destra di chi guarda. L'ho imitata, al pari della seguente, da un disegno originale di Leonardo»⁹⁴. L'incisore, mediante l'uso dell'acquaforte pura riproduce con grande perizia questi due complessi studi anatomici (Venezia Gallerie dell'Accademia, inv. n. 236 recto e verso)⁹⁵. Non solo riporta il disegno con grande precisione, ma riproduce anche le iscrizioni autografe di Leonardo, presenti su entrambi i fogli. L'unica differenza sostanziale si riscontra nella prima lastra, dove Bossi non riproduce lo studio di cavallo e cavalieri tratteggiato a matita rossa che occupa buona parte della superficie del foglio (fig. 56).

L'importanza di questo volume all'interno del fenomeno che qui si sta indagando è legata a due fattori.

Il primo è la collaborazione tra questi importanti incisori, tre dei quali alle prime esperienze nel campo della traduzione dei disegni. Il secondo è il ruolo che le incisioni ricoprono all'interno del testo, che è profondamente diverso da quello che hanno avuto in tutte le pubblicazioni finora analizzate. Infatti, esse sono poste come illustrazioni, a corredo del testo, e per il loro numero esiguo hanno un ruolo marginale. Bossi ha dunque tentato una nuova via d'impiego di questo genere di stampe che, purtroppo, non troverà seguito.

⁹⁴ Bossi 1810, p. 263.

⁹⁵ Cfr. Marani, Fiorio 2015, n. V.17, p. 556.

I disegni di Leonardo di proprietà di Giuseppe Bossi sono acquistati dall'abate Luigi Celotti e da questi venduti all'Accademia di Venezia, insieme a un piccolo volume contenete trenta disegni a quel tempo ritenuti di Raffaello⁹⁶.

L'ultima serie qui analizzata è proprio quella che contiene le incisioni tratte dai disegni di quel volume ed è promossa dallo stesso Celotti. Si intitola *Disegni originali di Raffaello per la prima volta pubblicati esistenti nella Imperial Regia Accademia di Belle Arti di Venezia*.

La scelta di porre a conclusione della trattazione il commento a questa serie non è legata solo a ragioni cronologiche, ma soprattutto al fatto che essa riunisce in sé le tre aree geografiche qui considerate, grazie alle vicende collezionistiche dei fogli e alle personalità coinvolte.

Infatti, il volume è pubblicato nel 1829, poi di nuovo nel 1860, per volontà del veneziano Celotti che affida la riproduzione dei disegni al bolognese Francesco Rosaspina e a Girolamo Scotto (1787-1878), genovese di nascita ma attivo a Milano.

Nessuna delle stampe presenta l'indicazione dell'incisore e per l'alta qualità non è facile distinguere le due mani; in più, sono tutte acquaforti stampate in nero.

Su tutte però alcune si distinguono dalle altre. Una è la Tavola III (cfr. *Apparati*, L.C.3), che raffigura *Gesù benedicente*, eseguita con la tecnica del puntinato (non è presente nell'edizione di Zanotto del 1860). Le altre sono le numero XVII, XVIII e XXX (cfr. *Apparati*, L.C.17, 18 e 30; figg. 58-60). Tutte e tre si distinguono per i tratti più secchi e spezzati e le prime due per l'uso combinato di acquaforte e acquatinta. La tecnica e il segno caratteristico mi fanno dunque propendere per un'attribuzione di queste quattro lastre a Rosaspina, mentre l'esecuzione delle altre, caratterizzate da un segno più morbido e tra loro molto omogenee, andrebbe attribuita a Scotto.

Con questa impresa si chiude in Italia il fenomeno delle stampe che imitano i disegni. Gli altissimi risultati raggiunti saranno soppiantati da un'invenzione rivoluzionaria, la fotografia, contro la quale le innovazioni tecniche e la sensibilità degli incisori sono

⁹⁶ Cfr. Ferino Pagden 1984, pp. 13-31.

destinate a sopperire. Infatti, viene meno la loro principale funzione: la restituzione delle caratteristiche fisiche e compositive dei disegni dei grandi maestri.

Conclusione

Dopo aver analizzato più di seicentoventi incisioni, con particolare attenzione al contesto geografico di produzione, è opportuno fare alcune considerazioni, secondo le direttrici di ricerca indicate nel titolo.

Tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta del Settecento, gli anni in cui inizia questa trattazione, si assiste in Europa a un decisivo risveglio d'interesse nei confronti del fenomeno delle stampe che imitano i disegni, timidamente avviato, con le sue moderne caratteristiche, circa un secolo prima.

Ancora a questa altezza cronologica, il ruolo del collezionista continua ad essere una delle peculiarità di questo genere di stampe.

Infatti, se l'origine del fenomeno si deve alla volontà del conte di Arundel, che ha promosso le serie di Wenzel Hollar, dai disegni di Leonardo, e di Hendrik van der Borch, da quelli di Parmigianino, i suoi successivi e più importanti sviluppi sono legati ad altre due figure di importanti collezionisti, Everhard Jabach e Pierre Crozat. Le loro raccolte sono costituite da incisioni che riproducono soprattutto i fogli degli antichi maestri italiani. Jabach rende nota la sua raccolta di disegni, attraverso duecento ottantatré acquaforti, a partire dal 1666; Crozat, con la collaborazione di Jean Mariette, avvia un'impresa, mai tentata prima, di grande valore storico e culturale, più volte menzionata in questa trattazione, negli anni Venti del Settecento. Un'impresa che, come è stato evidenziato in più occasione dagli studiosi, sancisce la nascita del libro d'arte nel senso moderno del termine e che, per tale ragione, sarà il modello per quasi tutte le raccolte di stampe che saranno pubblicate nell'arco del secolo successivo.

I primi decenni del Settecento sono, a livello europeo, anni di grande fermento culturale e artistico. Le più importanti personalità dell'epoca -eruditi, conoscitori, studiosi di tutte le discipline- sono in contatto tra loro grazie ad una fitta rete di relazioni che implica una continua e costante circolazione di informazioni, materiali e persone.

Non è dunque casuale che la prima raccolta di stampe che imitano i disegni prodotta in Italia è dovuta a un importante collezionista, legato da rapporti di amicizia ai più celebri intellettuali del tempo: Anton Maria Zanetti il Vecchio, ideatore ed esecutore materiale di quasi tutte le stampe contenute nella serie. I suoi contatti con eminenti personalità nel campo culturale europeo, testimoniati dai documenti, sono confermati dalle numerose dediche presenti sulle sue stampe.

Zanetti è sempre ricordato negli studi critici di settore, per questa ragione non ho indugiato sulla narrazione della sua vita o sull'importanza del suo ruolo, preferendo analizzare le incisioni da lui eseguite con lo scopo di studiarlo come incisore. Un tentativo che mi ha permesso di formulare un'analisi che rimarca, una volta di più, il suo ruolo di conoscitore. Inoltre, è emerso come per Zanetti l'incisione fosse un vero e proprio atto critico, sviluppato mediante la scelta del disegno da incidere, le modifiche apportate alla composizione e l'impiego di due diverse tecniche.

La stessa caratterizzazione stilistica è stata effettuata per gli incisori coinvolti nell'impresa di Zanetti. Tra questi emerge la maniera originale di Antonio Faldoni, che influenzerà altri artisti dopo di lui. Inoltre, la raccolta zanettiana è stata l'occasione per introdurre un aspetto importante riconosciuto alle stampe che imitano i disegni, ben prima di questo studio. Il riferimento è al loro valore di testimonianze storiche dei cambi di attribuzione subiti dai disegni, segnalati all'interno dei capitoli in riferimento ai casi più celebri o a quelli inediti, mentre tutti gli altri sono indicati nelle singole schede tecniche all'interno della sezione *Apparati*.

Da notare è che molte di queste attribuzioni sono rimaste invariate nei secoli, mentre altre sono state discusse e ripensate anche in anni molto recenti. Questo testimonia non solo le capacità dei conoscitori dell'epoca, di più, è indicativa dello sviluppo e dell'affinamento delle moderne metodologie di indagine che in questi decenni vengono perfezionate.

Contemporaneamente, anche in Inghilterra vengono prodotte le prime raccolte di stampe che imitano i disegni. Anzitutto *Prints in imitation of drawings*, con le incisioni di Arthur Pond e Charles Knapton, che, nel 1735, sancisce il nome di questo genere. Tale serie è costituita da settanta incisioni che imitano i disegni dei cosiddetti antichi maestri italiani, appartenenti a diverse e prestigiose collezioni inglesi.

Si assiste dunque, a livello europeo, ad un decisivo risveglio di interesse nei confronti del disegno antico, al quale viene riconosciuto e attribuito un valore diverso, che procede di pari passo con il delinearsi del concetto di storia dell'arte, intesa in senso moderno.

Mano a mano che ci si addentra nel secolo, emerge con chiarezza come cambi il coinvolgimento dei collezionisti nella realizzazione di queste serie. Continuano certamente ad esserne i promotori, poiché senza il loro permesso gli incisori non potevano avere accesso ai fogli originali, ma si vede come inizino ad essere composte delle raccolte che uniscono disegni provenienti da collezioni diverse.

Infatti, il primo punto di riferimento per l'ordinamento interno delle prime serie sembra essere il *Libro de' Disegni* di Giorgio Vasari, impaginato secondo l'ordine cronologico per autore. In questi anni si assiste, però, ad un rinnovamento degli studi che si traduce concretamente in pubblicazioni di stampe che imitano disegni ordinate secondo le scuole artistiche, come già aveva fatto Padre Sebastiano Resta, o con intento monografico.

Questo cambiamento riguarda in maniera minore le raccolte costituite da stampe che riproducono dipinti. Un genere diverso che a questa altezza cronologica registra, a livello europeo, un maggior numero di pubblicazioni, oltre che di stampe sciolte. In questi anni, ad esempio, è pubblicata in due volumi (il primo nel 1753 e il secondo nel 1757) la raccolta dedicata ai dipinti della Galleria Reale di Dresda, per le cure di Karl Heinrich von Heineken. Questa pubblicazione non solo presenta testi in francese e in italiano, ma è completata dalle notizie relative agli incisori e dalle citazioni delle stampe preesistenti.

Sempre a Dresda durante il sesto decennio del secolo, il conte de Brühl è il promotore di due raccolte. La prima con acqueforti che imitano i disegni della sua collezione, eseguite da Matthias Oesterreich, e la seconda con le incisioni tratte dai dipinti della sua galleria.

Tornando in Italia, e alle incisioni che imitano i disegni, occorre attendere gli anni Sessanta per ritrovare esempi significativi. Il riferimento è anzitutto alle stampe che Francesco Bartolozzi realizza dai disegni del Guercino, durante gli anni veneziani, alle quali si dedicherà, non esclusivamente, per tutto il resto della sua carriera. Lo stile di Bartolozzi risalta con forza nel panorama europeo, e sarà largamente apprezzato, grazie alla tecnica mista, che prevede l'uso di acquaforte e bulino insieme, e che ha un riscontro stilistico nelle precedenti incisioni di Antonio Faldoni. Attraverso l'analisi delle stampe di colui che sarà il più famoso tra gli incisori di riproduzione, non solo il suo stile emerge con caratteristiche specifiche, ma risulta chiaro come, anche per lui, l'imitazione sia un vero e proprio atto critico. La profonda conoscenza del segno grafico del Guercino dimostrata da Bartolozzi gli permette di eseguire le sue incisioni con grande libertà e di inserire all'interno di esse numerose modifiche compositive.

Uno stile personale che più timidamente era emerso nell'impresa collettiva, alla quale partecipa un paio di anni prima, *Raccolta di cento pensieri diversi di Anton Domenico Gabbiani, pittor Fiorentino fatti intagliare in rame da Ignazio Enrico Hugford, pittore, e suo discepolo, nel modo, e forma, che sono gli originali esistenti nella di lui collezione in Firenze e dal medesimo dedicata a sua Eccellenza Il Sig. Bali di Breteüil ambasciatore della sacra eminentissima religione gerosolimitana in Roma*. Solitamente ricordata come *Cento Pensieri*, questa raccolta promossa da Ignazio Hugford a Firenze, è esclusa dalla trattazione, per le ragioni spiegate nell'*Introduzione*. In questa serie compaiono, accanto a quelle di Bartolozzi, le incisioni di Gian Battista Cipriani, Andrea Scacciati, Vincenzo Vangelisti, Sante Pacini e deve essere menzionata qui perché si tratta della prima serie completa dedicata all'imitazione dei disegni di un artista da poco scomparso. Questa raccolta è il precedente diretto della serie dedicata ai disegni di Mauro Tesi, promossa da Cesare Massimiliano Gini, pubblicata nel 1787 e lungamente analizzata nel testo.

Sante Pacini, uno degli incisori coinvolti nell'impresa di Hugford, è anche il solo autore delle tavole all'interno della serie intitolata *Raccolta di disegni diversi intagliati in rame a forma dei loro originali*, pubblicata sempre a Firenze in quello stesso anno, il 1762. Il volume contiene riproduzioni di disegni di Parmigianino, Raffaello, Giorgio Vasari, Annibale e Ludovico Carracci, il Cigoli, il Passignano, Santi di Tito e Taddeo Zuccaro. Nell'anno successivo, il 1763, Pietro Monaco pubblica a Venezia una serie di centododici stampe, analizzata nel primo capitolo per la presenza di otto incisioni tratte da altrettanti disegni di Giovanni Battista Tiepolo. Lo studio di queste stampe, che sanciscono l'importanza riconosciuta al pittore da parte dei suoi contemporanei, è svolto in confronto con quanto era stato fatto in precedenza nel campo della traduzione sia dei disegni sia dei dipinti. Infatti, le incisioni di Monaco sono molto più simili, nel risultato finale, alle riproduzioni di pitture, genere nel quale l'autore è ormai specializzato.

Il 1766 è l'anno in cui si pubblicano altre due serie: il volume di Andrea Scacciati, *Disegni originali di eccellenti pittori esistenti nella Regia Galeria di Firenze incisi in rame con imitazione grandezze e colore ad acquerello penna e matita*, e quello di Bartolozzi, *Eighty two prints engraved by Francesco Bartolozzi from the original drawings by Guercino in the collection of his Majesty, London*.

Il primo è già menzionato per il suo carattere anticipatore sul piano tecnico; il secondo è ricordato in relazione agli sviluppi inglesi dell'arte di Bartolozzi e alla fortuna del Guercino. Infatti, la notorietà acquisita da Bartolozzi e la circolazione così ampia delle sue stampe gli procureranno prestigiosi incarichi, prima in Inghilterra e poi in Portogallo, che testimoniano, una volta di più, la circolazione di persone e di idee che avviene in questi anni a livello europeo e l'alto valore ormai riconosciuto alle stampe che imitano i disegni.

Gli anni Settanta del secolo si aprono, in Italia, con la serie di Benigno Bossi tratte dai disegni di Parmigianino appartenenti alla collezione di Alessandro Sanvitale. La scelta di Bossi di dedicare una serie esclusivamente al pittore parmense è da imputare principalmente a due ragioni. La prima è il valore riconosciuto al Parmigianino come simbolo dell'identità storica, artistica e culturale della città di Parma. La seconda è da

rintracciare nella fortuna già ottenuta dal pittore parmense nel campo delle incisioni che imitano i disegni, a partire dalla raccolta seicentesca di Hendrik van der Borcht. Della serie di Bossi ho individuato due diverse edizioni prima non distinte. La prima è quella stampata a Milano presso Gioacchino Bertalli, senza indicazione dell'anno; presenta alcune incisioni impresse sullo stesso foglio, tutte stampate in nero o con un colore bruno scuro. La seconda è quella che reca nel frontespizio l'indicazione di Parma come luogo di edizione e il 1772 come anno di pubblicazione, senza indicazione dell'editore. Quest'ultima è un'edizione più raffinata, e certamente più costosa rispetto alla precedente, dove le incisioni sono stampate singolarmente e sono quasi tutte tirate con inchiostri colorati. Benigno Bossi emerge come profondo conoscitore della grafica del Parmigianino e come importante incisore perfettamente inserito nel contesto europeo.

Un'altra importante serie pubblicata in Italia nello stesso decennio è quella di Stefano Mulinari, edita a Firenze nel 1774, da ricordare per lo scarto tecnico da essa rappresentato nella storia di questo genere. Intitolata *Disegni originali d'eccellenti pittori esistenti nella Reale Galleria di Firenze*, presenta incisioni in cui i tratti del disegno sono imitati all'acquaforte e una particolare acidatura della lastra permette di ottenere un fondo poi colorato in fase di stampa, con tinte che nulla hanno a che fare con il disegno originale. Questa tecnica richiama le incisioni di Sante Pacini e il medesimo forte impatto visivo si ritroverà nelle stampe di Cesare Massimiliano Gini, a imitazione dei disegni di Mauro Tesi.

Gli anni Settanta si chiudono in Inghilterra con il primo volume della importante serie di incisioni di Charles Rogers, intitolata *A collection of prints in imitation of drawings* (il secondo tomo sarà edito nel decennio successivo, sempre a Londra) e con la raccolta tedesca, pubblicata ad Amburgo nel 1779, dal titolo *Dessins des meilleurs Peintres d'Italie, d'Allemagne et d'Italie gravés d'après les originaux de meme grandeur par Jan Theophile Prestel*. Lo stesso incisore, Prestel, sarà anche l'autore delle stampe della serie intitolata *Dessins des meilleurs Peintres d'Italie, d'Allemagne et des Pays Bas du cabinet de Paul Praun à Nuremberg graveés d'après les originaux de meme grandeur*. I disegni originali imitati nella serie inglese sono principalmente opera degli antichi

maestri italiani e provengono dalle maggiori collezioni inglesi, quelli presenti nella prima serie tedesca appartengono, invece, alla collezione di Johakim Schmidt.

È negli anni Ottanta del Settecento che, nell'area geografica oggetto privilegiato di questa trattazione, si assiste ad un notevole incremento delle raccolte dedicate alle stampe che imitano i disegni.

Sono gli anni in cui anche Giuseppe Longhi sperimenta questo genere. Nella prima stampa a imitazione di un disegno da lui eseguita tratta da un foglio perduto del Parmigianino. Dallo stesso foglio ricava un'incisione anche Benigno Bossi ed entrambe le interpretazioni determineranno la diffusione dell'invenzione parmigianinesca.

Alla metà del decennio sono datate le due sole raccolte dedicate alla imitazione di disegni prodotte in ambito milanese. Entrambe riproducono disegni di Leonardo da Vinci, e della sua scuola, in gran parte conservati presso la Biblioteca Ambrosiana. Elementi significativi che permettono di fare qualche riflessione sullo stato del collezionismo a Milano, a questa altezza cronologica, e di indagare il ruolo e il fascino che, ancora dopo più di due secoli dal suo soggiorno in città, Leonardo esercita sugli artisti locali.

La prima raccolta, pubblicata nel 1784, è quella di Carlo Giuseppe Gerli composta da sessantuno incisioni che riproducono più di cento sessanta disegni. Si tratta delle uniche stampe fino ad oggi note realizzate da questo incisore, che si rivela molto attento sia al disegno sia alle peculiarità fisiche del foglio.

La seconda è quella di Girolamo Mantelli, che esce a un anno di distanza dalla precedente, costituita da ventisette incisioni tratte da trentasette disegni. Le stampe di Mantelli si caratterizzano per il senso pittorico e per una minore attenzione alle caratteristiche estrinseche dei fogli imitati.

È sempre negli anni Ottanta che emergono con forza gli incisori attivi a Bologna dove, durante la seconda metà del decennio, vengono date alle stampe sei importanti raccolte e il ruolo giocato dalle istituzioni accademiche è decisivo.

La prima è *Disegni d'Eccellenti Pittori Italiani Incisi di maniere diverse* costituita da trentasette tavole incise da Clemente Maria Nicoli, tratte da disegni appartenenti a

diverse collezioni bolognesi. Della raccolta, studiata in questa sede per le prima volta, esistono oggi pochissimi esemplari che differiscono tra loro nell'impaginazione, per questa ragione si è tentata un'ipotesi di ricostruzione dell'ordine delle tavole. La maniera di Nicoli appare, a seguito dell'analisi delle sue incisioni, molto ben riconoscibile. Inoltre, egli si distingue dai suoi colleghi, poiché è uno dei pochi incisori, attivi su questo territorio, interessato anche all'imitazione di disegni eseguiti da artisti stranieri. Tra questi si ricorda qui l'incisione della *Santa Caterina* dal disegno originale di Albrecht Dürer, oggi conservato a Berlino e a quel tempo presso Antonio Beccadelli. Un'incisione ignorata dalla critica che permette di aggiungere un dato ulteriore alle vicende collezionistiche del foglio originale e che è forse la ragione delle diverse copie del disegno tutt'oggi esistenti. Inoltre, l'analisi delle stampe di Nicoli è importante per aggiungere un ulteriore dato agli esordi, ancora non chiari, di Francesco Rosaspina, che sarà uno dei più importanti incisori di riproduzione italiani.

Il 1786 è anche l'anno in cui, a Venezia, Gaetano Gherardo Zompini riunisce le sue undici incisioni da disegni di Giovanni Benedetto Castiglione, già pubblicate sciolte nel 1758. Indagata da diversi studiosi che mi hanno preceduta, la serie è da ricordare qui per l'identificazione, da me effettuata, di uno dei disegni in essa riprodotti oggi conservato a New York, presso la Morgan Library. Inoltre, lo studio approfondito delle stampe di Zompini e dei disegni di Castiglione mi ha portata a sostenere la tesi di chi afferma che i tre disegni dedicati all'*Educazione di Achille*, riprodotti da Zompini, non siano opera del pittore genovese, ma dello stesso incisore.

Tornando a Bologna, il 1787 è segnato dalla pubblicazione di due serie.

La prima è quella, già menzionata più sopra, dedicata ai disegni di Mauro Tesi, oggetto, per la prima volta in questa sede, di una accurata analisi dalla quale emerge anzitutto il suo carattere di unicità all'interno del territorio indagato, e una rarità nel contesto europeo. Inoltre, è l'unica in cui le incisioni, caratterizzate dall'abbondante uso di inchiostri colorati, riproducono quasi esclusivamente disegni di architettura.

La seconda serie bolognese pubblicata nel 1787 è *Saggio di disegni della rinomata raccolta presso il Sig. Ab. don Carlo Bianconi*, largamente trascurata dagli studi precedenti. È uno dei casi più interessanti tra tutti quelli esaminati, poiché il ruolo del

collezionista torna in primissimo piano e la qualità delle stampe che la compongono è molto alta. Quando Bianconi decide di riprodurre a stampa i disegni della sua collezione è residente a Milano, dove ricopre la carica di Segretario dell'Accademia di Brera, ma decide di affidarne l'esecuzione agli artisti bolognesi, piuttosto che a quelli milanesi che, come abbiamo visto, indirizzavano tutte le loro attenzioni soltanto verso Leonardo. Sfortunatamente, del *Saggio* esistono soltanto tredici tavole, compreso il frontespizio, delle trentatré, o più, previste dal progetto iniziale. Si tratta di incisioni raffinate e complesse, eseguite dai già citati Francesco Rosaspina e Cesare Massimiliano Gini, che ne è anche l'editore, e da Giovanni Battista Frulli, agli esordi in un campo che presto abbandonerà.

Pubblicata tra il penultimo e l'ultimo decennio del Settecento è la serie del faentino Giuseppe Zauli, *Raccolta di vari disegni di Francesco Barbieri detto il Guercino*. Di questa, come le precedenti esaminata nel dettaglio per la prima volta, sopravvivono dodici tavole, più il frontespizio, che riproducono disegni appartenenti a Massimiliano Gini, al conte Antonio Colombani, all'incisore Gaspare Ginanni, e allo stesso Zauli. L'incisore si pone a confronto con Francesco Bartolozzi che, in questi anni, è attivo a Londra e le cui traduzioni dai disegni del Guercino stanno riscuotendo grande successo in tutta Europa. Zauli riesce però ad elaborare uno stile originale e ben distinguibile da quello del più famoso collega, grazie a un tratto talvolta delicato e raffinato alternato a tratti rigidi e spezzati.

Alla fine del decennio sono due raccolte promosse da Gini dedicate esclusivamente a disegni del Parmigianino: *Celleberrimi Francisci Mazzola parmensis graphides per Ludovico Inig Bononiae collectae editaque* e *Disegni originali di Francesco Mazzola. Parte della famosa Raccolta del Sig. Co. d'Arondell ora presso M.ur de Non Incisi da Francesco Rosaspina, e pubblicati da Lodovico Inig Bologna*.

Dall'analisi delle serie bolognesi un elemento quasi costante è il coinvolgimento di Cesare Massimiliano Gini, spesso presente come incisore o come editore, o entrambi.

A questo proposito, occorre fare una breve considerazione sul ruolo degli editori coinvolti in queste raccolte. Limitatamente al territorio analizzato in questa trattazione, questi non sembrano avere particolare rilievo. Eccettuato, infatti, il caso di Gini, poche

volte l'editore è menzionato nei frontespizi, poiché spesso coincide con l'incisore stesso. Inoltre, sono esclusi dalla produzione di questo genere di stampe i grandi editori dell'epoca, come i Remondini di Bassano e Bodoni di Parma.

Come già risulta chiaro, il Parmigianino è uno dei protagonisti del fenomeno delle stampe che imitano i disegni. Visto l'alto numero di riproduzioni tratte dai suoi disegni, egli risulta essere l'artista più imitato, apprezzato e ricercato dai collezionisti e dagli incisori, in Italia e in Europa. Al secondo posto, di questa ipotetica classifica dei disegni più riprodotti nell'arco di circa due secoli, è certamente il Guercino, grazie alla fortuna riscontrata dalle stampe di Bartolozzi. Al terzo posto è da collocare Leonardo da Vinci, la cui fortuna si mantiene costante e inalterata degli esordi fino al declinare di questo genere.

A questo proposito sarebbe opportuno indagare le conseguenze che queste serie, e questi tre pittori in particolare, hanno avuto sull'arte contemporanea, ovvero il valore della conoscenza di queste incisioni sugli sviluppi dell'arte di quegli stessi anni. Infatti, gli artisti sono tra i principali destinatari di queste pubblicazioni, in più, i documenti di archivio e gli *ex libris* testimoniano la presenza di esse nelle biblioteche personali degli artisti tra Settecento e Ottocento.

Proseguendo con l'analisi cronologica e contestuale delle più importanti pubblicazioni, si pone l'importante serie di Conrad Martin Metz, pubblicata a Londra nel 1790, *Imitation of drawings by Parmigianino in the Collection of his Majesty*. È una delle ultime raccolte prodotte in Europa dedicate a questo genere di stampe e conferma la fortuna dei disegni di Parmigianino a livello europeo.

In Italia, invece, la produzione prosegue nell'ultimo decennio del Settecento grazie all'attività di Francesco Novelli. Sua è la serie che riproduce quarantuno acqueforti di Rembrandt che, pur non avendo stretta attinenza con il genere specifico oggetto di questo studio, è nel testo analizzata per il suo valore storico-culturale. Più attinente è la raccolta di quarantotto stampe a bulino che riproducono i disegni di Andrea Mantegna, oggi attribuiti a Marco Zoppo. Novelli dimostra di essere un incisore molto versatile e

di sapersi adattare, con grande padronanza tecnica e stilistica, al disegno da imitare. Inoltre, dimostra una profonda adesione ai fogli originali, dei quali riproduce ogni singolo tratto.

Nei primi tre decenni dell'Ottocento si assiste ad un notevole incremento, sia in Italia sia in Europa, delle raccolte di incisioni che riproducono dipinti e al parallelo declino delle stampe che imitano i disegni.

Infatti, sono soltanto due le raccolte di incisioni analizzate in questa trattazione e prodotte in questi anni, entrambe da ricondurre all'area milanese.

Nel volume di Giuseppe Bossi, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*, pubblicato nel 1810, si trovano sette stampe che imitano altrettanti disegni, poste a corredo del testo. È, dunque, una raccolta che si differenzia notevolmente rispetto alle precedenti e che lascia intuire i possibili sviluppi di questo genere. Gli incisori coinvolti, Giuseppe Benaglia, Raffaele Albertoli, Giuseppe Longhi e Francesco Rosaspina, sono tra i più importanti dell'epoca. In secondo luogo, queste stampe confermano il ruolo di Leonardo all'interno dello sviluppo del fenomeno in area milanese. Infine, l'impiego di queste sette incisioni a illustrazione del testo tradisce il tentativo di cambiare la funzione assegnata a queste stampe, un tentativo certamente non trascurabile.

L'ultima raccolta analizzata è quella promossa da Luigi Celotti: *Disegni originali di Raffaello per la prima volta pubblicati esistenti nella Imperial Regia Accademia di Belle Arti di Venezia*, pubblicata per la prima volta nel 1829 e di nuovo nel 1860. È costituita da trenta tavole e si è scelta di porla a conclusione dell'intera trattazione per ovvie ragioni cronologiche e perché riunisce idealmente in sé le tre regioni oggetto privilegiato di questa indagine.

Infatti, il collezionista, Luigi Celotti, è veneziano, uno dei due incisori coinvolti, Francesco Rosaspina, è bolognese, e i disegni, fino a quel momento conservati a Milano, sono venduti all'Accademia di Belle Arti di Venezia.

Da questo quadro storico internazionale emerge, una volta di più, l'importante contributo dato dalle stampe che imitano i disegni realizzate in Italia allo sviluppo europeo del fenomeno. Un contributo finora trascurato dagli studi.

Gli esempi italiani analizzati e citati nel corso della trattazione, non solo dialogano direttamente con quanto avviene nel resto d'Europa, ma in alcuni casi ne hanno indirizzato gli stili e le scelte teoriche.

Sono diversi i nodi critici risolti e sviluppati nelle pagine di questo elaborato, che ha preso forma seguendo un percorso personale, basato sull'individuazione di alcune questioni emerse nel corso delle diverse fasi del lavoro, alle quali ho cercato di dare una soluzione. Allo stesso tempo, sono numerosi gli spunti offerti, utili per successivi approfondimenti, che intendo sviluppare in ulteriori studi e che spero possano ispirare e fornire stimoli a chi leggerà queste pagine.

Apparati

Collezioni visitate

Francia:

-Parigi: Bibliothèque Nationale

Gran Bretagna:

-Londra: The British Museum, The British Library

Italia:

-Bologna: Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio

-Milano: Biblioteca Ambrosiana, Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli",
Biblioteca Nazionale Braidense

-Monza: Civica Raccolta di Incisioni Serrone Villa Reale

-Reggio Emilia: Biblioteca Comunale "A. Panizzi"

-Roma: Istituto Nazionale per la Grafica

-Venezia: Biblioteca Nazionale Marciana, Gallerie dell'Accademia, Museo Correr

Stati Uniti:

-Boston: Museum of Fine Arts

-Chicago: The Art Institute

-Harvard: Harvard Art Museum - Art Study Center

-New York: The Frick Collection, The Metropolitan Museum of Art, The Morgan
Library

-Philadelphia: Philadelphia Museum of Art

-Washington D.C.: The National Gallery of Art

A.Z. Anton Maria Zanetti il Vecchio, *Raccolta di varie stampe a chiaroscuro, tratte dai disegni originali di Francesco Mazzuola detto il Parmigianino, e di altri insigni autori da Anton Maria Zanetti q.am Gir. che gli stessi disegni possiede, Venezia, 1749.*

Parte Prima

A.Z.1. Frontespizio

Iscrizioni: 'RACCOLTA | di varie stampe a chiaroscuro, | tratte dai disegni originali di | FRANCESCO MAZZUOLA, | detto il Parmigianino, | e d'altri autori | da | ANTON MARIA ZANETTI, Q. m GIR. | che gli stessi disegni possiede | PARTE PRIMA | IN VENEZIA, MDCCXLIX || AMZ'.

Chiaroscuro a due legni.

Misure: 234x185 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: Karpinski 1983, 1(162).

A.Z.2. Madonna con bambino

Iscrizioni: 'AMZ'.

Chiaroscuro a due legni.

Tre stati.

Misure: 100x67 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Chantilly, Musée Condè, (inv. n. DE 144).

Bibl.: Karpinski 1983, 2(162).

A.Z.3. Due bambini con un agnello (Gesù e San Giovannino)

Iscrizioni: 'AMZ | 1725'.

Chiaroscuro a due legni.

Misure: 107x75 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Parigi, École des Beaux-Arts (inv. n. EBA 233).

Bibl.: Karpinski 1983, 3(163).

A.Z.4. Gesù e San Giovannino

Iscrizioni: 'AMZ | 1725'.

Chiaroscuro a due legni.

Misure: 106x74 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: Karpinski 1983, 4(163).

A.Z.5. Madonna con Bambino

Iscrizioni: 'P. | AMZ | 1722'.

Chiaroscuro a due legni.

Due stati.

Misure: 141x87 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Karpinski 1983, 5(163).

A.Z.6. Madonna con Bambino

Iscrizioni: 'P. | AMZ | 1722'.

Chiaroscuro a tre legni.

Misure: 132x88 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: Karpinski 1983, 6(163).

A.Z.7. San Matteo o San Giuda Taddeo

Iscrizioni: 'P. | AMZ | 1723'.

Chiaroscuro a tre legni.

Due stati.

Misure: 157x77 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, n. O.R. 40; Karpinski 1983, 7(164).

A.Z.8. San Filippo

Iscrizioni: 'P | AMZ | 1721'

Chiaroscuro a tre legni.

Misure: 159x80 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, n. O.R. 41; Karpinski 1983, 8(164).

A.Z.9. Giovane uomo in piedi (Evangelista?)

Iscrizioni: 'P. | AMZ'

Chiaroscuro a tre legni.

Tre stati.

Misure: 159x79 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Londra, British Museum (inv. n. 1946,0713.441).

Bibl.: Karpinski 1983, 9(165).

A.Z.10. *Sant'Andrea*

Iscrizioni: 'P | AMZ | 1722'

Chiaroscuro a tre legni.

Due stati.

Misure: 160x78 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, n. O.R. 45; Karpinski 1983, 10(165).

A.Z.11. *Sant'Andrea*

Iscrizioni: 'P | AMZ | 1722'

Chiaroscuro a tre legni.

Due stati (il primo è senza data).

Misure: 159x80 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Karpinski 1983, 11(165).

A.Z.12: *San Giacomo*

Iscrizioni: 'P | AMZ | 1722'

Chiaroscuro a tre legni.

Misure: 159x81 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, O.R.43; Karpinski 1983, 12(166).

A.Z.13. *Giovane uomo seminudo*

Iscrizioni: 'P | AMZ | 1723'

Chiaroscuro a tre legni.

Misure: 160x79 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Karpinski 1983, 13(166).

A.Z.14. *San Giacomo*

Iscrizioni: 'AMZ | 1723'

Chiaroscuro a tre legni.

Due stati.

Misure: 161x80 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, O.R.44; Karpinski 1983, 14(166).

A.Z.15: *Putto in volo*

Iscrizioni: 'P | AMZ | 1722'.

Chiaroscuro a tre legni.

Misure: 160x80 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Chantilly, Musée Condé.

Bibl.: Karpinski 1983, 15(167).

A.Z.16. *Uomo con piatto in una mano girato verso destra*

Iscrizioni: 'P | AMZ | 1723'.

Chiaroscuro a tre legni.

Misure: 161x83 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, n. O.R.42; Karpinski 1983, 16(167).

A.Z.17. *San Giovanni Battista nel deserto*

Iscrizioni: 'P | AMZ | 1723'.

Chiaroscuro a tre legni.

Due stati.

Misure: 174x102 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, n. O.R. 13; Karpinski 1983, 17(167).

A.Z.18. *Madonna con bambino*

Iscrizioni: 'P | AMZ | 1723'.

Chiaroscuro a tre legni.

Due stati.

Misure: 174x103 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, n. O.R. 13; Karpinski 1983, 18(168).

A.Z.19: *Madonna con Bambino sulle nuvole*

Iscrizioni: 'P | AMZ | 1723'.

Chiaroscuro a tre legni.

Misure: 172x102 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Oxford, Ashmolean Museum, (inv. n. WA1949.212).

Bibl.: Karpinski 1983, 19(168).

A.Z.20. *Uomo anziano in piedi verso sinistra* (Evangelista?)

Iscrizioni: 'P | AMZ | 1723'.

Chiaroscuro a tre legni.

Misure: 171x100 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Karpinski 1983, 20(168).

A.Z.21. *San Sebastiano*

Iscrizioni: 'P | AMZ | 1723'.

Chiaroscuro a tre legni.

Misure: 171x102 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, n. O.R. 58; Karpinski 1983, 21(168).

A.Z.22. *Pastore*

Iscrizioni: 'P. Inv. AMZ del et Sculp. 1722'.

Chiaroscuro a tre legni.

Misure: 172x117 mm

Disegno originale: Parmigianino, Chicago, Art Institute (inv. n. 1927.7752).

Bibl.: Karpinski 1983, 22(169).

A.Z.23. *Madonna con Bambino, due santi e un committente*

Iscrizioni: 'Fran. Parm. Inv. AMZ del. et Scul. | 1722'.

Chiaroscuro a tre legni.

Due stati.

Misure: 175x116 mm.

Disegno originale: Parmigianino perduto.

Bibl.: Karpinski 1983, 23 (169).

A.Z.24. *Nascita della Vergine*

Iscrizioni: 'P. Inv. AMZ del, et Sculp. | 1722'.

Chiaroscuro a tre legni.

Misure: 174x117 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, n. O.R. 25; Karpinski 1983, 24(170).

A.Z.25. Canefora

Iscrizioni: (primo stato) 'Franc. | Parm. | Inuentor | Ionn. Ant. | de Maroulle | Typumhunc | dono dedit | AMZ | 1724'; (secondo stato) 'Franc. | Parm. | Inuentor | Diletto Amico | Ionn. Ant. | de Maroulle | Typumhunc | dono dedit | AMZ | 1724'

Chiaroscuro a tre legni.

Due stati.

Misure: 230x104 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Karpinski 1983, 25(170) (solo secondo stato).

A.Z.26. Sant'Andrea seduto sulla croce

Iscrizioni: 'Pracelaro ac Reuer.mo Viro | F. Pellegrino Ant.o Orlandi | Typum hunc a Fran.co Parm.o | extractum dono dedit AMZ | 1724'.

Chiaroscuro a tre legni.

Misure: 211x136 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Vienna, Graphische Sammlung Albertina (inv. n. 2660).

Bibl.: Karpinski 1983, 26(170).

A.Z.27. Madonna con Bambino e San Giovannino

Iscrizioni: 'AMZ'.

Chiaroscuro a tre legni.

Stato unico.

Misure: 173x118 mm

Disegno originale: Parmigiano, New York, The Morgan Library (inv. n. IV, 48).

Bibl.: Karpinski 1983, 59(183)*.

A.Z.28. Donna seduta girata verso destra

Iscrizioni: 'Et Caro et hilari Amico Gh:o M:i Iabach Franc:i Parmensis | Melancholiam dedicat et donat Ant:us M:a Zanetti 1726'.

Chiaroscuro a due legni.

Misure: 174x101 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Karpinski 1983, 28(171)*; Matile 2003, n. 89, p. 196.

A.Z.29. Madonna con bambino in trono, San Francesco e San Girolamo

Iscrizioni: 'Preclaro Viro D. no | Ioseph Smith | Schedam | hanc | a || Francisco Parmense | extractam | Ant. us M.a | Zaneti /| D. D.'

Chiaroscuro a due legni.

Due stati.

Misure: 200x105 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Karpinski 1983, 29(171)*.

A.Z.30. San Giovanni Battista nel deserto

Iscrizioni: 'Magnanimo Deuoniae Duci Guglielmo Francisci Parmensis Schedam | hanc, quam, Antonii Tridentini more deperdito, in ligno coelavit, | in Suae Servitutis monumentum humiliter deuouet Antonius M.a Zanetti 1725'.

Chiaroscuro a due legni.

Misure: 222x138 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Bayonne, Musée Bonnat (inv. n. NI1651;AI699).

Bibl.: Karpinski 1983, 30(172).

A.Z.31. Trasporto del corpo di Cristo

Iscrizioni: 'AMZ' (alcuni esemplari presentano la seguente iscrizione su un altro foglio (23x120 mm) incollato a quello del chiaroscuro: 'Tres-illustri, Eccellentissimoque Viro, Pictoriae Artis Professorum | maecenati praestantiss.mo ZACCARIAE SAGREDO Typum hunc, quem | a Francisco Parmense lineamentis expono in obseruantiae monu- | mentum humiliter deuoueo. 1725. | Antonius M.a Zanetti'.

Chiaroscuro due legni.

Misure: 192x120 mm.

Disegno originale: Parmigianino, non rintracciato.

Bibl.: Karpinski 1983, 31(172)*.

A.Z.32. Sei apostoli

Iscrizioni: 'P. | AMZ | 1722'

Chiaroscuro a due legni.

Misure: 170x226 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Chicago, Art Institute (inv. n. 1978.275).

Bibl.: Karpinski 1983, 32(173).

A.Z.33. Disputa tra Apollo e Marsia

Iscrizioni: 'Illustri, ac | Praestantissimo | Viro, et | Amico || Distinctis.mo Domino | Petro Crozat | Typum | hunc, || quem | a | Francisci | Parmensis | Scheda delin. | et Sculpsit || Antoniu | Maria | Zanetti | donat, | dicatque 1724.'

Chiaroscuro a quattro legni.

Due stati.

Misure: 221x148 mm.

Disegno originale: Parmigianino, New York, The Morgan Library (inv. n. IV, 44).

Bibl.: Karpinski 1983, 33(173) (non indica l'esistenza di due stati).

A.Z.34. Madonna con Bambino, san Giovannino e San Giuseppe e sullo sfondo quattro persone e alcuni edifici antichi (preparatorio per Madonna dal collo lungo)

Iscrizioni: (primo stato) 'Fran. Parm. | Inu. | Ant. M.a Zanetti | Sculp. 1722'; (secondo stato) 'Fran. Parm. Inu. | AMZ del. | et sculpsis. || Amico dilectis.mo MARIETTE Ant.us M. Zanetti donat & dedic'.

Chiaroscuro a tre legni.

Tre stati.

Misure: 252x142 mm.

Disegno originale: Parmigianino (attribuito a), Musée du Louvre, (inv. n. 6483).

Bibl.: Karpinski 1983, 34(174); Borea 1991, n. 26, Tav. II.

A.Z.35. Enea e Anchise

Iscrizioni: 'Fran. Parm. Inu. | AMZ del. et Sculps. | 1723'.

Chiaroscuro a tre legni.

Due stati.

Misure: 277x154 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Karpinski 1983, 35(175).

A.Z.36. Canefora girata verso sinistra

Iscrizioni: 'Antonius M.a Zanetti | ex Franc. Parmensis Scheda | quae apud eumdem extat | delin., et Sculpsit, | Amicoque Suo Nicolao | Vleughels donauit. | 1724'.

Chiaroscuro a tre legni.

Misure: 276x154 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe (inv. n. 1458 E).

Bibl.: Karpinski 1983, 36(175).

A.Z.37. Donna in piedi girata verso destra

Iscrizioni: 'Antonius M.a Zanetti | ex Franc.i Parmensis | Scheda, quae apud | eumdem extat | delin, et Sculpsit, | dilectoque Amico Suo | Petro Ioan. Mariette | donauit. 1724'.

Chiaroscuro a tre legni.

Misure: 277x156 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Chatsworth, collezione privata.

Bibl.: Karpinski 1983, 37(175).

A.Z.38. Madonna con Bambino, san Giovannino, tre Marie e San Giovanni Evangelista

Iscrizioni: 'Celebri Vgoni Hovvard Typum hunc, quem a Fran.o | Parm.se delin, et Sculp. Ant.us M.a Zanetti donat, et dicat | 1723'

Chiaroscuro a tre legni.

Due stati.

Misure: 265x182 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Karpinski 1983, 38(176); Borea 1991, n. 25, p. 106.

A.Z.39. Adorazione dei pastori

Iscrizioni: (primo stato) 'Fran. Parm. | Inv. | AMZ delin | et sculp.'; (secondo stato) 'Fran. Parm. | Inv. | AMZ delin | et sculp. || [acquaforte] Illustrissimo, Potentissimoque Principi, ac Pictoriae artis Prohessorum vero Mecenati | Guglielmo Duci Deuoniae etc etc typum hunc, et hoc coelaturae genus, tot ab hinc / annis oblitteratum, et quasi deperditum Antonius Maria Zanetti restituit, donat, dicatque.'.

Chiaroscuro a tre legni.

Due stati (in Karpinski 1983 il secondo).

Misure: 185x277 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Parigi, Musee du Louvre (inv. n. RF 576).

Bibl.: Karpinski 1983, 39(176).

A.Z.40. Giove adorato dalla folla

Iscrizioni: 'Per illustri Celeberrimo Viro Dom. mo R. Mead Typum in hunc quem a | Francisci Parmensis Scheda lineamentis expono, humiliter deuouco 1724 | Antonius M. a Zanetti.'.

Chiaroscuro a tre legni.

Due stati (il primo non presenta la dedica).

Misure: 227x283 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Londra, British Museum (inv. n. 1853,1008.2).

Bibl.: Karpinski 1983, 40(177).

A.Z.42. Sette profili

Iscrizioni: 'AMZ INV. DEL. ET SCVLPS: LONDINI'.

Acquaforte.

Misure: 126x173mm.

Disegno originale: Anton Maria Zanetti (?), perduto.

Bibl.: inedita.

Parte Seconda

A.Z.43. Frontespizio

Iscrizioni: 'RACCOLTA | di varie stampe a chiaroscuro, | tratte dai disegni originali di | FRANCESCO MAZZVOLA, | detto il Parmigianino, | e d'altri insigni autori | da | ANTON MARIA ZANETTI, Q.m GIR. | che gli stessi disegni possiede | PARTE SECONDA | IN VENEZIA, MDCCXLIX'.

Chiaroscuro a due legni e acquaforte.

Misure: 234x185 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

A.Z.44. Donna con bambino e altra figure attorno a un basamento

Iscrizioni: 'AMZ'.

Chiaroscuro a due legni.

Stato unico.

Misure: 112x79 mm.

Disegno originale: Parmigiano, perduto.

Bibl.: Karpinski 1983, 41(178)*.

A.Z.45. Donna in piedi di profilo

Iscrizioni: 'Ex Franc: Parm. Scheda quae in Celeberrima | Deuoniae Ducis Collectione extat Ant. M. | Zanetti f. et humiliter D.'.

Chiaroscuro a due legni.

Stato unico.

Misure: 143x83 mm.

Disegno originale: Parmigianino, non rintracciato.

Bibl.: Karpinski 1983, 42(178)*.

A.Z.46. Uomo in piedi

Iscrizioni: 'Ex Franc: Parm. Scheda quae in Celeberrima | Deuoniae Ducis Collectione extat Ant. M. | Zanetti f. et humiliter D.'

Chiaroscuro a due legni.

Stato unico.

Misure: 143x83 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, n. O.R. 75; Karpinski 1983, 43(178)*.

A.Z.47. Giovane uomo di schiena che punta il dito

Iscrizioni: 'Ex Franc: Parm. Scheda quae in Celeberrima | Deuoniae Ducis Collectione extat Ant. M. | Zanetti f. et humiliter D.'

Chiaroscuro a due legni.

Stato unico.

Misure: 143x83 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, n. O.R. 76; Karpinski 1983, 44(179).

A.Z.48. San Pietro

Iscrizioni: 'AMZ'.

Chiaroscuro a due legni.

Stato unico.

Misure: 170x98 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, n. O.R.28; Karpinski 1983, 45(179)*.

A.Z.49. San Paolo

Iscrizioni: 'AMZ'.

Chiaroscuro a due legni.

Stato unico.

Misure: 168x97 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, O.R.29; Karpinski 1983, 46(179)*.

A.Z.50. San Giovanni Evangelista

Iscrizioni: '17AMZ 1739'.

Chiaroscuro a due legni.

Due stati.

Misure: 168x97 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, n. O.R.30; Karpinski 1983, 47 (180)*.

A.Z.51. San Giacomo minore

Iscrizioni: 'AMZ 1739'. Chiaroscuro a due legni.

Due stati (primo senza firma).

Misure: 170x98 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, n. O.R.31; Karpinski 1983, 48(180)*.

A.Z.52. San Giacomo maggiore

Iscrizioni: '1740 | 1739 AMZ'.

Chiaroscuro a due legni.

Due stati.

Misure: 170x98 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, n. O.R.32; Karpinski 1983, 49(180).

A.Z.53. San Tommaso

Iscrizioni: 'AMZ'.

Chiaroscuro a due legni.

Stato unico.

Misure: 169x97 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, n. O.R.33; Karpinski 1983, 50(181)*.

A.Z.54. Sant'Andrea

Iscrizioni: 'AMZ | 1740 | 1740'.

Chiaroscuro a due legni.

Due stati.

Misure: 169x101 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, n. O.R.34; Karpinski 1983, 51(181).

A.Z.55. Apostolo

Iscrizioni: '1740 | 1740 | AMZ'.

Chiaroscuro a due legni.

Due stati.

Misure: 167x99 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, n. O.R.35; Karpinski 1983, 52(181).

A.Z.56. San Simone

Iscrizioni: 'AMZ'.

Chiaroscuro a due legni.

Stato unico.

Misure: 169x98 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, n. O.R.36; Karpinski 1983, 53(182)*.

A.Z.57. San Bartolomeo

Iscrizioni: 'AMZ'.

Chiaroscuro a due legni.

Stato unico.

Misure: 168x98 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, n. O.R.37; Karpinski 1983, 54(182)*.

A.Z.58. Apostolo

Iscrizioni: '1740 | AMZ | 1740'.

Chiaroscuro a due legni.

Stato unico.

Misure: 170x97 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, n. O.R.38; Karpinski 1983, 55(182).

A.Z.59. San Giovanni Battista

Iscrizioni: 'AMZ'.

Chiaroscuro a due legni.

Stato unico.

Misure: 168x100 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, n. O.R.39; Karpinski 1983, 56(182)*.

A.Z.60. Muzio Scevola mette la mano nel fuoco

Iscrizioni: 'AMZ'.

Chiaroscuro a due legni.

Stato unico.

Misure: 162x109 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Chatsworth, collezione privata.

Bibl.: Popham 1971, O.R.69; Karpinski 1983, 57(183).

A.Z.61. Madonna seduta ai piedi di un albero con il Bambino in braccio

Iscrizioni: 'Per illustri ac Celeberrimae Pitrici Rosalba Carrierae Typum | hunc, quem a Laelio Nouellarae delineauit, in gratitudinis, et | obseruantiae monumentum dedicat, et donat Amt. M.a Zanetti.'.

Chiaroscuro a due legni.

Stato unico.

Misure: 213x137 mm.

Disegno originale: Lelio Orsi, non rintracciato.

Bibl.: Karpinski 1983, 58(183)*.

A.Z.62. Madonna con Bambino e San Giovannino

Iscrizioni: (primo stato) 'AMZ'; (secondo stato) 'A Francisci Parmensis Scheda, quam apud Se retinet | Typum hunc, quem inexperto Marte Coelauit Antonius M.a | Zanetti Preclaro Viro Dom.mo Andreae Fountain Equiti | Aurato, in amoris Monumentum deuouet, et donat 1724'.

Chiaroscuro a due legni.

Due stati (non indicati in Karpinski 1983, considera solo il primo).

Misure: 191x119 mm.

Disegno originale: Parmigianino, New York, The Morgan Library (inv. n. IV, 48).

Bibl.: Karpinski 1983, 27(171).

A.Z.63. Uomo anziano in piedi verso destra

Iscrizioni: 'P. | AMZ | 1725'.

Chiaroscuro a tre legni.

Stato unico.

Misure: 168x98 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, n. O.R.48; Karpinski 1983, 60(184).

A.Z.64. Sepoltura di Cristo

Iscrizioni: 'AMZ'.

Chiaroscuro a due legni.

Stato unico.

Misure: 251x194 mm.

Disegno originale: Parmigianino, acquaforte (Bartsch XVI, p. 8, n. 5).

Bibl.: Karpinski 1983, 61(184).

A.Z. 65. Gruppo di uomini e donne in un interno

Iscrizioni: (primo stato) 'AMZ'; (secondo stato) 'Eximio, Clarissimo, atque dilettissimo amico Petro Ioanni | Mariette eggigiem hanc à Iacobo Parmense delineata, et ab | Antonio Maria Zanetti Typis mandatam consecrat ipse, dona et | dedicat'.

Chiaroscuro a due legni.

Misure: 216x170 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Budapest, Szépművészeti Múzeum (inv. n. 1888).

Bibl.: Karpinski 1983, 62(184)*.

A.Z.66. Scena rurale

Iscrizioni: (primo stato) '1741 | AMZ'; (secondo stato) 'Perillustri, Praeclaro, ac Celeberrimo Viro Guglielmo Bristow Schedam hanc | à Iacobo Parmense in luce editam, et ab Antonio Maria Zanetti delineatam, et exculptam in profundi testimonium obsequij ipsemet donat, dicatque. 1741'.

Chiaroscuro a due legni.

Stato unico.

Misure: 217x306 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Londra, The Courtauld Institute (inv. n. D.1952.RW. 2528).

Bibl.: Karpinski 1983, 63 (185)*.

A.Z.67. Presentazione al Tempio

Iscrizioni: (secondo stato) '1741 | AMZ'; (terzo stato) 'Perillustri, Eruditissimo ac Munificentissimo Viro Domino Riccardo | Mead Artium Liberalium Splendidissimo Mecaenati, Typum hunc à | Iacobo Parmense delineatam, olim in Celeberrima Anglica Collectione | Arundelliana, nunc apud se retinens Antonius Maria Zanetti exculpsit, | devovet, et donat. 1741'.

Chiaroscuro a due legni.

Tre stati.

Misure: 205x340 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Londra, British Museum (inv. n. 1910.0212.34).

Bibl.: Karpinski 1983, 64(186) (terzo stato).

A.Z.68. Sacrificio di Noè

Iscrizioni: '1740 | Ex Raphaely Vrbinatis Scheda, quae in AEdibus Crosatijs extat | Antonius M.a Zanetti delin. et Sculps.'

Chiaroscuro a tre legni.

Stato unico.

Misure: 215x277 mm.

Disegno originale: Giovanni Francesco Penni, perduto (copia a Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. n. 169).

Bibl.: Karpinski 1983, 65(186)*.

A.Z.69. Abramo riceve i tre angeli

Iscrizioni: 'Ex Raphaelis | Vrbinatis Scheda | Antonius M.a Zanetti | delin et Sculps.'

Chiaroscuro a quattro legni.

Stato unico.

Misure: 222x278 mm.

Disegno originale: Raffaello, Vienna, Graphische Sammlung Albertina (inv. n. 171).

Bibl.: Karpinski 1983, 66(187).

A.Z.70. Lot e le figlie abbandonano Sodoma

Iscrizioni: 'Ex Raphaely Vrbinatis Scheda | Antonius M.a Zanetti delin. et Sculps. 1741'.

Chiaroscuro a quattro legni.

Stato unico.

Misure: 217x276 mm.

Disegno originale: Raffaello, perduto.

Bibl.: Karpinski 1983, 67(187)*.

A.Z.71. L'apparizione di Dio a Isacco

Iscrizioni: 'Ex Raphaely Vrbinatis Scheda, quae in AEdibus Iabachys | extat unus et alter Antonius M.a Zanetti delin. et Sculps.'

Chiaroscuro a tre legni.

Stato unico.

Misure: 217x276 mm.

Disegno originale: Raffaello, Stoccarda, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung (inv. n. C. 96/4478).

Bibl.: Karpinski 1983, 68(188)*.

A.Z.72. Isacco ed Esaù

Iscrizioni: 'Ex Raph | Vrbinat | AMZ 1741'.

Chiaroscuro a quattro legni.

Stato unico.

Misure: 222x278 mm.

Disegno originale: Raffaello, Oxford, Ashmolean Museum (inv. n. P.II.574).

Bibl.: Karpinski 1983, 69(188)*.

A.Z.73. Giacobbe e le figlie di Labano al pozzo

Iscrizioni: '1724 | Ex Raphelis Vrbinatis Scheda, quae in AEdibus Iabachys extat unus, et alter Antonius M.a Zanetti delin; et Sculps.'.

Chiaroscuro a quattro legni.

Stato unico.

Misure: 224x280 mm.

Disegno originale: Raffaello, Vienna, Graphische Sammlung Albertina (inv. n. 173).

Bibl.: Karpinski 1983, 70(188)*.

A.Z.74. Il passaggio del Mar Rosso

Iscrizioni: '1740 | Ex Raphelis Vrbinatis Scheda | Antonius M.a Zanetti delin; te Sculps.'.

Chiaroscuro a quattro legni.

Misure: 224x280 mm.

Disegno originale: Raffaello, perduto (è noto attraverso diverse copie, il chiaroscuro di Zanetti deriva probabilmente dal foglio del Louvre (inv. n. 3850) oggi attribuito a Giovanni Francesco Penni).

Bibl.: Karpinski 1983, 71(189).

** Quando in Karpinski 1983 è pubblicato l'esemplare con il marchio di collezione WE (W. Esdaile, L. 2617).

And.Z. Andrea Zucchi in *Raccolta di varie stampe a chiaroscuro, tratte da disegni originali di Francesco Mazzuola, detto il Parmigianino, e di altri insigni autori da Anton Maria Zanetti Q.am Gir. che gli stessi disegni possiede, in Venezia, 1749.*

Parte Prima

And.Z.1. *Tre figure di Adamo*

Iscrizioni: 'F. Parm Inu. | Andreas Zucchi Sculps. | N. Vleughels Carissimo, Schedam hanc a F. Parmense extractam, A.M. Zanetti delineator D.D. 1723'.

Acquaforte.

Impronta: 133x163 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Londra, British Museum (inv. nn. 1895,0915.754, 1895,0915.756, 1895,0915.755).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 310, p. 159.

And.Z.2. *Tre studi per San Girolamo e San Francesco*

Iscrizioni: 'Franciscus Parmensis inventor | Amatis.mo Ioan. Ant. de Marouille typum hunc Ant. M.a Zanetti delineator et sculptor dono dedit 1723'.

Acquaforte.

Impronta: 139x180 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Oxford, Ashmolean Museum (inv. n. WA1941.146).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 312, p. 160.

A.F. Antonio Faldoni in *Raccolta di varie stampe a chiaroscuro, tratte da disegni originali di Francesco Mazzuola, detto il Parmigianino, e di altri insigni autori da Anton Maria Zanetti Q.am Gir. che gli stessi disegni possiede, in Venezia, 1749.*

Parte Prima

Z. F.1. *Canefora*

Iscrizioni: ‘Amico N. Edelinch Typum hunc, quem a F. Parmense delineavi, dedico, et dono 1724. | I. AFaldoni Sculps Ant.n M.a Zanetti’.

Bulino.

Impronta: 165x85 mm.

Due stati (primo avanti lettera).

Disegno originale: Parmigianino, Liverpool, Walker Art Gallery.

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 321, pp.163-164 (primo stato).

Z.F.2. *Ebe e Ganimede*

Iscrizioni: ‘Amico dilectissimo Domino Ugoni Houuard | Typum hunc, quem a Francisco Parmense delineavi, | in amoris monumentum dedico et dono 1726 | Antonius M.a Zanetti 1724. I. A. Faldoni Sculps.’

Bulino.

Impronta: 181x111 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Paris, Musée du Louvre (inv. n. RF 580).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 316, pp. 161-162.

Z.F.3. *Canefora*

Iscrizioni: ‘Illustri Viro | et Amico Carissimo | Domino Gosuino Vilenbuoch | Francisci Parmensisi | Schedam hanc, quam | retinet, et delineavit | Antonius M.a Zanetti | in Amicitiae monumentum | dono dedit 1724. | Ioan. Antonius Faldoni Sculpsit’.

Bulino.

Impronta: 184x117 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Musée du Louvre (inv. n. RF 581).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 309, pp. 158-159.

Z.F.4. *Madonna con il Bambino, San Girolamo e San Francesco*

Iscrizioni: ‘Praeclaro viro Francisco M Gabburri Equiti | dignissimo Francisci Parmensis Typum hunc, quem delineavi | et cuius Originalem Schedam possideo, | humiliter devoveo. | I. A. Faldoni Sculps 1724 Antonius M.a Zanetti’.

Bulino.

Impronta: 206x114 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Londra, British Museum (inv. n. 1978,0304.6).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 314, pp. 160-161.

Z.F.5. Due pastori nudi seduti sotto un albero

Iscrizioni: ‘Francisci Parmensi Schedam hanc, quam possideo, et lineamenti | expono Amice dilectissime Petre Crozat, tibi humiliter devoveo 1724. | Ioan Antonius Faldoni Sculpsit Antonius M.a Zanetti’.

Bulino.

Impronta: 230x160 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Hamburg, Kunsthalle (inv. n. 21267).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 307, p. 158.

Z.F.6. Ganimede serve il nettare agli dei

Iscrizioni: ‘Francisci Parmensis Typum hunc, Amice mi Petre Ioan. Mariette, quem | lineamentis expono, et cuius schedam possideo, excipere non dedigneris | Ioan. Antonius Faldoni Sculpsit. Antonius M.a Zanetti 1724’.

Bulino.

Impronta: 237x156 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Londra, Collezione N. Embricos.

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 311, pp. 159-160.

Parte Seconda

Z.F.7. San Giovanni Evangelista

Iscrizioni: ‘Dilectissimo Amico | Giradro Michaeli Iabach | Franc. Parmens. Invent. Ioan Anton. Faldoni Sculps.’.

Bulino.

Impronta: 170x117 mm

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, n. O.R. 55; *Parmigianino tradotto* 2003, n. 322, p. 164.

Z.F.8. *Santa Caterina d'Alessandria*

Iscrizioni: 'Amabili, et dilecto Amico | Girardo Michaeli Iabach. | Franc. Parmens.

Invent. Ioan. Anton. Faldoni Sculpsit'.

Bulino.

Impronta: 164x108 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, n. O.R.51; *Parmigianino tradotto* 2003, n. 323, p. 164.

Z.F.9. *Madonna con il Bambino*

Iscrizioni: 'Franc. Parmens. Invent. Ioan. Anton. Faldoni Sculpsit'.

Bulino.

Impronta: 192x135 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, New York, The Morgan Library (inv. n. IV.42).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 313. p. 160.

Z.F.10. *Canefora*

Iscrizioni: 'Franc. Parmens. Invent. Ioan. Anton. Faldoni Sculpsit'.

Bulino.

Impronta: 183x115 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, n. O.R.86; *Parmigianino tradotto* 2003, n. 309, pp. 158-159.

Z.F.11. *San Cristoforo*

Iscrizioni: 'Extractam a Francisci Parmensis Structura Schedam hanc Clarissimo | Viro Domino Andrea Fountain Equiti Aurato in observantiae | Monumentum Antonius Maria Zanetti delineator humiliter devouet | I. Ant. Faldoni Sculp. 1726'.

Bulino.

Impronta: 225x150 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Parigi, Ècole des Beaux-Arts (inv. n. 2367).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 315, pp. 161-162.

Z.F.12. *Venere e Amore nella fucina di Vulcano*

Iscrizioni: 'Praestantiss.mo Viro, et Amico dilectiss.mo Girardo Michaeli. | Iabach Francisci Parmensis Typum hunc dedicat, et donat. 1735. | Ioan Antonius Faldoni Sculpsit Antonius M.a Zanetti'.

Bulino.

Impronta: 207x148 mm.

Secondo stato (primo avanti lettera).

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 317, p. 162.

Z.F.13. *Adorazione dei pastori*

Iscrizioni: 'Perdilecto amico Gerardo Michaeli Iabach Francisco Parmensis Typum hunc, | quem delineavit, et ciuus originalem schedame possidet, dono dedit, et dicavit 1735 | Ioan. Antonius Faldoni Sculpsit Antonius Maria Zanetti'.

Bulino.

Impronta: 191x245 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Weimar, Graphische Sammlung (inv. N. KK. 7393).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 319, p. 163.

Z.F.14. *Caccia al cervo*

Iscrizioni: 'Venerabili ac Potentissimo Principi Ioseph Vincislao de Lichtenstein | Generali et Colonello &c. S. M. C. C. Lepidissimi Pictoris Francisci | Mazzuolae Parmensis Schedam hanc humiliter donat, et dicat. MDCCXXXV. | Ioan Antonius Faldoni Sculpsit Antonius Maria Zanetti'.

Bulino.

Impronta: 300x211 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Melbourne, The National Gallery of Victoria (inv. n. 358D-4).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 320, p. 163.

C.O. Carlo Orsolini in *Raccolta di varie stampe a chiaroscuro, tratte da disegni originali di Francesco Mazzuola, detto il Parmigianino, e di altri insigni autori da Anton Maria Zanetti Q.am Gir. che gli stessi disegni possiede, in Venezia, 1749.*

Parte Seconda

Z.O.1. *Giovane con piatto di frutta*

Iscrizioni: 'Frnc. Parmens. Invent Carolus Orsolini Sculp.'

Bulino.

Impronta: 183x134 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 318, pp. 162-163.

M.P. Marco Pitteri, *La Sacra Famiglia e i dodici Apostoli*, Venezia, 1742.

M.P.1. *Dio Padre e lo Spirito Santo*

Iscrizioni: 'Joannes Bapt Piazzetta pinxit | Marcus Pitteri sculpsit | Omnium creaturarum Increatus Sator | Venetiis cum privilegio Excellentiss. Senatus'.

Bulino.

Impronta: 435x336 mm.

Disegno originale: Giovanni Battista Piazzetta, Washington D.C., National Gallery of Art (promised gift 2007).

Bibl.: Borea 2009, IV, n. 87; Robison 2014, p. 165; Chiari Moretto Wiel 1996, n. 23, p. 23.

M.P.2. *Gesù Cristo*

Iscrizioni: 'Peccati mortis que triumphator Cristus | Io. Batta Piazzetta pin M. Pitteri Scul C.P.E.S.'.

Bulino.

Impronta: 436x340 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: Chiari Moretto Wiel 1996, n. 24, p. 24.

M.P.3. *Vergine Maria*

Iscrizioni: 'Joannes Bapt Piazzetta pinxit | Marcus Pitteri sculpsit | Trinitatis delicia Virgo Maria | Venetiis cum privilegio Excellentiss. Senatus'.

Bulino.

Impronta: 435x325 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: Chiari Moretto Wiel 1996, n. 25, p. 25.

M.P.4. *San Pietro*

Iscrizioni: 'Joannes Bapt Piazzetta pinxit | Marcus Pitteri sculpsit | Sanctus Petrus | Venetiis cum privilegio Excellentiss. Senatus'.

Bulino.

Impronta: 452x344 mm.

Disegno originale: Giovanni Battista Piazzetta, New York, collezione privata.

Bibl.: *Piazzetta* 1983, n. 94, p. 51; Chiari Moretto Wiel 1996, n. 11, p. 11.

M.P.5. *San Giovanni*

Iscrizioni: 'Joannes Bapta Piazzetta pinxit | Marcus Pitteri sculpsit | Sanctus Johannes | Venetiis cum privilegio Excellentiss. Senatus'.

Bulino.

Impronta: 437x340 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: *Piazzetta* 1983, n. 96, p. 51; *Succi* 1983, n. 383, p. 311; *Chiari Moretto Wiel* 1996, n. 14, p. 14.

M.P.6. *Sant'Andrea*

Iscrizioni: 'Joannes Bapta Piazzetta pinxit | Marcus Pitteri sculpsit | Sanctus Andreas | Venetiis cum privilegio Excellentiss. Senatus'.

Bulino.

Impronta: 437x340 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: *Succi* 1983, n. 379, pp. 309-310; *Chiari Moretto Wiel* 1996, n. 12, p. 12.

M.P.7. *San Giacomo Minore*

Iscrizioni: 'Joannes Bapta Piazzetta pinxit | Marcus Pitteri sculpsit | S Jacobus Minor | Venetiis cum privilegio Excellentiss. Senatus'.

Bulino.

Impronta: 443x344 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: *Piazzetta* 1983, n. 99, p. 51; *Succi* 1983, n. 374, pp. 307-308; *Chiari Moretto Wiel* 1996, n. 16, p. 16.

M.P.8. *San Giacomo Maggiore*

Iscrizioni: 'Joannes Bapta Piazzetta pinxit | Marcus Pitteri sculpsit | S Jacobus Maior | Venetiis cum privilegio Excellentiss. Senatus'.

Bulino.

Impronta: 443x344 mm.

Disegno originale: Giovanni Battista Piazzetta, Washington D.C., National Gallery of Art (inv. n. 1997.57.5).

Bibl.: *Piazzetta* 1983, n. 95, p. 51; *Succi* 1983, n. 381, p. 311; *Chiari Moretto Wiel* 1996, n. 13, p. 13.

M.P.9. *San Taddeo*

Iscrizioni: 'Joannes Bapta Piazzetta pinxit | Marcus Pitteri sculpsit | Sanctus Thaddeus | Venetiis cum privilegio Excellentiss. Senatus'.

Bulino.

Impronta: 454x345 mm.

Disegno originale: Giovanni Battista Piazzetta, collezione privata.

Bibl.: *Piazzetta* 1983, n. 101, pp. 51-52; Succi 1983, n. 377, p. 309; Chiari Moretto Wiel 1996, n. 21, p. 21.

M.P.10. *San Mattia*

Iscrizioni: 'Joannes Bapta Piazzetta pinxit | Marcus Pitteri sculpsit | Sanctus Matthias | Venetiis cum privilegio Excellentiss. Senatus'.

Bulino.

Impronta: 443x341 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: Succi 1983, n. 376, p. 309; Chiari Moretto Wiel 1996, n. 22, p. 22.

M.P.11. *San Tomaso*

Iscrizioni: 'Joannes Bapta Piazzetta pinxit | Marcus Pitteri sculpsit | Sanctus Thomas | Venetiis cum privilegio Excellentiss. Senatus'.

Bulino.

Impronta: 444x345 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: *Piazzetta* 1983, n. 97, p. 51; Succi 1983, n. 378, p. 309; Chiari Moretto Wiel 1996, n. 151, p. 15.

M.P.12. *San Filippo*

Iscrizioni: 'Joannes Bapta Piazzetta pinxit | Marcus Pitteri sculpsit | Sanctus Philippus | Venetiis cum privilegio Excellentiss. Senatus'.

Bulino.

Impronta: 440x340 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: *Piazzetta* 1983, n. 100, p. 51; Succi 1983, n. 375, pp. 308-309; Chiari Moretto Wiel 1996, n. 17, p. 17.

M.P.13. *San Bartolomeo*

Iscrizioni: 'Joannes Bapta Piazzetta pinxit | Marcus Pitteri sculpsit | Sanctus Bartholomaeus | Venetiis cum privilegio Excellentiss. Senatus'.

Bulino.

Impronta: 435x339 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: Succi 1983, n. 380, p. 311; Chiari Moretto Wiel 1996, n. 18, p. 18.

M.P.14. *San Matteo*

Iscrizioni: 'Joannes Bapta Piazzetta pinxit | Marcus Pitteri sculpsit | Sanctus Matthaeus | Venetiis cum privilegio Excellentiss. Senatus'.

Bulino.

Impronta: 437x335 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: Chiari Moretto Wiel 1996, n. 19, p. 19.

M.P.15. *San Simeone*

Iscrizioni: 'Joannes Bapta Piazzetta pinxit | Marcus Pitteri sculpsit | Sanctus Simeon | Venetiis cum privilegio Excellentiss. Senatus'.

Bulino.

Impronta: 433x338 mm.

Disegno originale: Giovanni Battista Piazzetta, Londra, Christie's, 4 luglio 1995, n. 68 (?).

Bibl.: Chiari Moretto Wiel 1996, n. 20, p. 20.

**Le stampe sono note in due stati, il secondo è quello con numerazione accanto al nome dell'incisore.*

G.C. Giovanni Cattini, *Joannis Baptistae Piazzetta icones ad vivim expressae et in quindecim tabellis a Joanne Cattini collectae ac aere incisae, Venezia, Pasquali, 1743.*

G.C.1. *Ritratto di Giovanni Battista Piazzetta (Frontespizio)*

Iscrizioni: 'Joh. Basta Piazzetta Pictor, nauti Venetiis | Joh. Cattini in aes incidit observatae et grati animi ergo anno MDCCXLIII'.

Acquaforte.

Impronta: 421x314 mm.

Disegno originale: Giovanni Battista Piazzetta, Windsor, Royal Collection (inv. n. RCIN 990754).

Bibl.: Chiari Moretto Wiel 1996, n. 69, p. 41.

G.C.2. *Giovane che abbraccia una fanciulla*

Iscrizioni: 'Abbati Angelo Mariae Labia Pat. Ven. | Bonarum Artium Amantissimo | in suae venerationis argumentum | DDD | Io. Bapta Piazzetta delineavit | Giovanni Cattini sculptor Venetus'.

Acquaforte.

Impronta: 445x335 mm.

Disegno originale: Giovanni Battista Piazzetta, Washington, National Gallery of Art (inv. n. 2010.101.1).

Bibl.: Chiari Moretto Wiel 1996, n. 75, p. 47; Borea 2009, IV, n. 86.

G.C.3. *Uomo con cappello che legge un libro*

Iscrizioni: 'A S. Ecc.za Il Sig.or Co: Giovanni Vezzi N. V. | In contrassegno del mio rispetto D.D.D. | Giambattista Piazzetta dipin. | Giovanni Cattini dis. et inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 433x330 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: *Piazzetta* 1983, n. 113, p. 53; Succi 1983, n. 129, pp. 130-131.

G.C.4. *Giovane con bastone e anziano in secondo piano*

Iscrizioni: 'Benigno sub Patrocinio Claris. Matronae Venetae | Paulinae de Contarenis Contarenae | Io Bapta Piazzetta delin. | Giovanni Cattini sculptor Venetus'.

Acquaforte.

Impronta: 447x328 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: Chiari Moretto Wiel 1996, n. 81, p. 53.

G.C.5. Anziana con rosario e fanciullo in secondo piano

Iscrizioni: 'Clariss. Viro Petro Philippo Iamineau | in sua aestimationis specieen D.D.D | Io Bapta Piazzetta delin. | Giovanni Cattini sculptor Venetus'.

Acquaforte.

Impronta: 440x333 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: Chiari Moretto Wiel 1996, n. 79, p. 51.

G.C.6. Uomo anziano di profilo con bastone

Iscrizioni: 'Comiti Antonio Abbati Conti Patricio Veneto | In humillimum observantiae signum D.D.D. | Io Bapta Piazzetta delineavit | Giovanni Cattini sculptor Venetus'.

Acquaforte.

Impronta: 427x320 mm.

Disegno originale: Giovanni Battista Piazzetta, Londra, collezione privata.

Bibl.: Chiari Moretto Wiel 1996, n. 74, p. 46.

G.C.7. Ragazzo che tocca la guancia di una giovane

Iscrizioni: 'Clarissimo Viro Dno Dno Joseph Smith Anglo | Bonarum artium Promotori et Protectori beneficentissimo | in grati animi argumentum D.D.D. | Io Bapta Piazzetta delineavit | Giovanni Cattini sculptor Venetus'.

Acquaforte.

Impronta: 436x330 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: Chiari Moretto Wiel 1996, n. 72, p. 44.

G.C.8. Giovane che guarda in basso

Iscrizioni: 'Excellentissimo Augustino Maffetti P. V. | omnium bonarum Artium studioiss. | hoc quaecumq obsequii sui testimonium D.D.D. | Io Baptista Piazzetta delineavit | Giovanni Cattini sculptor Venetus'.

Acquaforte.

Impronta: 435x327 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: Chiari Moretto Wiel 1996, n. 73, p. 45.

G.C.9. Donna con cesto di frutta

Iscrizioni: 'A S. Ecc.za la Sig.ra Marina Canal Savornian | In segno di profondo ossequio D.D.D. | Giambattista Piazzetta dipin | Giovanni Cattini dis. et inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 435x327 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: inedita.

G.C.10. *Donna che guarda verso destra*

Iscrizioni: 'Felicibus sub Auspiciis Clarissimae Matronae Venetae | Iustinianae de Maurocenis Gradonicce | Io Bapta Piazzetta delineavit | Giovanni Cattini sculptor Venetus'.

Acquaforte.

Impronta: 433x324 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: Chiari Moretto Wiel 1996, n. 71, p. 43.

G.C.11. *Uomo con compasso*

Iscrizioni: 'Excellentissimo Petro Zen P. V. | in obsequentis animi officium D.D.D. | Io Bapta Piazzetta delin. | Giovanni Cattini sculptor Venetus'.

Acquaforte.

Impronta: 445x340 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: *Piazzetta* 1983, n. 112, p. 53; Succi 1983, n. 128, pp. 130-131; Chiari Moretto Wiel 1996, n. 80, p. 52.

G.C.12. *Giovane che suona il flauto e uomo con libro (Lezione di musica)*

Iscrizioni: 'Excellentiss. Sebastiano Molin Senat. Ven. | Bonarum Artium Cultori Eruditiss. | in perpetuum observantiae pignus D.D.D. | Io Bapta Piazzetta delin. | Joannes Cattini sculptor Venetus'.

Acquaforte.

Impronta: 442x332 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: Chiari Moretto Wiel 1996, n. 78, p. 50.

G.C.13. *Uomo con camicia bianca che guarda verso destra*

Iscrizioni: 'Excellentissimo Bernardo Nani P. V. | in obsequentis Animi monumento D.D.D. | Io Bapta Piazzetta delineavit | Joannes Cattini sculptor Venetus'.

Acquaforte.

Impronta: 432x327 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: Chiari Moretto Wiel 1996, n. 70, p. 42.

G.C.14. *La mezzana*

Iscrizioni: 'Piazzetta delineavit Apud T. Viero Vena n.8 Cattini incidit.'

Acquaforte.

Impronta: 186x231 mm.

Disegno originale: Giovanni Battista Piazzetta, Windsor, Royal Collection (inv. n. RCIN 991251).

Bibl.: *Piazzetta* 1983, n. 110, p. 52; Chiari Moretto Wiel 1996, n. 83, p. 55.

F. B. Francesco Bartolozzi in *Raccolta di alcuni disegni del Barberi da Cento detto il Guercino, incisi in rame, e presentati al singolar merito del Sig. Tommaso Jenkins Pittore, ed Accademico di S. Luca, in atto di rispetto, e d'amicizia dall'Architetto, e suo Coaccademico Gio. Battista Piranesi* (Si vendono presso il medesimo Piranesi nel Palazzo del Sig.r Conte Tomati, a Strada Felice vicino alla Trinità de' Monti.), Roma, 1764.

F.B.1. *Sacra Famiglia con un angelo*

Iscrizioni: 'Guercino da Cento invent, - francesco Bartolozzi sculp | Ex Collectione Joseph Smith.'

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 282x400 mm.

Disegno originale: Guercino, Windsor, Royal Library (inv. n. 2565).

Bibl.: De Vesme - Calabi 1928, n. 2122; Jatta (a cura di) 1995, n.20-12.

F.B.2. *San Francesco in preghiera*

Iscrizioni: 'Guercino invent. - fr. Bartolozzi scu | De Pinacoteca Gennariorum Equitis I. F. Barberii Centensis Nepotum Bononiae'.

Acquaforte e bulino.

Stato unico.

Impronta: 345x252 mm.

Disegno originale: Guercino, non rintracciato.

Bibl.: De Vesme - Calabi 1928, n. 2112; Jatta (a cura di) 1995, n. 20-2.

F.B.3. *Sant'Anna, la Vergine e Gesù*

Iscrizioni: 'Guercino da Cento fec: | fr. Bartolozzi scul. | De Pinacotheca Gennariorum Equitis I. F. Barberii Centensis Nepotum Bononiae'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 341x252 mm.

Disegno originale: Guercino, Londra, British Museum (inv. n. Pp. 4- 62).

Bibl.: De Vesme - Calabi 1928, n. 2113; Marangoni 1920; Bagni 1990, n. 116; Jatta (a cura di) 1995, n. 20-3; Pescarmona 1995, p. 43.

F.B.4. *San Giuseppe con il Bambino*

Iscrizioni: ‘Guercino da Cento inv: fr. Bartolozzi sculp. | Ex Collectione D. Ioseph Smith Venetiis’.

Acquaforte e bulino.

Stato unico.

Impronta: 384x278 mm.

Disegno originale: Scuola del Guercino, Windsor Castle, The Royal Library (inv. n. 2572).

Bibl.: De Vesme - Calabi 1928, n. 2114; Jatta (a cura di) 1995, n. 20-4.

F.B.5. *Madonna del Carmine*

Iscrizioni: ‘Guercino da Cento inv. F. Bartolozzi sculp. Venetia | Ex Collectione Comitum Antonii M. Zanetti qm Hieron .F.’.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 337x255 mm.

Disegno originale: Guercino, Dijon, Musée des Beaux- Arts (inv. n. C.A.793).

Bibl.: De Vesme - Calabi 1928, n. 2115; Jatta (a cura di) 1995, n. 20-5.

F.B.6. *Madonna con il Bambino e san Giovannino*

Iscrizioni: ‘Guercino da Cento inv: f. Bartolozzi scolpi | Ex Collectione Ioannis Baptistae Tiepolo | Celebris Pictoris Veneti’

Acquaforte e punteggiato.

Stato unico.

Impronta: 381x256 mm.

disegno originale: Guercino, Windsor Castle, The Royal Library (inv. n. 2556).

Bibl.: De Vesme - Calabi 1928, n. 2116; Mahon - Turner 1989, p. 147.

F.B.7. *Visione di santa Teresa*

Iscrizioni: ‘Guercino da Cento inv: F. Bartolozzi sculp e vende Venezia: | Ex Collectione Comitum Antonii M. Zanetti qm Hieron F.’.

Acquaforte.

Due stati.

Impronta: 321x443 mm.

Disegno originale: Guercino, collezione privata (venduto da Sotheby’s a Londra il 6 luglio 1978).

Bibl.: De Vesme - Calabi 1928, n. 2117; Jatta (a cura di) 1995, p. 99.

F.B.8. *Famiglia in preghiera*

Iscrizioni: 'Guercino invento F. Bartolozzi scul, | De Pinacoteca Gennariorum Equitis I. F. Barberii Centensis Nepotum Bononiae'.

Acquaforse e bulino.

Stato unico.

Impronta: 246x320 mm.

Disegno originale: Guercino, non rintracciato.

Bibl.: De Vesme - Calabi 1928, n. 2118; Jatta (a cura di) 1995, n. 54.

F.B.9. *Sacrificio*

Iscrizioni: 'Guercino da Cento inv. F. Bartolozzi sc. | Ex Collectione Antonii M. Zanetti qm Hieron F.'.

Acquaforse e bulino.

Stato unico.

Impronta: 292x410 mm.

Disegno originale: Guercino, Canada, collezione privata.

Bibl.: De Vesme - Calabi 1928, n. 2119; Jatta (a cura di) 1995, n. 27-24.

F.B.10. *Quattro putti che giocano*

Iscrizioni: Guercino da Cento inv: F. Bartolozzi incise | Ex Collectione Antonii M. Zanetti quondam Hieron F.'.

Acquaforse e bulino.

Due stati.

Impronta: 253x325 mm.

Disegno originale: Guercino, collezione privata.

Bibl.: De Vesme - Calabi 1928, n. 2120; Bagni 1990, p. 114; Jatta (a cura di) 1995, n. 20-10.

F.B.11. *Adorazione dei Magi*

Iscrizioni: Guercino da Cento inv: F. Bartolozzi sculp: | Ex Collectione Ioannis Baptistae Tiepolo | Celebris Pictoris Veneti'.

Acquaforse e bulino.

Stato unico.

Impronta: 314x444 mm.

Disegno originale: Guercino, non rintracciato.

Bibl.: De Vesme - Calabi 1928, n. 2121, Bagni 1990, n. 121; Borea 1991, fig. 30, p. 110; Jatta (a cura di) 1995, n. 20-11.

F.B.12. *Sacra Famiglia*

Iscrizioni: 'Guercino da Cento Inv. fr. Bartolozzi sculp: | Ex Collectione Antonii M. Zanetti quondam Hieron F.'

Acquaforte e bulino.

Stato unico.

Impronta: 405x285 mm.

Disegno originale: Guercino, New York, The Morgan Library (inv. n. I. 99).

Bibl.: De Vesme - Calabi 1928, n. 2111; Jatta (a cura di) 1995, n. 20-1.

P.M. Pietro Monaco, *Raccolta di centododici stampe di pitture della Storia Sacra, incise per la prima volta in rame e fedelmente copiate dagli originali di celebri Autori antichi e moderni, Venezia, 1763.*

P.M.1. *San Francesco riceve le stigmate*

Iscrizioni: '16 | S. FRANCESCO D'ASSISI SUL MONTE D'ALVERNIA | Ego stigmata Domini Iesu in corpore meo porto. Galat. 5 | DISEGNO DI GIO. BATT. TIEPOLO POSSEDUTO DA ME PIETRO MONACO CHE | scol e forma in Venezia'.

Acquaforte.

Impronta: 464x293 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Giovanni Battista Tiepolo, perduto.

Bibl.: Knox 1965, p. 390, n. 1; Apolloni 2000, n. 16, pp. 148-149.

P.M.2. *Sant'Ilarione abate*

Iscrizioni: '17 | S. ILARIONE ABATE | Sedebit solitarius et tecebit, quia super se. Thren. III | DISEGNO DI GIO. BATT. TIEPOLO POSSEDUTO DA ME PIETRO MONACO CHE | scol e forma in Venezia'.

Acquaforte.

Impronta: 465x290 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Giovanni Battista Tiepolo, Fulda, Museum Schloss Fasanerie.

Bibl.: Knox 1965, p. 390, n. 2; Knox 1999, fig.4; Knox 2008, n. 15; Apolloni 2000, n. 17, pp. 150-151.

P.M.3. *San Girolamo nel deserto*

Iscrizioni: '18 | S. GIROLAMO | Nostra conversatio in Coelis est. Philip III. | DISEGNO DI GIO. BATT. TIEPOLO POSSEDUTO DA ME PIETRO MONACO CHE | scol e forma in Venezia'.

Acquaforte.

Impronta: 465x293 mm.

Due stati (uno senza numerazione).

Disegno originale: Giovanni Battista Tiepolo, Washington DC, The National Gallery of Art (inv. n. 1991.217.9).

Bibl.: Knox 1965, p. 391, n. 3; Apolloni 2000, n. 18, pp. 152-153.

P.M.4. *Tentazioni di sant'Antonio*

Iscrizioni: '19 | S. ANTONIO ABATE | Stetit adversus insidias Diaboli. Eph. VI. II | DISEGNO DI GIO. BATT. TIEPOLO POSSEDUTO DA ME PIETRO MONACO CHE | scol e forma in Venezia | Et ora Posseduta dal Sig.r David Antonio fossati a S. Marina'.

Acquaforte.

Impronta: 462x290 mm.

Due stati (uno senza numerazione).

Disegno originale: Giovanni Battista Tiepolo, Chicago, Art Institute of Art (inv. n. 1964.347).

Bibl.: Knox 1965, pp. 391-392, n. 4; Apolloni 2000, n. 19, pp. 154-155.

P.M.5 *Fede Speranza e Carità*

Iscrizioni: '20 | I SIMBOLI DELLA FEDE, DELLA SPERANZA, E DELLA CARITÀ. | Fides , Spes, et Caritas, major autem horum est Caritas. I Cor. 13 | DISEGNO DI GIO. BATT. TIEPOLO POSSEDUTO DA ME PIETRO MONACO CHE | scol e forma in Venezia'.

Acquaforte.

Impronta: 465x293 mm.

Due stati (uno senza numerazione).

Disegno originale: Giovanni Battista Tiepolo, Princeton, Art Museum (inv. n. 1948-770).

Bibl.: Knox 1965, p. 392, n. 5; Apolloni 2000, n. 20, pp. 156-157.

P.M.6. *L'angelo ordina a Giona di andare a Ninive*

Iscrizioni: '21 | GIONA AVVERTITO DI PREDICARE LA PENITENZA AI NINIVITI | Factum est Verbum Domini ad Ionam filium Amathi dicens Surge et vade in Ninivea etc. Ion. II | DISEGNO DI GIO. BATT. TIEPOLO POSSEDUTO DA ME PIETRO MONACO CHE | scol e forma in Venezia'.

Acquaforte.

Impronta: 465x293 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Giovanni Battista Tiepolo, perduto.

Bibl.: Knox 1965, p. 393, n. 6; Apolloni 2000, n. 21, pp. 158-159.

P.M.7. *Adorazione dei pastori*

Iscrizioni: '22 | IL GESÚ ADORATO DA PASTORI | Pastores ... venerunt festinantes, et invenerunt Mariam et Ioseph et infantem positum in praesepio. Luc. n.15.16 | DISEGNO DI GIO. BATT. TIEPOLO POSSEDUTO DA ME PIETRO MONACO CHE | scol e forma in Venezia | Ora posseduta dal Sig. David Antonio Fossati di S.ta Marina'.

Acquaforte.

Impronta: 460x288 mm.

Due stati (uno senza numerazione).

Disegno originale: Giovanni Battista Tiepolo, Marseille, Musée Grobet-Labardie.

Bibl.: Knox 1965, p. 393, n. 7; Apolloni 2000n. 22, pp. 160-161.

P.M.8. *Apparizione dei tre angeli ad Abramo*

Iscrizioni: '23 | APPARIZIONE DEI TRE ANGIOLI AD ABRAMMO | Apparverunt ei tres viri...quos cum vidisset, cucurrit in occursum eorum, et adorati in terram. Genes. XXVIII | DISEGNO DI GIO. BATT. TIEPOLO POSSEDUTO DA ME PIETRO MONACO CHE | scol e forma in Venezia'.

Acquaforte.

Impronta: 465x290 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Giovanni Battista Tiepolo, Bassano, Museo Civico (inv. n. Riva 148).

Bibl.: Knox 1965, p. 394, n. 8; Apolloni 2000, n. 23, pp. 162-163.

A. S. Innocente Alessandri e Pietro Scataglia, Studi di sei teste, Venezia, 1760-1770.

A.S.1. Busto di vecchio di profilo che stringe la miniatura di una donna

Iscrizioni: 'F. Fontebasso inv. | Excellentissimo Viro | PETRO ZUSTO | SENATORI | AMPLISSIMO | DDD Innocens Alessandri et Petrus Scataglia Sculp. | Apud Innocentem Alessandri Venetiis'.

Maniera a matita e puntinato.

Impronta: 432x320 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

A.S.2. Busto di uomo con la mano sinistra dentro la camicia

Iscrizioni: 'Io. Bapta Piazzetta delin. | Nobilissimo Viro Artium Moecenati | HERMOLAO PISANI PATRITIO VENETO | DDD Innocens Alessandri et Petrus Scataglia Sculp. | Apud Innocentem Alessandri Venetiis'.

Maniera a matita e puntinato.

Impronta: 420x307 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

A.S.3. Busto di uomo girato verso destra

Iscrizioni: 'Io. Bapta Piazzetta delin. | Excellmo Domino JOANNI CO:MANINI | PATRICIO VENETO | DDD Innocens Alessandri et Petrus Scataglia Sculp. | Apud Innocentem Alessandri Venetiis'.

Maniera a matita e puntinato.

Impronta: 419x305 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

A.S.4. Busto di vecchio con turbante

Iscrizioni: 'I.B. Tiepolo inv. | Serenissimo | DD MARCO FOSCARENO | Duci Venet.m Eximio | Literarum et Artiun Moecenati | Apud Innocentem Alessandri Venetiis'.

Maniera a matita.

Impronta: 440x323 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

A.S.5. Busto di uomo che scrive e busto di fanciullo

Iscrizioni: 'I.B. Piazzetta inv | Venetiis C.P.E.S. Calc. Magna | Exc.mo Viro | ANT.O COMITI SAVORNIANO | SENATORI AMPLISS:MO'.

Maniera a matita e puntinato.

Impronta: 429x319 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

A.S.6. Busto di uomo con liuto e busto di fanciullo

Iscrizioni: 'G.B. Piazzetta Inv. | Venetiis C.P.E.S. Calc. Magna | Exc.mo Domino |
COMITI ANTO AB- BATI SAVORNIANO | VIRO ERU_DITISSIMO'.

Maniera a matita e puntinato.

Impronta: 428x323 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

G.Z. Gaetano Zompini, *Varii capricci, e paesi inventati e disegnati dal celebre Gio. Benedetto Castiglione, 1786 [1758], Venezia.*

G.Z.1. Frontespizio

Iscrizioni: 'VARI CAPRICCI E PAESI | INVENTATI E DISEGNATI DAL CELEBRE | GIO. BENEDETTO CASTIGLIONE GENOVESE | TRATTI DALLA RACCOLTA | ZANETTIANA | INCISI ALL'ACQUA FORTE | DA GAETANO ZOMPINI PITTORE VENETO | ORA NUOVAMENTE RACCOLTI E PUBBLICATI | VENEZIA | MDCCLXXXVI'

Acquaforte.

Impronta: 425x280 mm.

Stato unico.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: Santifaller 1973, p. 188, fig. 257.

G.Z.2. Chirone insegna ad Achille la geografia

Iscrizioni: 'GCG'; '1759 | AMZ'; 'Ill.mo Josepho Smith, Consuli Britannico novum antique necessitudinis monimentum. | Antonius M.a Zanetti Hier. F. offerebat'.

Acquaforte.

Impronta: 287x209 mm.

Due stati (il secondo è senza dedica).

Disegno originale: non rintracciato.

Disegno preparatorio (per il gruppo centrale): Venezia, Museo Correr (inv. n. Classe III, nn.1770 e 1771).

Bibl.: Santifaller, 1973, p. 188; Bozzolato 1978, n. 1, p. 22; Bellini 1985, n. 78, p. 116; Succi 1983, n. 632, p. 462.

G.Z.3. Chirone insegna ad Achille la musica

Iscrizioni: '1758 | AM'; 'Eruditiy.mo ac predilecto Patrueli Ant.o M. Zanetti Alex. F. | Antonius M.a Zanetti Hier. F. dedit et dicavit'.

Acquaforte.

Impronta: 300x210 mm.

Due stati (il secondo è senza dedica).

Disegno originale: non rintracciato.

Disegno preparatorio: Amburgo, Kunsthalle (inv. n. 21150).

Bibl.: Pallucchini 1941, n. 50; Santifaller 1973, p. 188; Bozzolato 1978, n. 2, pp. 22-23; Bellini 1985, n. 79, p. 117; Succi 1983, n. 633, p. 462.

G.Z.4. Chirone insegna ad Achille l'alchimia

Iscrizioni: 'AMZ | C.C.G. | 1758'; 'Praeclaro et predilecto Amico Petro Ioan Mariette in antiquae [sic.] gratitudinis testimonium dedicato, et donat. | Antonius M.a Zanetti Hier. F.'

Acquaforte.

Impronta: 295x210 mm.

Due stati (il secondo è senza dedica).

Disegno originale: non rintracciato.

Disegno preparatorio: Francoforte, Istituto Städel (inv. n. 4039).

Bibl.: Santifaller 1973, p. 188; Bozzolato 1978, n. 3, p. 23; Bellini 1985, n. 80, p. 117; Succi 1983, n. 634, p. 463.

G.Z.5. Mandria in cammino verso sinistra seguita da un pastore e da un ragazzo, un cane e un asino

Acquaforte.

Impronta: 288x429 mm.

Due stati (il secondo è senza dedica).

Disegno originale: Giovanni Benedetto Castiglione, non rintracciato.

Bibl.: Bibl.: Santifaller 1973, p. 188; Bozzolato 1978, n. 4, p. 23; Bellini 1985, n. 81, p. 117.

G.Z.6. Fuga in Egitto

Iscrizioni: 'CASITGLIONE'.

Acquaforte.

Impronta: 289x429 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Giovanni Benedetto Castiglione, non rintracciato.

Bibl.: Santifaller 1973, p. 188; Bozzolato 1978, n. 5, p. 23; Bellini 1985, n. 76, p. 116.

G.Z.7. Noè conduce gli animali all'arca

Nessuna iscrizione.

Acquaforte.

Impronta: 289x429 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Giovanni Benedetto Castiglione, New York, The Morgan Library (inv. n. 1984.4).

Bibl.: Santifaller 1973, p. 188; Bozzolato 1978, n. 6, p. 23; Bellini 1985, n. 75, p. 116.

G.Z.8. *Fuga in Egitto* (a destra due alberi e un uomo seduto visto di schiena)

Iscrizioni: 'G. BENED. CASTILIONUS GENUENSIS'.

Acquaforte.

Impronta: 287x425 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Giovanni Benedetto Castiglione, non rintracciato.

Bibl.: Santifaller 1973, p. 188; Bozzolato 1978, n. 7, p. 24; Bellini 1985, n. 83, p. 117.

G.Z.9. *Fuga in Egitto* (mandria in discesa lungo un pendio)

Iscrizioni: 'GIO. BENED. CASTILIONVS | GENVENSIS'.

Acquaforte.

Impronta: 288x430 mm.

Stato unico.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: Santifaller 1973, p. 188; Bozzolato 1978, n. 8, p. 24; Bellini 1985, n. 82, p. 117.

G.Z.10. *Resurrezione di Lazzaro*

Acquaforte.

Impronta: 287x426 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Giovanni Benedetto Castiglione, Windsor Castle (inv. n. 3834).

Bibl.: Santifaller 1973, p. 188; Bozzolato 1978, n. 9, p. 24; Bellini 1985, n. 77, p. 116..

G.Z.11. *Mandria in cammino a destra e due bambini con cani a sinistra*

Iscrizioni: 'GIO. BENED. CASTILIONVS | GENVENSIS 1759 | AMZ'

Acquaforte.

Impronta: 289x428 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Giovanni Benedetto Castiglione, Windsor Castle (inv. n. 3835).

Bibl.: Santifaller 1973, p. 188; Bozzolato 1978, n. 10, p. 24; Bellini 1985, n. 84, p. 117;

Succi 1983, n. 635, p. 463.

G.Z.12. *Il gregge alla fonte*

Iscrizioni: 'GIO. BENED. CASTILIONVS | GENVENSIS'.

Acquaforte.

Impronta: 292x430 mm.

Due stati (uno senza iscrizioni).

Disegno originale: Giovanni Benedetto Castiglione, non rintracciato.

Bibl.: Santifaller 1973, p. 188; Bozzolato 1978, n. 11, p. 24; Bellini 1985, n. 85, p. 117; Succi 1983, n. 636, pp. 463.

G.Z.13. Contadini con gregge e un bambino in una cesta portata da un cavallo

Iscrizioni: 'GIO. BENED. CASTILIONVS | GENOVENSIS | 1758 | AMZ'; 'Francisco Comiti Algarotto Illustrissimo Viro, Pictoriae Artis Mecenati, et Amatori doctissimo | Antonius M.a Zanetti Hier. F. dicabat'.

Acquaforte.

Impronta: 284x423 mm.

Due stati (il secondo è senza la dedica).

Disegno originale: Giovanni Benedetto Castiglione, non rintracciato.

Bibl.: Santifaller 1973, p. 188; Bozzolato 1978, n. 12, p. 24; Bellini 1985, n. 86, p. 117.

F.N. Francesco Novelli, *Stampe incise da Francesco Novelli veneto accademico Professore dell'insigne Accademia di Pittura, scoltura e architettura di Venezia. Dall'Autore presentate in dono alla stessa Accademia.*

Album di quarantauna incisioni del celebre Rembrandt:

F.N.1. *Il buon Samaritano*

Iscrizioni: 'N.°1 | Rembrandt. Francesco Novelli 1791 | Venezia | Dedié a Madame la Duchesse de Polignac'.

Acquaforte.

Due stati (primo senza numerazione).

Impronta: 270x225 mm.

Acquaforte originale: Rembrandt 1633 (Boon 90), terzo stato di quattro.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 1, pp. 77-78.

F.N.2. *Deposizione di Cristo alla luce di una fiaccola*

Iscrizioni: 'N.°2 | Rembrandt. Fran. Novelli inci. 1790'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 244x213 mm.

Acquaforte originale: Rembrandt 1654 (Boon 257), stato unico.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 2, pp. 79-80.

F.N.3. *Cristo che predica (La piccola tomba)*

Iscrizioni: 'N.°3 | Francesco. Novelli inci.'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 169x217 mm.

Acquaforte originale: Rembrandt, 1652 c. (Boon 237).

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 3, pp. 81-82.

F.N.4. *Trasporto del corpo di Cristo*

Iscrizioni: 'N.°4 | FN Francesco. Novelli inci. | Rembrandt inv.'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 172x129 mm.

Acquaforte originale: Rembrandt, 1645 c. (Boon 194).

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 4, pp. 83-84.

F.N.5. *Medea o il matrimonio di Creusa e Giasone*

Iscrizioni: 'N.°5 | Rembrandt inv. Fran. Novelli inci. 1791'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 253x196 mm.

Acquaforte originale: Rembrandt, 1648 (Boon 215), quinto stato di cinque.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 5, pp. 85-86.

F.N.6 *Venditore di veleno per topi*

Iscrizioni: 'Rembrandt fe. Novelli incise'; 'N.°5 | Rembrandt fe. Francesco Novelli incise'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 135x125 mm.

Due stati (secondo con numerazione).

Acquaforte originale: Rembrandt, 1632 (Boon 86), secondo stato di due.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 6, pp. 87-88.

F.N.7. *Mendicanti alla porta di una casa*

Iscrizioni: 'N.°7 | Rembrandt inv. Francesco Novelli inci.'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 184x137 mm.

Acquaforte originale: Rembrandt, 1648 (Boon 211), secondo stato di tre.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 7, pp. 89-90.

F.N.8. *Circoncisione di Gesù*

Iscrizioni: 'N.°8 | Rembrandt in. Francesco Novelli inci.'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 115x86 mm.

Acquaforte originale: Rembrandt, 1630 c. (Boon 55).

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 8, pp. 91-92.

F.N.9. *Il tributo a Cesare*

Iscrizioni: 'N.°9 | Rembrandt in. Francesco Novelli inci.'.

Acquaforse.

Stato unico.

Impronta: 83x126 mm.

Acquaforse originale: Rembrandt, 1634 c. (Boon 110), primo stato di due.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 9, pp. 93-94.

F.N.10. *Crocifissione*

Iscrizioni: 'N.°10 | Rembrandt Francesco Novelli inc.'.

Acquaforse.

Stato unico.

Impronta: 143x108 mm.

Acquaforse originale: Rembrandt, 1640 c. (Boon 172), primo stato di due.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 10, pp. 95-96.

F.N.11. *Fortuna contraria (La nave della fortuna)*

Iscrizioni: 'N.°11 | Rembrandt inv. F. Novelli inc.'.

Acquaforse.

Stato unico.

Impronta: 130x187 mm. 134x187

Acquaforse originale: Rembrandt, 1633 c. (Boon 92), terzo stato di tre.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 11, pp. 97-98.

F.N.12. *Riposo durante la fuga in Egitto*

Iscrizioni: 'N.°12 | Rembrandt Francesco Novelli | inc.'.

Acquaforse.

Stato unico.

Impronta: 101x71 mm.

Acquaforse originale: Rembrandt, 1644 c. (Boon 188), terzo stato di tre.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 12, pp. 99-100.

F.N.13. *Fuga in Egitto*

Iscrizioni: 'N.°13 | Francesco Novelli inci. Rembrandt inv.'.

Acquaforse.

Stato unico.

Impronta: 105x76 mm.

Acquaforse originale: Rembrandt, 1633 (Boon 87), primo stato di due.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 13, pp. 101-102.

F.N.14. *Fuga in Egitto*

Iscrizioni: 'N.°14 | Rembrandt Francesco Novelli'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 147x127 mm.

Acquaforte originale: Rembrandt, 1651 (Boon 225), secondo stato di due.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 143, pp. 103-104.

F.N.15. *Gesù nel Tempio fra i dottori*

Iscrizioni: 'N.°15 | Rembrandt inv. Francesco Novelli inci.'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 96x78 mm.

Acquaforte originale: Rembrandt, 1630 (Boon 40), terzo stato di tre.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 15, pp. 105-106.

F.N.16. *Presentazione di Gesù al Tempio*

Iscrizioni: 'N.°16 | Rembrandt inv F. Novelli inci.'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 108x87 mm.

Acquaforte originale: Rembrandt, 1630 (Boon 54), secondo stato di due.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 16, pp. 107-108.

F.N.17. *Donna delle frittelle*

Iscrizioni: 'N.°17 | Rembrandt in. Francesco Novelli inci.'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 113x88 mm.

Acquaforte originale: Rembrandt, 1635 (Boon 121), secondo stato di sei.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 17, pp. 109-110.

F.N.18. *La Sinagoga degli ebrei*

Iscrizioni: 'N.°118 | Rembrandt inv. Francesco Novelli inci.'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 89x157 mm.

Acquaforte originale: Rembrandt, 1648 (Boon 209), primo stato di due.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 18, pp. 111-112.

F.N.19. *Agar parte con Ismaele dalla casa di Abramo*

Iscrizioni: 'N.°19 | Rembrandt inv. Francesco Novelli inci.'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 133x105 mm.

Acquaforte originale: Rembrandt, 1637 (Boon 133).

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 19, pp. 113-114.

F.N.20. *Abramo accarezza Isacco*

Iscrizioni: 'N.°20 | Rembrandt in. Francesco Novelli inc.'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 129x103 mm.

Acquaforte originale: Rembrandt, 1637 (Boon 134), secondo stato di due.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 20, pp. 115-116.

F.N.21. *Cristo sul monte degli ulivi*

Iscrizioni: 'N.°21 | Rembrandt Franc. Novelli in. | 1790'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 137x100 mm.

Acquaforte originale: Rembrandt, 1657 (Boon 275).

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 21, pp. 117-118.

F.N.22. *Maiale morto*

Iscrizioni: 'N.°22 | Rembrandt inv. Novelli inci 1791'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 154x200 mm.

Acquaforte originale: Rembrandt, 1643 (Boon 184), primo stato di due.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 22, pp. 119-120.

F.N.23. *Due mendicanti*

Iscrizioni: 'N.°23 | Rembrandt in. Francesco Novelli i.'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 78x53 mm.

Acquaforte originale: Rembrandt, 1634 (Boon 99), secondo stato di due.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 23, pp. 121.

F.N.24. *Particolare del Ritratto dell'orafo Jan Lutma il Vecchio*

Iscrizioni: 'N.°24 | Rembrandt Francesco Novelli inc.'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 79x92 mm.

Acquaforte originale: Rembrandt, 165 (Boon 270).

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 24, pp. 122.

F.N.25. *Ritratto di Jan Six*

Iscrizioni: 'N.°25 | Rembrandt Francesco Novelli inci. 1791'.

Acquaforte.

Stato unico.

Primo stato di due.

Impronta: 273x198 mm.

Acquaforte originale: Rembrandt, 1647 (Boon 208), secondo stato di due.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 25, pp. 123-124.

F.N.26. *Ritratto di Lieven Willemsz van Coppenol*

Iscrizioni: 'N.°26 | Rembrandt Francesco Novelli inc. | 1792'.

Acquaforte.

Stato unico.

Primo stato di due.

Impronta: 258x212 mm.

Acquaforte originale: Rembrandt, 1658 c. (Boon 282), terzo stato di sei.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 26, pp. 125-126.

F.N.27. *Ritratto di Arnold Tholinx*

Iscrizioni: 'Rembrandt F. Novelli inc.'. '27 | Rembrandt Francesco Novelli inci.'

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 200x166 mm.

Stato unico.

Acquaforse originale: Rembrandt, 1656 (Boon 271), secondo stato di due.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 27, pp. 127-128.

F.N.28. *Astrologo*

Iscrizioni: 'N.°28 | Rembrandt F. Novelli in.'

Acquaforse.

Stato unico.

Impronta: 118x143 mm.

Acquaforse originale: Ferdinand Bol, 1637-1640 (Münz 1952, n. 331).

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 28, pp. 129-130.

F.N.29. *Autoritratto di Rembrandt con cappello appoggiato a un parapetto*

Iscrizioni: 'Rembrandt F. Novelli inc. 1790'; 'N.°29 | Rembrandt F. Novelli inc. 1790'

Acquaforse.

Due stati (secondo con numerazione).

Impronta: 220x170 mm.

Acquaforse originale: Rembrandt, 1639 (Boon 149) secondo stato di due.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 29, pp. 131-132.

F.N.30. *Ritratto di Jan Cornelis Sylvius*

Iscrizioni: 'N.°30 | Rembrandt F. Novelli inc. 1792'

Acquaforse.

Stato unico.

Impronta: 230x191 mm. 230x190

Acquaforse originale: Rembrandt, 1646 (Boon 205), secondo stato di due.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 30, pp. 133-134.

F.N.31. *Ritratto della madre di Rembrandt con copricapo orientale*

Iscrizioni: 'N.°31 | Rembrandt Franc. Novelli inc. 1792'

Acquaforse.

Primo stato di due.

Impronta: 169x142 mm.

Acquaforse originale: Rembrandt, 1631 (Boon 72), secondo stato di tre.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 31, pp. 135-136.

F.N.32. *Ritratto di fanciullo*

Iscrizioni: 'N.°32 | Rembrandt Francesco Novelli inc. | Figlio di Pietro Antonio Vene.'

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 129x87 mm.

Acquaforte originale: Rembrandt, 1641 (Boon 171) stato unico.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 32, pp. 137-138.

F.N.33. *Saskia come Santa Caterina*

Iscrizioni: 'N.°33 | F. No. in. Rembrandt inc.'

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 112x93 mm.

Acquaforte originale: Rembrandt, 1638 (Boon 141), stato unico.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 33, pp. 138-139.

F.N.34. *Autoritratto di Rembrandt ridente*

Iscrizioni: 'Rembrandt F. Novelli inc.'; '34 | Rembrandt F. Novelli inc.'

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 49x41 mm.

Acquaforte originale: Rembrandt, 1630 (Boon 39) sesto stato di sei.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 34, pp. 140-141.

F.N.35. *Anziana che dorme*

Iscrizioni: 'Rembrandt F. Novelli inc.'; '35 | Rembrandt F. Novelli inc.'

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 85x61 mm.

Acquaforte originale: Rembrandt, 1637 (Boon 136), stato unico.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 35, pp. 142-143.

F.N.36. *Testa di donna*

Iscrizioni: 'N.°36 | Rembrandt in. Francesco Novelli inc.'

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 90x78 mm.

Acquaforse originale: Rembrandt, 1637 (Boon 131) stato unico.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 36, pp. 144.

F.N.37. *Ritratto della madre*

Iscrizioni: 'N.°37 | Rembrandt in. Francesco Novelli inc.'.

Acquaforse.

Stato unico.

Impronta: 91x80 mm.

Acquaforse originale: Rembrandt, 1628, (Boon 6), secondo stato di due.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 37, pp. 145-1463.

F.N.38. *Mendicante cieco che suona il violino*

Iscrizioni: 'N.°38 | Rembrandt inv.'.

Acquaforse.

Stato unico.

Impronta: 69x60 mm.

Acquaforse originale: Rembrandt, 1631 (Boon 65), secondo stato di due.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 38, pp. 147-148.

F.N.39. *Mendicante seduto*

Iscrizioni: 'Rembrandt F. Novelli inc.'; 'N.°39 | Rembrandt F. Nov. inci.'.

Acquaforse.

Stato unico.

Impronta: 90x61 mm.

Due stati (secondo con numerazione).

Acquaforse originale: Rembrandt, 1630 (Boon 34), secondo stato di due.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 39, pp. 149.

F.N.40. *Mendicante con berretto alto appoggiato a un bastone*

Iscrizioni: 'N.°40 | Rembrandt Francesco Novelli inci.'.

Acquaforse.

Stato unico.

Impronta: 86x62 mm.

Acquaforse originale: Rembrandt, 1639 (Boon 143), stato unico.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 40, pp. 150.

F.N.41. *Ciarlatano*

Iscrizioni: 'Rembrandt F. Novelli inc.'; 'N.°41 | Rembrandt F. Novelli inc.'

Acquaforse.

Due stati (secondo con numerazione).

Impronta: 87x66 mm.

Acquaforse originale: Rembrandt, 1635 (Boon 123), stato unico.

Bibl.: Mainardi 1985-86, n. 41, pp. 151.

Altre incisioni dello stesso autore contenute nell'album:

F.N.42. *Ritratto di uomo con cappello*

Iscrizioni: 'Francesco Novelli inci.'.

Acquaforse.

Stato unico.

Impronta: 84x82 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: inedita.

F.N.43. *Due leoni e una leonessa*

Iscrizioni: 'Al celebre Signore Cavaliere Denon dedica questa | tenue prova della sua applicazione, e questo doveroso contrasegno di gratitudine | Francesco Novelli suo Discepolo nell'Arte di incidere.'

Acquaforse.

Stato unico.

Impronta: 238x295 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: inedita.

F.N.44. *Caccia al cinghiale*

Iscrizioni: 'A SUA ECCELLENZA | La Signora Contessa di Breüner nata Contessa di Khevenhüller | Ambasciatrice della Corte di Vienna presso la Serenissima Repubblica di Venezia Amante, e Protettrice intelligentissima delle Belle Arti | In segno di stima, d'ossequio, e di venerazione. | Francesco Novelli 1790'.

Acquaforse.

Stato unico.

Impronta: 239x299 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: inedita.

F.N.45. *Calunnia di Apelle*

Iscrizioni: 'Disegno di Raffaello d'Urbino posseduto dal Sereniss. Duca di Modena, tratto da quanto nel celebre suo quadro della Calunnia è fama aver espresso Apelle che accusato da Antisilo | come complice della congiura di Tiro era già stato condannato da Tolomeo, ma scopertasi la di lui innocenza dipinse l'incauto Re con lunghissime orecchie sedente fra la Sos- | pezione e l'Ignoranza e in atto di accogliere la Calunnia che impugna una fiaccola e strascina per la chioma Apelle invocante i Numi a malleadori della sua innocenza. Alla | Calunnia (abbellita e istigata dalla Doppiezza, e dall'Insidia) faceva scorta un uomo squallido, e cencioso figurato per l'Invidia. In fine appariva una figura | che vista, nel volgersi indietro, la Verità nuda e risplendente rappresenta il pentimento. | Francesco Novelli incise'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 230x314 mm.

Disegno originale: Raffaello, Parigi, Musée du Louvre (inv. n. 3876 recto).

Bibl.: Massing 1990, n. 12.B.

F.N.46. *Marina*

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 83x108 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: inedita.

F.N.47. *Donna con bambino in braccio*

Iscrizioni: 'Denon dis. | Francesco Novelli inc.'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 113x92 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: inedita.

F.N.48. *San Giovanni*

Iscrizioni: 'inc. da Franc. Novelli'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 83x80 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: inedita.

F.N.49. *Uomo a cavallo visto da dietro*

Iscrizioni: 'S Della Bella inc. | Francesco Novelli inc.'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 78x58 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: inedita.

F.N.50. *Frate con bambini*

Iscrizioni: 'Pietro Antonio Novelli inve. | Francesco Novelli inci.'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 124x153 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: inedita.

F.N.51. *Due teste di donna*

Iscrizioni: 'Me Denon dis | FN inc'; 'Francesco Nove in. | M Denon dis'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 115x170 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: inedita.

F.N.52. *Testa di vecchio*

Iscrizioni: 'Francesco novelli inc. | Tiziano Vecellio'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 90x77 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: inedita.

F.N.53. *Evangelista*

Iscrizioni: 'Francesco Novelli incis. | P.A.Novelli pinx'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 90x78 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: inedita.

F.N.54. *Uomo con cappello*

Iscrizioni: 'Rembrandt | Francesco Novelli inc.'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 92x79 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: inedita.

F.N.55. *Apollo e Marsia*

Iscrizioni: 'Francesco Novelli inc. | Disegno originale del Parmigianino | Esistente nel Gabinetto del Sig. Cavaliere Denon'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 232x159 mm.

Disegno originale: Parmigianino, New York, The Morgan Library (inv. n. IV, 44).

Bibl.: inedita.

F.N.56. *Cefalo compiangere la morte di Procri*

Iscrizioni: 'Francesco Novelli inc. 1792 | Disegno originale del Guercino | esistente nel Gabinetto del Sig. Cavaliere Denon'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 243x320 mm.

Disegno originale: copia da Guercino, Digione, Musée des Beaux Arts (inv. n. CA768).

Bibl.: inedita.

F.N.57. *Ingresso di Giovanni de' Medici a Firenze*

Iscrizioni: 'Francesco Novelli inc. | Disegno originale di Raffaello | esistente nel Gabinetto del Sig. Cavaliere Denon'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 257x290 mm.

Disegno originale: Raffaello, Oxford, Ashmolean Museum (inv. n. WA1846.297).

Bibl.: inedita.

F.N.58. *Nove donne*

Iscrizioni: ‘ Pietro Antonio Novelli dis. | Francesco Novelli inc.’.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 202x325 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: inedita.

F.N.59. *Nove donne*

Iscrizioni: ‘ Pietro Antonio Novelli | dis. | Francesco Novelli inc.’.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 202x325 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: inedita.

F.N.60. *Il marito geloso*

Iscrizioni: ‘Titianus Vecellius pinx. | F. Novelli sculp. 1793. | eiusdem magnitudini | Protypum hoc extat apud Johan. Ant.m Armanum Venetum | et Patavii dictum est in Scola S. Antonj | udo colore vulg. (a fresco).

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 237x210 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: inedita.

F.N.II. Francesco Novelli, *Disegni del Mantegna*, Venezia, 1795.

F.N.II.1. *Frontespizio* (busto di Andrea Mantegna)

Iscrizioni: ‘Disegni del Mantegna | Andreas. Mantinia | Foecundus. artifex | patauinus | eques. auratus | hic. ingenioso. argumento | symmetriæ. subtilitatem | picturæ. dedit | et. graphidem. æri. scalpendo | in italia. primus. inclaruit | ex. eius. tabulis. membranisque | in. successu. artis. principes | palman. adepti | obiit. mantuæ. mdvi. men. sept. | M.P.D.N.M.Q.E.M.B. | Franciscus Novelli inc.’.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 232x171 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: inedita.

F.N.II.2. *Dedica*

Iscrizioni: ‘All’Illustrissimo ed Ornatissimo | Signor Giambattista de Rubeis | Nobile Pittore Udinese | Membro dell’Accademia Clementina, e Veneta | [...] ma soprattutto dalla simmetria e contrasto delle composizioni, dalla perizia del disegno, dalla castiga’.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 227x170 mm.

Bibl.: inedita.

F.N.II.3. *Dedica*

Iscrizioni: ‘tezza nei contorni, e da certa vivacità naturale di espressioni non così prive però di grazia e di morbi | dezza. [...] | Venezia li 22 Dicembre 1795’.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 227x170 mm.

Bibl.: inedita.

F.N.II.4. *Gruppo di putti*

Iscrizioni: ‘1 | Andrea Mantegna del Francesco Novelli inc.’.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 229x172 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.1).

F.N.II.5 *Busto di guerriero con un elmo con un putto seduto su una sella mentre sputa acqua da una cornucopia, di profilo verso destra*

Iscrizioni: '2 | Andrea Mantegna del. Francesco Novelli inc.'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 229x170 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.22 verso).

F.N.II.6. *Madonna con il Bambino*

Iscrizioni: '3 | Andrea Mantegna del. Francesco Novelli inc.'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 230x170 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.2).

F.N.II.7. *Busto di soldato barbuto con elmo con due teste maschili*

Iscrizioni: '4' | Andrea Mantegna del. Francesco Novelli inc.'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 230x172 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.21 verso).

F.N.II.8. *Quattro bambini che lottano e due che li osservano*

Iscrizioni: 5 | Andrea Mantegna del. Francesco Novelli inc.'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: x mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.11).

F.N.II.9. *Busto di soldato con elmo decorato con un putto che stringe un'ala*

Iscrizioni: '6 | Andrea Mantegna del. Francesco Novelli inc.'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 230x172 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.16 verso).

F.N.II.10. *Quattro uomini in un paesaggio roccioso*

Iscrizioni: '7 | Andrea Mantegna del. Francesco Novelli inc.'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 230x172 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.10).

F.N.II.11. *Busto di soldato con i baffi , girato verso sinistra*

Iscrizioni: '8 | Andrea Mantegna del. Francesco Novelli inc.'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 230x132 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.25 verso).

F.N.II.12. *Quattro putti che giocano*

Iscrizioni: '9 | Andrea Mantegna dis. Francesco Novelli inc.'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: x mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.5).

F.N.II.13. *Busto di soldato con elmo, di profilo verso sinistra*

Iscrizioni: '10 | Andrea Mantegna dis. Francesco Novelli inc.'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 229x172 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.10 verso).

F.N.II.14. *Due uomini, un fanciullo e un nano*

Iscrizioni: '11 | Andrea Mantegna dis. Francesco Novelli inc.'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 230x172 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.6).

F.N.II.15. *Donna guerriera con elmo alato con creatura mostruosa*

Iscrizioni: '12 | Andrea Mantegna dis. Francesco Novelli inc.'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 228x172 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.7 verso).

F.N.II.16. *Tre uomini in conversazione in un paesaggio roccioso*

Iscrizioni: 13 | Andrea Mantegna dis. / Francesco Novelli inc.'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 229x170 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.7).

F.N.II.17. *Busto di soldato con elmo decorato con testa e ali di drago, di profilo verso sinistra*

Iscrizioni: '14 | Andrea Mantegna dis. / Francesco Novelli inc.'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 229x170 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.1 verso).

F.N.II.18. *Donna che si difende dall'attacco di tre bambini*

Iscrizioni: '15 | Andrea Mantegna dis. Francesco Novelli inc.'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 229x171 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.8).

F.N.II.19. *Busto di uomo barbuto con turbante di profilo verso sinistra*

Iscrizioni: '16 | Andrea Mantegna dis. / Francesco Novelli inc.'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 230x170 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.9 verso).

F.N.II.20. *Quattro putti che lottano e sei uomini sullo sfondo*

Iscrizioni: '17 | A Mantegna dis. / F Novelli inc.'

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 229x170 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.9).

F.N.II.21. *Busto di guerriero con elmo con un putto sdraiato e un drago, di profilo verso destra*

Iscrizioni: '18 | A. Mantegna dis. F. Novelli inc.'

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 230x169 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.20 verso).

F.N.II.22. *Tre uomini in un paesaggio*

Iscrizioni: '19 | A. Mantegna dis. F. Novelli inc.'

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 231x172 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.10).

F.N.II.23. *Busto di re con due teste di putti sull'armatura, di profilo verso destra*

Iscrizioni: '20 | A. Mantegna dis. F. Novelli inc.'

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 226x171 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.2 verso).

F.N.II.24. *Quattro bambini che giocano osservati da altri due*

Iscrizioni: '21 | A. Mantegna dis. F. Novelli inc.'

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 228x170 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.19).

F.N.II.25. *Busto di soldato con elmo con due leoni e un'aquila*

Iscrizioni: '22 | A. Mantegna dis. F. Novelli inc.'

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 230x172 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.3 verso).

F.N.II.26. *Gruppo di cinque uomini vestiti all'orientale e un soldato a destra*

Iscrizioni: '23 | A. Mantegna dis. | F. Novelli inc.'

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 230x171 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.12).

F.N.II.27. *Busto di soldato con elmo con occhi e ali*

Iscrizioni: 24 | A. Mantegna dis. F. Novelli inc.'

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 230x171 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.12 verso).

F.N.II.28. *Due soldati e due bambini dietro di loro*

Iscrizioni: '25 | A. Mantegna dis. F. Novelli inc.'

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 230x171 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.13).

F.N.II.29. *Busto di soldato barbuto con elmo con un putto, di profilo verso sinistra*

Iscrizioni: '26 | A. Mantegna dis. F. Novelli inc.'

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 230x172 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.23 verso).

F.N.II.30. *Gruppo di bambini in un cortile*

Iscrizioni: '27 | A. Mantegna dis. F. Novelli inc.'

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 231x173 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.14).

F.N.II.31. *Busto di soldato con elmo con putto che suona la cornucopia di profilo verso sinistra*

Iscrizioni: '28 | A. Mantegna dis. F. Novelli inc.'

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 230x171 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.14 verso).

F.N.II.32. *Tre soldati e dietro di loro putti che giocano*

Iscrizioni: '29 | A. Mantegna dis. F. Novelli inc.'

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 230x171 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.15).

F.N.II.33. *Busto di guerriero con elmo con due putti*

Iscrizioni: '30 | A. Mantegna dis. F. Novelli inc.'

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 230x171 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.17 verso).

F.N.II.34. *Quattro putti*

Iscrizioni: 31 | A. Mantegna dis. F. Novelli inc.'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 230x171 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n.1920,0214.1.16).

F.N.II.35. *Busto di donna guerriera*

Iscrizioni: '32 | A. Mantegna dis. F. Novelli inc.'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 231x170 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.21 verso).

F.N.II.36. *Tre giovani uomini*

Iscrizioni: '33 | A Mantegna dis F Novelli inc.'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 231x174 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.17).

F.N.II.37. *Mercurio*

Iscrizioni: '34 | A Mantegna dis F N inc'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 240x172 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.15 verso).

F.N.II.38. *Tre putti che giocano osservati da due uomini e due ragazzi*

Iscrizioni: '35 | A Mantegna dis F Novelli inc.'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 233x174 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum n (inv. n. 1920,0214.1.18).

F.N.II.39. *Busto di uomo barbuto con turbante di profilo verso sinistra*

Iscrizioni: '36 | A Mantegna dis / F Novelli inc.'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 232x173 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.18 verso).

F.N.II.40. *Battaglia tra bambini*

Iscrizioni: '37 | A Mantegna dis F Novelli inc.'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 231x174 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.22).

F.N.II.41. *Busto di soldato con un elmo con un putto, di profilo verso sinistra*

Iscrizioni: '38 | A Mantegna dis F Novelli inc.'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 230x171 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.25 verso).

F.N.II.42. *Due lottatori osservati da quattro spettatori*

Iscrizioni: '39 | A Mantegna dis F Novelli inc.'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 230x173 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.20).

F.N.II.43. *Busto di soldato con elmo con putto che tiene le corna di un mostro, di profilo verso destra*

Iscrizioni: '40 | A Mantegna dis F Novelli inc.'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 231x174 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.6 verso).

F.N.II.44. *Morte di Penteo*

Iscrizioni: '41 | A Mantegna dis. F Novelli inc.'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 233x174 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.21).

F.N.II.45. *Busto di donna guerriera con elmo alato, di profilo verso sinistra*

Iscrizioni: '42 | A Mantegna dis F Novelli inc.'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 233x174 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.8 verso).

F.N.II.46. *Quattro studi per 'Madonna con il Bambino'*

Iscrizioni: '44 | Il Disegno fu regalato all'Incisore dall' Egregio Pittore Sigr. Ab.te. Pietro Bini | A Mantegna dis F N. inc'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 302x214 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo (?), non rintracciato.

F.N.II.47. *Morte di Seneca*

Iscrizioni: '45 | A Mantegna dis F Novelli inc.'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 228x169 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.23).

F.N.II.48. *Busto di giovane, di profilo verso sinistra*

Iscrizioni: '46 | A Mant. dis / F N. inc'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 227x167 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.26 verso).

F.N.II.49. *Combattimento tra due centauri*

Iscrizioni: '47 | A Mantegna dis F Novelli inc.'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 227x167 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.24).

F.N.II.50. *Busto di guerriera con elmo come mostro marino, di profilo verso sinistra*

Iscrizioni: '48 | A Mant. dis / F N.inc'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 228x167 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.11 verso).

F.N.II.51. *Uomo e due cavalli in una foresta*

Iscrizioni: '49 | A Mantegna dis F N. inc'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 228x167 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.26).

F.N.II.52. *Busto di soldato con elmo alato*

Iscrizioni: '50 | A Mant. dis. F N. inc'.

Bulino.

Stato unico.

Impronta: 226x166 mm.

Disegno originale: Marco Zoppo, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.24 verso).

B.B. Benigno Bossi, *Raccolta di disegni originali di Fra.co Mazzola detto il Parmigianino, tolti dal gabinetto di sua eccellenza il Sig.re conte Alessandro Sanvitale, incisi da Benigno Bossi Milanese Stuccatore Regio e Professore della Reale Accademia delle Belle Arti, 1772.*

B.B.1. Tabula dedicatoria

Iscrizioni all'interno della parte figurata: 'ALEXANDRO | COMITI | SANVITALI | B[...]IGNVS BOSSIVS | D.D.D. || PARMAE | MDCCLXXII' e 'B. Bossi In f'.

Acquaforte, acquatinta e rotella.

Impronta: 242x171 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Benigno Bossi, non rintracciato.

Bibl.: Gaeta Bertelà 1974, n. 839; *Parmigianino tradotto* 2003, inv. n. 324, p. 165.

B.B.2. Studi di teste e studio di topo

Iscrizioni: 'Fran. co Mazzola Parmigiano dis.o B.Bossi inc..?.'

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 196x151 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 510/16 (recto)).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 325, pp. 165-166.

B.B.3: Visitazione

Iscrizioni: 'Fran. co Mazzola Parmigiano dis.o B.Bossi inc..?.'

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 231x175 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. n. 510/22).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 326, p. 166.

B.B.4: Vulcano scopre Venere e Marte

Iscrizioni: 'Fran. co Mazzola Parmigiano dis.o B.Bossi inc..?.'

Acquaforte

Impronta: 191x210 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. n. 510/18).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 327, p. 166.

B.B.5: *Giovane che impugna una spada*

Iscrizioni: 'Fran. co Mazzola Parmigiano dis.o B.Bossi inc..?.'

Acquaforte

Impronta: 224x114 mm.

Stato unico.

Disegno originale: copia da Parmigianino, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. n. 510/23).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 328, p. 166.

B.B.6: *Studio per una Vergine della Steccata*

Iscrizioni: 'Fran. co Mazzola Parmigiano dis.o B.Bossi inc..?.'

Acquaforte, acquatinta e rotella.

Impronta: 212x123 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 510/13).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 329, p. 166.

B.B.7: *Studio di nudo maschile*

Iscrizioni: 'Fran. co Mazzola Parmigiano dis.o B.Bossi inc..?.'

Maniera a matita.

Impronta: 211x91 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 510/14).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 330, p. 167 (in controparte).

B.B.8: *Venere disarmata Cupido*

Iscrizioni: 'Fran. co Mazzola Parmigiano dis.o B.Bossi inc..?.'

Maniera a matita.

Impronta: 210x138 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 510/10).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 331, p. 167.

B.B.9: *Sant'Antonio abate*

Iscrizioni: 'Fran. co Mazzola Parmigiano dis.o B.Bossi inc..?.'

Acquaforte

Impronta: 210x149 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 510/24).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 332, p. 167 (in controparte).

B.B.10: *Deposizione*

Iscrizioni: 'Fran. co Mazzola Parmigiano dis.o B.Bossi inc..?'

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 231x176 mm.

Secondo stato.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 333, p. 167.

B.B.11: *Deposizione*

Iscrizioni: 'Fran. co Mazzola Parmigiano dis.o B.Bossi inc..?'

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 231x176 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 510/28).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 334, p. 168.

B.B.12: *Donna con cuscino*

Iscrizioni: 'Fran. co Mazzola Parmigiano dis.o B.Bossi inc..?'

Acquaforse.

Impronta: 154x109 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 510/25).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 335, p. 168.

B.B.13: *Vergine annunciata*

Iscrizioni: 'Fran. co Mazzola Parmigiano dis.o B.Bossi inc..?'

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 150x116 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 510/5).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 336, p. 168.

B.B.14: *Studio per San Girolamo*

Iscrizioni: 'Fran. co Mazzola Parmigiano dis.o B.Bossi inc..?'

Acquaforte.

Impronta: 185x87 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 510/8).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 337, p. 168.

B.B.15: *Studio di proporzioni anatomiche*

Iscrizioni: 'Fran. co Mazzola Parmigiano dis.o B.Bossi inc..?'

Acquaforte.

Impronta: 185x87 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 510/4).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 338, p. 169.

B.B.16: *Studio per due Vergini della Steccata*

Iscrizioni: 'Fran. co Mazzola Parmigiano dis.o B.Bossi inc..?'

Acquaforte, acquatinta e rotella.

Impronta: 185x87 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 510/3).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 339, p. 169.

B.B.17: *Sant'Agnese*

Iscrizioni: 'Fran. co Mazzola Parmigiano dis.o B.Bossi inc..?'

Maniera a matita.

Impronta: 173x127 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 510/17 recto).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 340, p. 170.

B.B.18: *Vergine della Steccata*

Iscrizioni: 'Fran. co Mazzola Parmigiano dis.o B.Bossi inc..?'

Acquaforte, acquatinta e rotella.

Impronta: 177x83 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 510/2).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 341, p. 170.

B.B.19: *Concerto in un paesaggio*

Iscrizioni: 'Fran. co Mazzola Parmigiano dis.o B.Bossi inc..?.'

Acquaforse, acquatinta e rotella.

Impronta: 159x123 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 510/6).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 342, p. 170;

B.B.20: *Diana*

Iscrizioni: 'Fran. co Mazzola Parmigiano dis.o B.Bossi inc..?.'

Acquaforse, acquatinta e rotella.

Impronta: 160x80 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 510/19).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 343, p. 171.

B.B.21: *Daniele nella fossa dei leoni*

Iscrizioni: 'Fran. co Mazzola Parmigiano dis.o B.Bossi inc..?.'

Acquaforse e maniera a matita.

Impronta: 116x152 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 510/21).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 344, p. 171.

B.B.22: *Mosè con le Tavole della Legge*

Iscrizioni: 'Fran. co Mazzola Parmigiano dis.o B.Bossi inc..?.'

Acquaforse.

Impronta: 130x78 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 510/1).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 345, p. 171.

B.B.23: *Venere che disarmo Cupido*

Iscrizioni: 'Fran. co Mazzola Parmigiano dis.o B.Bossi inc..?.'

Maniera a matita.

Impronta: 136x91 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 510/12).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 346, p. 171.

B.B.24: *Donna che si pettina*

Iscrizioni: 'Fran. co Mazzola Parmigiano dis.o B.Bossi inc..?.'

Acquaforse.

Impronta: 141x96 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 510/17 verso).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 347, p. 171.

B.B.25: *Vergine con il Bambino e San Girolamo*

Iscrizioni: 'Fran. co Mazzola Parmigiano dis.o B.Bossi inc..?.'

Acquaforse.

Impronta: 117x91 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 510/26).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 348, p. 172.

B.B.26: *Studio di nudo maschile*

Iscrizioni: 'Fran. co Mazzola Parmigiano dis.o B.Bossi inc..?.'

Acquaforse.

Impronta: 150x57 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 510/20).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 349, p. 172.

B.B.27. *Uomo nudo in piedi con mantello*

Iscrizioni: 'Fran. co Mazzola Parmigiano dis.o B.Bossi inc..?.'

Acquaforse.

Impronta: 117x91 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 510/9).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 350.

B.B.28. *Cupido*

Iscrizioni: 'Fran. co Mazzola Parmigiano dis.o B.Bossi inc..?'

Acquaforte.

Impronta: 159x78 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 510/9).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 351.

B.B.29. *Giovane Bacco*

Iscrizioni: 'Fran. co Mazzola Parmigiano dis.o B.Bossi inc..?'

Acquaforte.

Impronta: 162x60 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 510/27).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 352.

Altre stampe dello stesso autore:

B.B. 30. *Incoronazione della Vergine*

Iscrizioni: 'Fran. co Mazzola Parmigiano dis.o B.Bossi inc.1773 | Tolto dall'Embrione originale di Fran. co Mazzol, che conservasi nell'Archivio dell'Ill. ma Comunità di Parma'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 222x319 mm.

Tre stati.

Disegno originale: Parmigianino, Parma, Galleria Nazionale (deposito del Comune di Parma).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 185, p. 115-116.

B.B.31. *Madonna con Bambino*

Iscrizioni: 'B.Bossi inc. | Parma 1784 | Tolto dal disegno originale di Francesco Mazzola | Posseduto in Milano dal Sig.re Ob.to D. Antonio Mussi'.

Maniera a matita e aquaforte.

Impronta: 222x319 mm.

Secondo stato.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 190, p. 120.

B.B.32. *Apollo o Genio della musica*;

Iscrizioni: 'Fran. co Mazzola Parmigiano dis.o B.Bossi inc. 1773'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 237x186 mm.

Tre Stati.

Disegno originale: Parmigianino, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 510/11).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 199, p. 122.

B.B.33. *Testa di giovane*

Iscrizioni: 'Fra. co Barbieri dis- ò B. o Bossi inc. 1773.'.

Maniera a matita.

Impronta: 105x97 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Guercino, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

B.B.34. *Testa di vecchio*

Iscrizioni: 'Fra. co Barbieri dis- ò B. o Bossi inc. 1773.'.

Maniera a matita.

Impronta: 105x97 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Guercino, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

B.B.35. *Presentazione al Tempio*

Iscrizioni: 'Carpioni In. dis. Bossi f. Dresda 1755'.

Acquaforte.

Impronta: 171x112 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Carpioni, non rintracciato.

Bibl.: Borea 2009, vol. IV, XL, n.21.

C.N. Clemente Nicoli, *Disegni d'Eccellenti Pittori Italiani Incisi di maniere diverse da Clemente Nicoli, Bologna, 1786.*

C.N.1. Frontespizio

Iscrizioni: 'Disegni | d'Eccellenti Pittori | Italiani | Incisi di maniere diverse | Da Clemente Nicoli | In Bologna. || Anno 1786'.

Acquaforte e acquatinta per la cornice e maniera a matita per il leone stampato in rosso.

Impronta: 293x236 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Genova, Musei Civici di Palazzo Rosso.

Bibl.: inedita.

C.N.2. Riposo durante la fuga in Egitto

Iscrizioni: 'Simon Pisaurien: inv: et del: CNC inc: | Comiti Ludovico Signio Senatori Bononiae | nobilitate virtute clarissimo/ scientiarum et artium cultori amplissimo | egregias pictorum graphides ex insigni sua collectione aere expressas | D.D.D. Clemens Nicolius'.

Maniera a matita (acquaforte e acquatinta per la cornice).

Impronta: 422x255 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Simone Cantarini, Washington D.C., National Gallery of Art (inv. n. 1975.113.1).

Bibl.: inedita.

C.N.3. Donna di tre quarti

Iscrizioni: 'Fran: Barbieri vulgo il Guercino inv: et del: CNC inc:'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 215x159 mm.

Tre stati.

Disegno originale: Guercino, perduto.

Bibl.: Gozzi 1996, n. 147.

C.N.4. Carità (donna con tre bambini)

Iscrizioni: 'Fran: Barbieri vulgo il Guercino inv: et del: CNC inc:'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 226x227 mm.

Due stati.

Disegno originale: Guercino, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

C.N.5. *Carità*

Iscrizioni: 'Fran: Barbieri vulgo il Guercino inv: et del: CNC inc:'.

Acquafornte e acquatinta.

Impronta: 215x252 mm.

Due stati.

Disegno originale: Guercino, Genova, Collezioni Civiche di Palazzo Rosso (inv. n. D. 1682).

Bibl.: inedita.

C.N.6. *Sacra Famiglia*

Iscrizioni: 'Aug: Caracci inv. et del: CNC inci:?'; all'interno della parte figurata in basso a sinistra: 'Agostino Carallo'.

Acquafornte e acquatinta.

Impronta: 325x272 mm.

Due stati.

Disegno originale: Agostino Carracci (?), non rintracciato.

Bibl.: inedita.

C.N.7. *San Nicola*

Iscrizioni: 'Fran: Barbieri vulgo il Guercino inv: et delin: CNC Sculp.'.

Maniera a matita (acquafornte per la cornice).

Impronta: 296x229 mm.

Due stati.

Disegno originale: Guercino, perduto.

Bibl.: Gozzi 1996, n. 149

C.N.8. *Pietà dei mendicanti*

Iscrizioni: 'N°1 CNC:; Inuenta tria Guidonis Rheni pro Tabula picta in Aede | S: M: de Pietate Bononiae. | Apud Fratres Primoeli; CNC'.

Acquafornte e acquatinta.

Impronta: 402x230 mm.

Tre stati.

Disegno originale: Guido Reni, Genova, Musei Civici di Palazzo Rosso (inv. n. 2797).

Bibl.: inedita.

C.N.9. *Pietà dei mendicanti*

Iscrizioni: 'Guido Reni inv: et del: CNC'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 180x106 mm.

Due stati.

Disegno originale: Guido Reni, Genova, Musei Civici di Palazzo Rosso (inv. n. 2803).

Bibl.: inedita.

C.N.10. *Pietà dei mendicanti*

Iscrizioni: 'Guido Reni inu: et del: CNC:'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 215x124 mm.

Due stati.

Disegno originale: Guido Reni, Genova, Musei Civici di Palazzo Rosso (inv. n. 2804).

Bibl.: inedita.

C.N.11. *Archimede*

Iscrizioni: 'I.F. Barbieri vulgo il Guercino inv: et del: CNC inc: | Ex illustri collectione Antonii Beccadelli Clementinae Bononiensis ac Regiae Parmensis Accademiae socii'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 418x287 mm.

Due stati.

Disegno originale: Guercino, Londra, British Museum (inv. n. Pp,4.60).

Bibl.: inedita.

C.N.12. *Abbondanza (?)*

Iscrizioni: 'Ludovicus Caracci inv: et deli: CNC: sculp: |Apud Ex:mum et Rev:mum D: March.mum Florianum Malvetium Primicerium Ecclesiae Bononien:'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 3190x262 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Ludovico Carracci, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

C.N.13. *Carità*

Iscrizioni: 'Guidus Reni inu: et del: CNC inci:'.

Maniera a matita e acquatinta (acquaforte e acquatinta per la cornice).

Impronta: 317x276 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Guido Reni, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

C.N.14. *Mercurio e altri due dei sulle nuvole*

Iscrizioni: 'A. Primaticio inv: et deli: Ex Collectione Francisci Fabri Bonon: CNC sculp:'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 235x283 mm.

Due stati.

Disegno originale: Francesco Primaticcio (?), non rintracciato.

Bibl.: inedita.

C.N.15. *Marte, Venere e Amore sulle nuvole*

Iscrizioni: A. Primaticio inu: et del: Ex Collectione Francisci Fabri Bonon: CNC scalp.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 234x286 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Francesco Primaticcio (?), non rintracciato.

Bibl.: inedita.

C.N.16. *Donna con anfora*

Iscrizioni: 'I.F. Barbieri vulgo il Guercino inv: et del: CNC: inc:'.

Maniera a matita.

Impronta: 297x219 mm.

Due stati.

Disegno originale: Guercino, perduto.

Bibl.: Gozzi 1996, n. 148.

C.N.17. *Madonna con il Bambino*

Iscrizioni: 'CNC: inc: Ex Collectione Aloysy Cavalca Io: Fra: Barbieri Guercinus dictus inu: et del:'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 278x320 mm.

Due stati.

Disegno originale: Guercino, perduto.

Bibl.: Gozzi 1996, n. 144.

C.N.18. *Maddalena penitente nel deserto*

Iscrizioni, lungo il margine inferiore: 'Hieronimo Comiti Lignano Senatori Bononien: amplissimo | Regii Ordini Sancti Stanislai Poloniae Equiti. | D.D.D. Clemens Nicoli'; all'interno della parte figurata: 'I. F. Barbieri vulgo il Guercino inv. et del. CNC inc.'

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 347x311 mm.

Due stati.

Disegno originale: Guercino, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

C.N.19. *Deposizione*

Iscrizioni: 'Ex Collectione Antonii Beccadelli | F. Parmensis inv: et del: CNC inc:'.

Maniera a matita.

Impronta: 269x238 mm.

Due stati.

Disegno originale: Parmigianino, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

C.N.20. *Madonna con Bambino e Santi*

Iscrizioni: 'F Parmensis no: et del: CNC: inc: | Apud Fratres Malaguti'.

Maniera a matita.

Impronta: 304x211 mm.

Due stati.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, O.R. 22; *Parmigianino tradotto* 2003, n. 233, pp. 133-134 (con erronea attribuzione a Carlo Nolli).

C.N.21. *San Girolamo tentato*

Iscrizioni: 'Guercinus inu: et del: CNC: inc: | Ex illustri collectione Antonii Beccadelli Clementinae Bononiensis | ac Regiae Parmensis Accademiae socii'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 206x257 mm.

Due stati.

Disegno originale: Guercino, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

C.N.22. *Studio per quattro figure*

Iscrizioni: 'F. Parmensis inv: et del: CNC inc: | Ex Illustri Collectione Antonii Beccadelli'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 260x160 mm.

Due stati.

Disegno originale: Parmigianino, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

C.N.23. *Nascita della Vergine*

Iscrizioni: 'Bart. Cesi inu: et del: CNC. | Ex Collectione Aloysy Cavalca'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 417x274 mm.

Due stati.

Disegno originale: Bartolomeo Cesi, Stoccarda, già coll. Koenig-Fachsenfeld.

Bibl.: inedita.

C.N.24. *I santi Pietro e Paolo*

Iscrizioni: 'Guido Renus CNC sculpsit:'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 287x224.

Tre stati.

Disegno originale: Guido Reni, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

C.N.25. *Sacra Famiglia con San Giovannino*

Iscrizioni: 'Simon Pisaurien inu: et del: CNC inc: | Apud Jacobum Alex: Calvi.'.

Maniera a matita (acquaforte per cornice e iscrizione).

Impronta: 293x215 mm.

Due stati.

Disegno originale: Simone Cantarini, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 698).

Bibl.: Emiliani 1997, sotto n. III.21a (secondo stato).

C.N.26. *Corteo con figure maschili*

Iscrizioni: ‘Perin del Vaga inu: Ex Collectione Francisci Paganuzzi F. Rosaspina inc. | Apud CNC.’.

Impronta: 161x225 mm.

Acquaforse e acquatinta.

Stato unico

Disegno originale: Perin del Vaga, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

C.N.27. *Corteo con figure maschili e femminili*

Iscrizioni: ‘Perin del Vaga inu: Ex Collectione Francisci Paganuzzi F. Rosaspina inc. | Apud CNC.’.

Impronta: 165x226 mm.

Acquaforse e acquatinta.

Stato unico

Disegno originale: Perin del Vaga, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

C.N.28. *Venere e Amore*

Iscrizioni: ‘F.Barbieri vulgo il Guercino inu: et deli: CNC: inc:’.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 260x196 mm.

Tre stati.

Disegno originale: Guercino, perduto.

Bibl.: Gozzi 1996, n. 146.

C.N.29. *Madonna con Bambino e San Giuseppe*

Iscrizioni: ‘Apud Iacobum Alex: Calvi Accademiaram | Clemantinae Bonon: Vene: ac Reg: Parm: socium. | FRan: Barbieri vulgo il Guercino inc: et del: CNC sculpsit’.

Acquaforse (acquaforse e acquatinta per la cornice)

Impronta: 317x266 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Guercino, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

C.N.30. *Sacra Famiglia con Santa Elisabetta*

Iscrizioni: ‘Flam: Torri inv: et del: ; CNC. inc: | Ex Collectione Docttoris Gabrielis Brunelli.’.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 285x224 mm.

Tre stati.

Disegno originale: Flaminio Torri, non rintracciato.

Bibl.: Borea 2009, vol. IV, XL, n. 22.

C.N.31. *Ritorno del figliol prodigo*

Iscrizioni: 'Fran: Barbieri vulgo il Guercino inv: et del: CNC inc: | Apud Peregrinum Pozoli'.

Maniera a matita.

Impronta: 331x257mm.

Stato unico.

Disegno originale: Guercino, perduto.

Bibl.: Gozzi 1996, n. 143.

C.N.32. *Carità romana*

Iscrizioni: Fran: 'Barbieri vulgo il Guercino inv: et del: CNC: inc: | Apud Peregrinum Pozoli'.

Maniera a matita.

Impronta: 325x272 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Guercino, non rintracciato.

Bibl.: Gozzi 1996, n. 142.

Stampe sciolte dello stesso autore:

C.N.32. *Madonna con il Bambino*

Iscrizioni: 'Annib: Caracci inc: CNC inc:?'.

Maniera a matita.

Impronta: 292x215 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Annibale Carracci, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

C.N.33. *Sibilla*

Iscrizioni: 'Elisab: Sirani inu: et del: CNC. | Apud Iacobum Alex: Calvi Accademiarum / Clementinae Bonon: Vene: ac Reg: Parm: socium'.

Acquatinta.

Impronta: 328x219

Due stati.

Disegno originale: Elisabetta Sirani, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 251).

Bibl.: Frisoni in Bentini, Fortunati 2004, n. 64, pp. 214-215.

C.N.34. *Tre lastre con fregi*

Iscrizioni: 'M.Tesi del: CNC inc: | Ex Collectione Francisci Paganuzzi'.

Acquaforte.

Impronte: 48x217 mm, 45x186 mm, 200x193 mm.

Stato unico.

Disegni originali: Mauro Tesi, non rintracciati.

Bibl.: inedita.

C.N.35. *Riposo durante la fuga in Egitto con angelo che suona*

Iscrizioni: 'Fran. Barbieri vulgo il Guercino inc. et del. | C.N. sculpsit | Ex Collectione Io. Ant. Armani'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 335x451 mm.

Tre stati.

Disegno originale: Guercino, perduto (già in collezione Zanetti e inciso da Bartolozzi nel 1765 c.).

Bibl.: Gozzi 1996, n. 145; Tormen 2009, p. 50, fig. 19.

C.N.36. *Sacra famiglia con San Giovannino*

Iscrizioni: 'Simone Cantarino detto da Pesaro inv: et del: | Clemente Nicoli inc:'.

Maniera a matita.

Impronta: 254x162 mm.

Tre stati.

Disegno originale: Simone Cantarini, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

C.N.37. *David con la testa di Golia*

Iscrizioni: 'CNC.'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 105x81 mm.

Disegno originale: autore sconosciuto, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

C.N.38. *Madonna con il Bambino*

Iscrizioni: 'Stefano de la Bella fecit CNC sculpsit'.

Acquaforse.

Impronta: 145x120 mm.

Acquaforse originale: Stefano della Bella.

Bibl.: inedita.

C.N.39. *Figure attorno a un basamento antico*

Iscrizioni: 'Stef. Della Bella inv: Clemente Nicoli inc:'.

Acquaforse.

Impronta: 239x381 mm.

Disegno originale: Stefano della Bella, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

C.N.40. *Tre figure*

Iscrizioni: 'CNC inc: Calot inv: et del:'.

Acquaforse.

Impronta: 122x213 mm.

Disegno originale: Jacques Callot, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

C.N.41. *Gruppo di ninfe con un satiro*

Iscrizioni: 'I | CNC inc. | Ex Collectione Aloysi Cavalca'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 446x288 mm.

Disegno originale: autore sconosciuto, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

C.N.42. *Santa Caterina*

Iscrizioni: 'CNC | Ex illustri Collectione Antonii Beccadelli Clementinae Bononiensis / ac Regiae Parmensis Accademia socii'.

Acquaforse.

Impronta: 290x208 mm.

Disegno originale: Dürer, Berlino, Kupferstichkabinet (inv. n. KdZ. 2361).

M.T. *Raccolta di disegni originali di Mauro Tesi estratti da diverse collezioni pubblicata da Lodovico Inig calcografo in Bologna aggiuntavi la vita dell'Autore, 1787.*

M.T.1. *Frontespizio*

Cesare Massimiliano Gini

Iscrizioni: all'interno della parte figurata 'MAURO TESI'; lungo il margine inferiore 'Il C. C. M. G. in.'

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 315x216 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Cesare Massimiliano Gini, Venezia, Fondazione Giorgio Cini (inv. n. 31688).

Bibl.: inedita.

M.T.2. *Progetto per facciata*

Iscrizioni: 'Mauro Tesi inuen. | Il disegno è posseduto dal Sig.e Dottore Fattorini'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 320x191 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.3. *Scenografia*

Iscrizioni: 'Mauro Tesi Invento | Il Disegno è Posseduto dal Sig:r Vincenzo Fratta.'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 235x177 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.4. *Progetto per la facciata della chiesa di San Mammante a Bologna*

Iscrizioni: 'Mauro Tesi inuen: | Pensiero d'un ornamento destinato per la Facciata | della Chiesa di San Mammante a Bologna | Il disegno è posseduto dal Signor Dottore Fattorini'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 320x192 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.5. Progetto per facciata

Iscrizioni: 'Mauro Tesi inuen. | Il disegno e posseduto dal Sig.e Dottore Fattorini'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 320x192 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.6. Scenografia

Iscrizioni: 'Mauro Tesi Inven: | L'Originale trovasi nella Collezione del | Sir.r Giuseppe Costa in Ravenna.'

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 236x154 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.7. Spaccato di palazzo

Iscrizioni: Mauro Tesi in. | Il Disegno appartiene al C.C.M.G.'

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 285x217 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.8. Scenografia

Iscrizioni: 'Mauro Tesi inu: C.C.M.G. scul. | Il disegno e posseduto dal Sir.r Salvatore Dotti'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 204x160 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.9. *Interno di prigione*

Iscrizioni: 'Mauro Tesi in: | Il Disegno è posseduto dal Sig:ore Giuseppe Parasisi'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 294x250 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.10. *Interno di tempio*

Iscrizioni: 'Mauro Tesi inv: | Il Disegno è posseduto dal Sig:r Mar: Giacomo Zambeccari'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 245x185 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.11. *Interno di tempio o palazzo*

Iscrizioni: 'Mauro Tesi in. | Il disegno è posseduto dal C.C.M.G.'

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 251x212 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.12. *Progetto per macchina sepolcrale*

Iscrizioni: 'Seconda Idea d'una machina sepolcrale da erigersi nella settimana | santa nella Chiesa di S. Maria del Baracano | Il disegno è posseduto dal Sig.r Salvatore Dotti', a sinistra 'Mauro Tesi inventò'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 250x159 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.13. *Progetto per macchina sepolcrale*

Iscrizioni: 'Prima Idea d una machina sepolcrale da erigersi nella | settimana santa nella Chiesa di S. Maria del Baracano || Mauro Tesi inventò Il disegno è posseduto dal Sig.r Salvatore Dotti'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 205x134 mm.

Disegno originale: Mauro Tesi, New York, The Metropolitan Museum (inv. n. 52.570.336).

Bibl.: Meyers 1975, n. 57, p. 42.

M.T.14. Progetto per macchina sepolcrale

Iscrizioni: 'Mauro Tesi inventò | Terza Idea d'una machina sepolcrale da erigersi nella settimana santa | nella Chiesa di S. Maria del Baracano | Questo dissegno è posseduto dal Sig.r Gio: Pietro Zanoni'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 310x198 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.15. Progetto per macchina funebre

Iscrizioni: 'Mauro Tesi inuen: | Idea d'una Macchina funebre | Il disegno e posseduto dal Signor Francesco Palmieri'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 362x235 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.16. Spaccato di baldacchino

Iscrizioni: 'Mauro Tesi inventò | Dal disegno e posseduto dal C.C.M.G.'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 367x245 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.17. Progetto per macchina funebre

Iscrizioni: 'Mauro Tesi inven: | Pensiere d'una Macchina funebre | Il disegno e posseduto dal Signor Francesco Palmieri'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 256x170 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.18. *Progetto per macchina funebre*

Iscrizioni: 'Mauro Tesi inventò | Dal disegno e posseduto dal C.C.M.G.'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 347x244 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.19. *Studi diversi*

Iscrizioni: 'Mauro Tesi in | Il disegno appartiene al C.C.M.G.'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 204x285 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.20. *Progetto per balcone*

Iscrizioni: 'Mauro Tesi inventò | Il disegno e posseduto dal CC.M.G.'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 305x203 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.21. *Progetto per mezza cupola e volta*

Iscrizioni: 'Mauro Tesi inv. | Il Disegno è posseduto dal C.C.M.G.'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 179x282 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.22. Progetto per facciata

Iscrizioni: 'Mauro Tesi inu. | Il Disegno è posseduto dal C.C.M.G.'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 205x170 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.23. Progetto per monumento funebre

Iscrizioni: 'Mauro Tesi In. Il C C M G Scul: | Il disegno è posseduto dal Sig. Giacomo | Bianconi Tazzi'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 223x154 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.24. Progetto per monumento funebre

Iscrizioni: 'Mauro Tesi inventò | Altra idea del Monumento innalzato al Conte Francesco Algarotti | nel Campo Santo di Pisa | Dal disegno posseduto dal C.C.M.G.'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 335x186 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.25. Progetto per monumento funebre

Iscrizioni: 'Mauro Tesi inventò | Dal disegno posseduto dal C.C.M.G.'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 301x191 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.26. *Progetto per monumento funebre*

Iscrizioni: 'Mauro Tesi inventò | Idea del Monumento innalzato al Conte Francesco Algarotti | nel Campo Santo di Pisa | Dal disegno posseduto dal C.C.M.G.'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 301x194 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.27. *Progetto per cortile*

Iscrizioni: 'Mauro Tesi inu: | Pensiere d'una Prospettiva dipinta nel Cortile de Sig. Marchesi Banzi | il disegno trovasi presso il Sig. Giuseppe Costa | in Ravenna'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 302x177x mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.28. *Progetto per cortile*

Iscrizioni: 'Mauro Tesi inu: | Pensiere d'una Prospettiva dipinta nel Cortile de Sig. Marchesi Banzi | il disegno trovasi presso il Sig. Giuseppe Costa | in Ravenna'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 302x174 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.29. *Scenografia*

Iscrizioni: 'Mauro Tesi inu: | Pensiere d'una Prospettiva dipinta nel Cortile de Sig. Marchesi Banzi | il disegno trovasi presso il Sig. Giuseppe Costa | in Ravenna'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 329x226 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.30. *Progetto per macchina funebre*

Iscrizioni: 'Mauro Tesi in: | Il disegno è posseduto dal Sig: Pio Panfilì | Pitt. ore Accademico Clementino.'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 242x170 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.31. *Interno di chiesa*

Iscrizioni: 'Mauro Tesi inuen: | Pensiere d'una Macchina Funebre | Il disegno e posseduto dal CC.M.G'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 241x189 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.32. *Progetto per facciata di palazzo*

Iscrizioni: 'Mauro Tesi inuen: | Il disegno e posseduto dal CC.M.G'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 279x181 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.33. *Rovine egizie*

Iscrizioni: 'Mauro Tesi inuen: | L'originale trovassi nella Collezione del Sig. e Giuseppe Costa | in Ravenna citato dal Sig. e Conte Algarotti nelle sue lettere'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 308x236 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.34. *Rovine egizie*

Iscrizioni: 'Mauro Tesi inuen: | CC.M.G. inci. | Avanzi interni d'un Tempio dedicato ad Anubi.'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 266x181 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.35. *Rovine egizie*

Iscrizioni: 'Mauro Tesi inven: | CC.M.G. inci. | Avanzi d'interne Sale Egizie | è di esterni Edifici.'

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 308x234 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.36. *Progetto per facciata di palazzo*

Iscrizioni: 'Mauro Tesi inv: | Disegno appartenente al Sig: Ab:te D: Carlo bianconi
Secretario Perpetuo | della R: Accademia delle Belle Arti in Milano'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 363x219 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.37. *Ponte romano*

Iscrizioni: 'Mauro Tesi del: C.C.M.G. fece | Disegno appartenente al Sig: con.e Cesare
Massimiliano Gini'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 209x302 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.38. *Progetto per facciata di palazzo*

Iscrizioni: 'Mauro Tesi inv: | Disegno appartenente al Sig: Ab:te D: Carlo bianconi
Secretario Perpetuo | della R: Accademia delle Belle Arti in Milano'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 366x220 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.39. *Paesaggio*

Iscrizioni: 'Mauro Tesi inv: C.C.M.G. fece | Disegno appartenente al Sig: Giacomo Tazzi Biancani'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 203x234 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.40. *Paesaggio con rovine egizie*

Iscrizioni: 'Mauro Tesi inv: C.C.M.G. fece | Disegno appartenente al Sig: Giacomo Tazzi Biancani'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 200x235 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.41. *Veduta di villa*

Iscrizioni: 'Mauro Tesi inv: | Disegno appartenente al Sig: Tomaso Grazioli'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 260x341 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

M.T.42. *Monumento sepolcrale per Mauro Tesi*

Iscrizioni: 'Car. o Bianconi Seg:io Perp:uo della R.le Accad.ia di Brera inven. | Disegno appartenente al Sig: Giacomo Tazzi Biancani'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 362x230 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Mauro Tesi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

C.B. Carlo Bianconi, *Saggio di disegni della rinomata raccolta presso il Sig. Ab. don Carlo Bianconi [...], dato in luce da Lodovico Inigo e Comp. In Bologna.*

C.B.1. Frontespizio

Francesco Rosaspina

Iscrizioni: 'SAGGIO DI DISEGNI | DELLA | RINOMATA RACCOLTA | PRESSO | IL SIG. AB. DON CARLO | BIANCONI | SEGRETARIO PERPETUO DELLA REALE ACCADEMIA | DI BRERA. | DATO IN LUCE DA LODOVICO INIG E COMP. | IN BOLOGNA'; nella parte figurata in basso a destra: 'F. Rosaspina fe.'

Maniera a matita (acquaforte per la cornice).

Stato unico.

Impronta: 400x290 mm.

Disegno originale: Simone Cantarini (?), non rintracciato.

Bibl.: Gaeta Bertelà 1974, n. 811.

C.B.2. Sibilla seduta che legge

Iscrizioni: 'I | Guido Reni inv.'

Acquaforte (acquaforte e acquatinta per la cornice).

Stato unico.

Impronta: 275x228 mm.

Disegno originale: Guido Reni, non rintracciato.

Bibl.: Gaeta Bertelà 1974, n. 812 (Rosaspina).

C.B.3. Stemma dei Cardinali Alessandro e Francesco Sforza

Francesco Rosaspina

Iscrizioni: 'II | Guido Reni inv. F. Rosaspina de[...]']

Stato unico.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 233x291 mm.

Disegno originale: Guido Reni, Londra, British Museum (inv. n. 1862,0712.523).

Bibl.: Gaeta Bertelà 1974, n. 813.

C.B.4. Allegoria della pace e dell'abbondanza

Cesare Massimiliano Gini

Iscrizioni: 'III | Guido Reni C.C.M.G. scul.'

Acquaforte e acquatinta.

Stato unico.

Impronta: 340x266 mm.

Disegno originale: Guido Reni, perduto.

C.B.5. *Madonna con Bambino*

Giovanni Battista Frulli

Iscrizioni: 'VI | Francesco Mazzola G.B. Frulli deli.'

Acquafornte e acquatinta.

Cinque stati.

Impronta: 320x242 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, O.R.16, p. 248 (Rosaspina); Gaeta Bertelà 1974, n. 793 (Rosaspina?); *Parmigianino tradotto* 2003, n.382, pp. 187-188 (Rosaspina).

C.B. 6. *Putti che giocano*

Iscrizioni: 'VIII | Guercino da Cento'.

Acquafornte e acquatinta.

Stato unico.

Impronta: 493x344 mm.

Disegno originale: Guercino, non rintracciato.

Bibl.: Gaeta Bertelà 1974, n. 816 (Rosaspina?).

C.B.7. *Leone che assale una scrofa*

Francesco Rosaspina

Iscrizioni: 'XI | Tiziano F. Rosaspina scol.'

Acquafornte.

Stato unico.

Impronta: 242x329 mm.

Disegno originale: Domenico Campagnola, Chantilly, Musée Condé (inv. n. 128(115)).

Bibl.: Gaeta Bertelà 1974, n. 814.

C.B.8. *Orso*

Francesco Rosaspina

Iscrizioni: 'XII | Tiziano F. Rosaspina scol.'

Acquafornte.

Stato unico.

Impronta: 243x326 mm.

Disegno originale: Tiziano, non rintracciato.

Bibl.: Gaeta Bertelà 1974, n. 818.

C.B.9. *Leonessa*

Francesco Rosaspina

Iscrizioni: 'XXIV | Gio. Batta. Franco F. Rosaspina in.'.

Acquaforse.

Stato unico.

Impronta: 245x329 mm.

Disegno originale: Battista Franco, non rintracciato.

Bibl.: Gaeta Bertelà 1974, n. 820.

C.B.10. *Noè guida gli animali dentro l'arca*

Giovanni Battista Frulli

Iscrizioni: 'XXV | G. Benedetto Castiglione G.B. Frulli del.'.

Acquaforse e acquatinta.

Stato unico.

Impronta: 337x267 mm.

Disegno originale: Giovanni Battista Castiglione, non rintracciato.

Bibl.: Gaeta Bertelà 1974, n. 823 (Rosaspina?).

G.B.11. *Grottesca*

Cesare Massimiliano Gini

Iscrizioni: 'XXIX | Agostino Carracci C.C.M.G. scol.'.

Acquaforse e acquatinta.

Stato unico.

Impronta: 430x221 mm.

Disegno originale: Agostino Carracci, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

C.B.12. *Paesaggio con tempio*

Cesare Massimiliano Gini

Iscrizioni: 'XXXII | Lodovico Carracci C.C.M.G. scol.'.

Acquaforse.

Stato unico.

Impronta: 243x329 mm.

Disegno originale: Ludovico Carracci, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

C.B.13. *Stemma cardinalizio con figure allegoriche*

Giovanni Battista Frulli

Iscrizioni: 'XXXIII | Lodovico Carracci Gio. Batta Frulli del.'

Acquaforte e acquatinta.

Stato unico.

Impronta: 253x374 mm.

Disegno originale: Ludovico Carracci, non rintracciato.

Bibl.: Gaeta Bertelà 1974, n. 824 (Rosaspina).

F.R. *Disegni originali di Francesco Mazzola Parte della famosa Raccolta del Sig. Co. d'Arondell ora presso M.ur de Non Incisi da Francesco Rosaspina, e pubblicati da Lodovico Inig Bologna, [post 1789].*

F.R.1. *Frontespizio*

Iscrizioni: all'interno della parte figurata 'FRANCISCUS MAZZOLIUS PICTOR', nel margine inferiore 'MAZZOLII GENIUS NATURAM IMITATUR: AMICIS | ARS OCULIS HAERET, DOCTUM MIRATA LABOREM; | AUCTORI MERITAM VOLITANS DAT FAMA CORONAM.', più sotto 'DISEGNI ORIGINALI DI FRANCESCO MAZZOLA | Parte della famosa Raccolta del Sig. Co. d'Arondell, | ora presso M.ur de Non | Incisi da Francesco Rosaspina, e pubblicati da Lodovico Inig Bologna'.

Maniera a matita.

Impronta: 51x187 mm.

Disegno originale: Francesco Rosaspina (?), non rintracciato.

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 357, pp. 173-175.

F.R.2. *Deposizione nel sepolcro*

Iscrizioni: 'FM inv. | FRinc. | Dal Gabinetto di M.r De Non'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 160x112 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, O.R.8, p. 246; *Parmigianino tradotto* 2003, n. 359, p. 175.

F.R.3. *Eva*

Iscrizioni: 'FM inv. | FRinc. | Dal Gabinetto di M.r De Non'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 135x74 mm

Disegno originale: Parmigianino, Montpellier, Musée Fabre.

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 360, p. 175.

F.R.4. *Madonna con Bambino*

Iscrizioni: 'FM inv. | FRinc. | Dal Gabinetto di M.r De Non'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 129x84 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Chantilly, Musée Condè, (inv. n. DE 144).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 361, p. 175.

F.R.5. *Due studi per san Giovanni Battista e uno per san Girolamo*

Iscrizioni: 'FM inv. | FRinc. | Dal Gabinetto di M.r De Non'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 173x240 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Chantilly, Musée Condé.

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 362, p. 176.

F.R.6. *Gesù Bambino e san Giovannino con un agnello*

Iscrizioni: 'FM inv. | FRinc. | Dal Gabinetto di M.r De Non'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 134x103 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Parigi, École des Beaux-Arts (inv. n. EBA 233).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 363, p. 176.

F.R.7. *Riposo durante la fuga in Egitto*

Iscrizioni: 'FM inv. | FRinc. | Dal Gabinetto di M.r De Non'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 154x127 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 364, pp. 176-177.

F.R.8. *San Giovanni Battista*

Iscrizioni: 'FM inv. | FRinc. | Dal Gabinetto di M.r De Non'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 141x116 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Bayonne, Musée Bonnat (inv. n. NI1651;AI699).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 365, pp. 176-177.

F.R.9. *Apostolo*

Iscrizioni: 'FM inv. | FRinc. | Dal Gabinetto di M.r De Non'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 213x120 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, O.R.40, p. 250; *Parmigianino tradotto* 2003, n. 366, p. 178.

F.R.10. *Due studi di Madonna con Bambino*

Iscrizioni: 'FM inv. | FRinc. | Dal Gabinetto di M.r De Non'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 253x193 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Chantilly, Musée Condè (inv. n. DE 144 verso).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 367, pp. 178-179.

F.R.11. *Tre studi di figure*

Iscrizioni: 'FM inv. | FRinc. | Dal Gabinetto di M.r De Non'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 253x193 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 368, p. 179.

F.R.12. *Tre studi per Venere che disarmo Cupido*

Iscrizioni: 'FM inv. | FRinc. | Dal Gabinetto di M.r De Non'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 171x135 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Parigi, École des Beaux-Arts (inv. n. EBA 222)

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 369, p. 179.

F.R.13. *Gruppo di nove figure in piedi*

Iscrizioni: 'FM inv. | FRinc. | Dal Gabinetto di M.r De Non'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 171x135 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Chicago, Art Institute (inv. n. 1978.275).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 370, pp. 179-180.

F.R.14. *Studio di teste*

Iscrizioni: 'FM inv. | FRinc. | Dal Gabinetto di M.r De Non'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 154x203 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Parigi, Musée du Louvre (inv. n. INV 6436, Recto).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 371, p. 180.

F.R.15. *Piscina di Bethesda o probatica piscina*

Iscrizioni: 'FM inv. | FRinc. | Dal Gabinetto di M.r De Non'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 188x130 mm.

Disegno originale: Parmigianino, collezione privata.

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 372, p. 180.

R.G. *Celleberrimi Francisci Mazzola parmensis graphides per Ludovico Inig Bononiae collectae editaeque, 1788.*

*Le stampe sono tutte incise da Francesco Rosaspina eccetto la n. R.G.4.

R.G.1. *Frontespizio*

Iscrizioni: 'CELLEBERRIMI FRANCISCI MAZZOLA | PARMENSIS GRAPHIDES | PER LUDOVICO INIG BONONIAE | COLLECTAE EDITAEQUE ANNO | MDCCLXXXVIII | Ex Collectione Comitum Joannis Fantuzzi'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 430x306 mm.

Disegno originale: Parmigianino, non rintracciato.

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 373, pp. 180-181.

R.G.2. *Tre uomini*

Iscrizioni: 'F. Mazzola inv. | F.R. fecit | Ex Collectione Francisci Campanae'.

Maniera a matita e acquaforse.

Impronta: 220x289 mm.

Disegno originale: Parmigianino, non rintracciato.

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 374, p. 181.

R.G.3. *Martirio di san Paolo*

Iscrizioni: 'Fran. Mazzola in: | F:Rosaspina fecit | Ex Collectione Com: Cesaris Maximiliani Gini'.

maniera a matita e acquaforse.

Impronta: 220x289 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, O.R. 115, p. 259; *Parmigianino tradotto* 2003, n. 375, p. 181.

R.G.4. *Foglio di studi*

Iscrizioni: 'Fran. Mazzola in: | C:C:M:G: fecit | Ex Collectione Com: Cesaris Maximiliani Gini'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 314x205 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, O.R. 126, p. 261; *Parmigianino tradotto* 2003, n. 376, pp. 181-182.

R.G.4. *Adorazione dei pastori*

Iscrizioni: 'Fran. Mazzola inv. | F.Rosaspina fecit | Apud Jacobum Alex: Calvi Acc:rum'.

Maniera a matita e acquaforte.

Impronta: 230x324 mm.

Disegno originale: Parmigianino (?), non rintracciato.

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 377, p. 183.

R.G.5. *Otto studi di figure*

Iscrizioni: 'Fran. Mazzola in: | F.Rosaspina fecit | Ex Collectione Io: Ant: Armano'.

Maniera a matita, acquaforte e acquatinta.

Impronta: 230x324 mm.

Disegno originale: Parmigianino, non rintracciato.

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 378, pp. 183-184.

R.G.6. *Quattro studi per figure femminili*

Iscrizioni: 'Fran. Mazzola in: | F:Rosaspina fecit. | Extat apud Io: Ant: Armano'.

Maniera a matita e acquaforte.

Impronta: 212x324 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, O.R. 127, p. 261; *Parmigianino tradotto* 2003, n. 379, p. 184.

R.G.7. *Quattro fanciulle che reggono trombe*

Iscrizioni: 'Fran. Mazzola del: | F:Rosaspina fece. | Ex Collezione Francisci Campanae'.

Maniera a matita, acquaforte e acquatinta.

Impronta: 316x212 mm.

Disegno originale: Parmigianino (?), non rintracciato.

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 380, p. 184 e 187.

R.G.8. *Donna e uomo seduti*

Iscrizioni: 'F. Mazzola inv: | F:R.f. | Extat apud D: Carolum Bianconi'.

Maniera a matita, acquaforte e acquatinta.

Impronta: 390x258 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Parigi, Fondation Custodia.

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 381, p. 187.

R.G.9. *Studi di figure, gambe e piedi*

Iscrizioni: 'F. Mazzola inv. | F.R.fecit. | Ex Collezione Francisci Campanae'.

Maniera a matita e acquaforte.

Impronta: 244x305 mm.

Disegno originale: Parmigianino (?), non rintracciato.

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 383, p. 188.

R.G.10. *Santa Cecilia*

Iscrizioni: 'F. Mazzola inv. | F.R.f. | Apud Aloysium Loatini'.

Maniera a matita, acquatinta e acquaforte.

Impronta: 266x168 mm.

Disegno originale: Parmigianino (?), non rintracciato.

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 384, p. 188.

R.G.11. *Gruppo di figure e putto*

Iscrizioni: 'F. Mazzola in | F. Rosaspina fecit | Ex Pinacoteca Jo.: Ange: et Gabri: Brunelli | Frat.um Bononiane'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 322x209 mm.

Disegno originale: Parmigianino (?), non rintracciato.

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 385, p. 188.

R.G. 12. *La sibilla Tiburtina e Augusto*

Iscrizioni: 'F. Mazzola inv. | F. Rosaspina fecit | Extat apud Joannem Gaiani'.

Maniera a matita, acquaforte e acquatinta.

Impronta: 378x268 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 386, p. 190.

R.G.13. *Madonna con Bambino sulle nubi*

Iscrizioni: 'F. Mazzola inv. | F. R. fecit | Ex Collec.ne Marcelli Oretti'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 275x210 mm.

Disegno originale: Parmigianino (?), non rintracciato.

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 387, p. 190.

R.G.14. *Giudizio di Mosè*

Iscrizioni: 'Fran. Mazzola in: | F:Rosaspina fecit. | Ex Colectione Io: Ant: Armanum'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 274x400 mm.

Disegno originale: Jacopo Zanguidi detto il Bertioia, perduto.

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 388, pp. 190-191.

R.G.15. *Madonna con Bambino, santa Margherita, san Girolamo e san Benedetto*

Iscrizioni: 'F. Mazzola inv. | F:Rosaspina fecit. | Extat Apud Fratres Malaguti'.

Maniera a matita e acquaforse.

Impronta: 323x242 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, O.R.22, p. 248; *Parmigianino tradotto* 2003, n. 389, pp. 190-191.

R.G.16. *Carro di Diana*

Iscrizioni: 'Fran. Mazzola inv: | F:Rosaspina fecit. | Extat Apud Io: Ant: Armanum Venetum'.

Maniera a matita e acquaforse.

Impronta: 243x322 mm.

Disegno originale: Parmigianino (?), non rintracciato.

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 390, pp. 191-192.

R.G.17. *Ninfe al bagno* (?)

Iscrizioni: 'F. Parmensis inv: | F:Rosaspina f. | Forolivio Extat in Pinacoteca Comitum Merendi'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 322x212 mm.

Disegno originale: Parmigianino (?), non rintracciato.

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 391, p. 192.

R.G.18. *Madonna con Bambino, san Geminiano e san Sebastiano*

Iscrizioni: 'Fran. Mazzola inv. | F:Rosaspina f. | In Pinacotheca Marc.um Ratta Asservatur'.

Maniera a matita e acquaforse.

Impronta: 401x275 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, O.R.23, p. 249; *Parmigianino tradotto* 2003, n. 392, p. 192.

R.G.20. *Madonna con Bambino in trono e santi*

Iscrizioni: 'Fran. Mazzola in. | F:Rosaspina fecit | Ex Illustri Collectione Antoni Beccadelli'.

Maniera a matita, aquaforte e acquatinta.

Impronta: 391x302 mm.

Disegno originale: Parmigianino (?), non rintracciato.

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 393, pp. 192-193.

R.G.21. *Bagno delle ninfe*

Iscrizioni: 'F. Mazzola inv. | F:Rosaspina f. | Extat apud Com: Ces: Maximilianum Gini'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 269x270 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe (inv. n. 751 E).

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 394, p. 193.

R.G.22. *Ulisse e i suoi compagni*

Iscrizioni: 'F. Mazzola inv. | F:Rosaspina f. | Extat apud Io: Antonium Armanum'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 373x294 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, O.R. 65, p. 252; *Parmigianino tradotto* 2003, n. 395, pp. 193-194.

R.G.23. *Battesimo di Cristo*

Iscrizioni: 'F. Mazzola inv. | F:Rosaspina f. | In Col.ne Mar.ris Jacobi Sardini Patrizii Lucensi Asservatur'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 469x341 mm.

Disegno originale: Parmigianino (?), non rintracciato.

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 399, pp. 194-195.

R.G. 24. *Madonna con Bambino e santi*

Iscrizioni: 'Franc. Mazzola inv. | F:Rosaspina fecit | Ex Collectione Francisci Campana'.

Acquaforte, maniera a matita e acquatinta.

Impronta: 413x323 mm.

Disegno originale: Parmigianino (?), non rintracciato.

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 397, pp. 194-195.

R.G.25. *Madonna con Bambino*

Iscrizioni: 'Bonon apud Ludovico Inig. | F. Rosaspina Sculp.ti | PINA MONOCROMATOS | Francisci Mazzola Parmensis apud Ioannem Antonium Venetum'.

Maniera a matita e acquaforte.

Impronta: 312x366 mm.

Disegno originale: Parmigianino, non rintracciato.

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 398, pp. 194-195.

L.I. Raccolta di trentuno stampe da disegni originali di Parmigianino incisi da Gini, Frulli, Rosaspina e Manfredi, s.d., s.l.

L.I.1. *Frontespizio*

Cesare Massimiliano Gini

Iscrizioni: 'C.C.M.G.fecit. | Ergo facem attollat Genius, Pictura dolori | Plarcat; Parmensis vivit post fata superstes'.

Maniera a matita e acquaforte.

Tre stati (e una prova in controparte).

Impronta: 297x204 mm.

Disegno originale: Cesare Massimiliano Gini, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

L.I.2. *Studio di cinque teste*

Francesco Rosaspina

Iscrizioni: 'Fran. Mazzola del. F. Rosaspina scul. | Extat apud Ioan. Anton. Armanum | Venetum'.

Acquaforte.

Tre stati (e una prova in controparte).

Impronta: 135x101 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Firenze, Museo Horne (inv. n. 5634).

Bibl.: Popham 1971, n. 130, p. 78; Gaeta Bertelà 1974, n. 709; *Parmigianino tradotto* 2003, n. 259, p. 141.

L.I.3. *Tre studi per Adamo*

Francesco Rosaspina

Iscrizioni: 'Fran. Parmensis inv. F. Rosaspina inc. | Ex Collectione Comitii Maximiliani Gini'.

Acquaforte.

Tre stati.

Impronta: 123x114 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Londra, British Museum (inv. nn. 1895,0915.754, 1895,0915.756, 1895,0915.755).

Bibl.: Gaeta Bertelà 1974, n. 708; *Parmigianino tradotto* 2003, n. 184, p. 115.

L.I.4. *Uomo con cavallo*

Cesare Massimiliano Gini

Iscrizioni: 'Fran. Mazzola del. CC. M. G. scul. | Extat apud Ioan. Anton. Armanum | Venetum'.

Acquaforte e acquatinta

Quattro stati (e due prove in controparte).

Impronta: 135x103 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, n. 70, p. 253; *Parmigianino tradotto* 2003, n. 198, p. 122.

L.I.5. *Due amanti in un paesaggio*

Acquaforte e acquatinta.

Due stati e una prova in controparte.

Impronta: 201x148 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Vienna, Graphische Sammlung Albertina (inv. n. 2680).

Bibl.: inedita.

L.I.6. *Minerva entro una nicchia*

Cesare Massimiliano Gini (?)

Iscrizioni: 'Fran. Parmensis del. | Ex Collectione Comt:s Ioannis Zambeccari'.

Acquaforte e acquatinta.

Tre stati.

Impronta: 266x156 mm.

Disegno originale: Parmigianino (?), non rintracciato.

Bibl.: Popham 1971, n. 599, p. 185; *Parmigianino tradotto* 2003, n.249, p. 138.

L.I.7. *Muzio Scevola*

Cesare Massimiliano Gini

Iscrizioni: 'Fran: Mazzola del: CC. M.G.Scul. | Extat apud Ioan. Anton: Armanum | Venetum'.

Acquaforte e acquatinta.

Quattro stati (e una prova in controparte).

Impronta: 158x102 mm.

Disegno originale: Parmigianino, The Duke of Devonshire and the Trustees of the Chatsworth Settlement (inv. n. 795 C2 verso).

Bibl.: inedita.

L.I.8. *Natività*

Francesco Rosaspina

Iscrizioni: 'Fran. Mazzola del. F. Rosaspina scul. | Ex Collectione Francisci Campana'.

Acquaforte e acquatinta.

Tre stati e una prova in controparte.

Impronta: 146x95 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Stoccarda, Staatsgalerie, Graphische Sammlung (n. C 1923/6).

Bibl.: inedita.

L.I.9. *Natività*

Iscrizioni: 'Fran. Parmensis inv: | Ex Collectione Com.s Maximiliani Gini'.

Acquaforte e acquatinta.

Impronta: 161x114 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Parmigianino, Chatsworth, The Duke of Devonshire and the Trustees of the Chatsworth Settlement (inv. n. 797A).

Bibl.: inedita.

L.I.10. *Abbondanza*

Cesare Massimiliano Gini

Iscrizioni: 'Fran. Parmensis del. CC. M. G. scul. | Ex Collectione Com.s Ioannis | Zambeccari'.

Acquaforte e acquatinta.

Tre stati.

Impronta: 189x85 mm.

Disegno originale: Parmigianino (?), non rintracciato.

Bibl.: inedita.

L.I.11. *Giustizia*

Cesare Massimiliano Gini

Iscrizioni: 'Fran. Parmensis del. CC. M. G. scul. | Ex Collectione Com.s Ioannis / Zambeccari'.

Acquaforte e acquatinta.

Tre stati.

Impronta: 189x85 mm.

Disegno originale: Parmigianino (?), non rintracciato.

Bibl.: inedita.

L.I.12. *Evangelista*

Cesare Massimiliano Gini

Iscrizioni: 'Fran. Mazzola del. CC.M.G.scul. | Extat apud Ioan: Anton: | Armanum Venetum'.

Acquaforte e acquatinta.

Tre stati (e una prova in controparte).

Impronta: 124x80 mm.

Disegno originale: Parmigianino, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

L.I.13 *Filosofo*

Cesare Massimiliano Gini

Iscrizioni: 'Franciscus Mazzola del: CC. M. G. scul. | Extat apud Ioan: Anton: Armanum | Venetum'.

Acquaforte e acquatinta.

Tre stati (e una prova in controparte).

Impronta: 161x105 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Parigi, Musée du Louvre (inv. n. RF 583 verso).

Bibl.: Popham 1971, n. 515 v., tav. 175; *Parmigianino tradotto* 2003, n. 219, p. 129.

L.I.14. *Carità*

Giovanni Battista Frulli (?)

Iscrizioni: 'Fran: Mazzola inu: | Extat apud Ioan. Anton. Armanum Venetum'.

Acquaforte e acquatinta.

Due stati (e una prova in controparte).

Impronta: 198x125 mm.

Disegno originale: Parmigianino, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

L.I.15. *Sacra famiglia con San Giovannino e Santa Elisabetta*

Cesare Massimiliano Gini (?)

Iscrizioni: 'Fran: Mazzola in: | Extat apud Herculem Galli Bononiae'.

Acquaforte e acquatinta.

Tre stati (e una prova in controparte).

Impronta: 206x134 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Kingston, Agnes Etherington Art Centre (inv. n. 41-018.13).

Bibl.: inedita.

L.I.16. *Coppia di giovani*

Giovanni Battista Frulli (?)

Iscrizioni: 'Fran: Mazola in. | Ex Collectione Iuly Parisii Praesbiteri.'

Acquaforte e acquatinta.

Quattro stati (e una prova in controparte).

Impronta: 145x99 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Stoccarda, Staatsgalerie, Graphische Sammlung (n. I/1314 verso).

Bibl.: Popham 1971, n. 797 v, p.228; *Parmigianino tradotto* 2003, n. 241, pp. 135-136 (Rosaspina?).

L.I.17. *Studio di tre volti maschili*

Giovanni Battista Frulli

Iscrizioni: 'Fran: Mazzola In: Io: Bap: Frulli Scul:'.

Acquaforte.

Due stati (e una prova in controparte).

Impronta: 145x94 mm.

Disegno originale: Parmigianino, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

L.I.18. *Giovane in atto di porgere la mano sinistra*

Giovanni Battista Frulli

Iscrizioni: 'Fran: Mazzola in: | Ex Collectione Iuly Parisii Praesbiteri'.

Acquaforte e acquatinta.

Tre stati (e una prova in controparte).

Impronta: 146x96 mm.

Disegno originale: Parmigianino, collezione privata.

Bibl.: Popham 1971, n. 797 r, p. 228; *Parmigianino tradotto* 2003, n.240, p. 135 (Rosaspina?).

L.I.19. *Bacco e altre divinità sulle nuvole*

Giovanni Battista Frulli

Iscrizioni: 'Fran: Mazzola Inu. Io: Bap: Frulli aer: del: | Extat apud Ioan: Anton: Armanum Venetum.'.

Acquaforse e acquatinta.

Tre stati (e due prove in controparte).

Impronta: 197x289 mm.

Disegno originale: Parmigianino (?), non rintracciato.

Bibl.: inedita.

L.I.20. *Studio per diverse figure*

Iscrizioni: 'Fran: Mazzola in: | Extat apud Ioan Anton Armanum Venetum'.

Acquaforse e acquatinta.

Tre stati (e una prova in controparte).

Impronta: 221x161 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, n. 120, p. 260; *Parmigianino tradotto* 2003, n. 270, p. 145 (Incisore anonimo).

L.I.21. *Pastori*

Giovanni Battista Frulli

Iscrizioni: 'F. Mazzola inv. G. B. Frulli del. | Extat apud Io: Ant: Armanum Venetum'.

Acquaforse e acquatinta.

Stato unico.

Impronta: 176x235 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: inedita.

L.I.22. *Uomo seduto e studio di due putti*

Giovanni Battista Frulli

Iscrizioni: 'F. Mazzola inv: Io. Bap. Frulli aere del. | Extat apud Io: Ant: Armanum Venetum'.

Acquaforse e acquatinta.

Stato unico.

Impronta: 169x120 mm.

Disegno originale: Parmigianino, Stoccarda, Staatsgalerie, Graphische Sammlung (inv. n. I/1314 recto).

Bibl.: inedita.

L.I.23. *Adamo ed Eva*

Giovanni Battista Frulli

Iscrizioni: 'Fran. Mazzola inv Ioan. Bap. Frulli del: | Ex Collectione C.C.M.G.'.

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 187x151 mm.

Tre stati (e una prova in controparte).

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, O.R.1, tav. 453; *Parmigianino tradotto* 2003, n. 267, p. 144.

L.I.24. *San Giacomo Apostolo*

Giovanni Battista Frulli

Iscrizioni: 'F. Mazzola in. G.B.Frulli del: | Extat apud Io: Ant: Armanum Venetum'.

Acquaforse e acquatinta.

Tre stati (e una prova in controparte).

Impronta: 224x132 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, O.R. 50, tav. 170 e p. 250; *Parmigianino tradotto* 2003, n. 218, p. 129.

L.I.25. *Due donne che indicano verso destra*

Giovanni Battista Frulli

Iscrizioni: 'F. Mazzola in: Io. B. Frulli del | Extat apud Io Ant Armanum Venet.'.

Acquaforse e acquatinta.

Due stati (e una prova in controparte).

Impronta: 210x195 mm.

Disegno originale: Parmigianino (?), non rintracciato.

Bibl.: inedita.

L.I.26. *Busto di donna girata verso sinistra (Atena?)*

Cesare Massimiliano Gini (?)

Iscrizioni: 'F. Mazzola inv. | Extat apud Io: Ant: Armanum'.

Maniera a matita.

Stato unico.

Impronta: 145x97 mm.

Disegno originale: Parmigianino, New York, The Morgan Library (inv. n. IV, 41a).

Bibl.: inedita.

L.I.27. *Madonna sulle nuvole*

Iscrizioni: 'F. Mazzola inv. | Extat apud Io: Ant: Armanum'.

Maniera a matita.

Due stati.

Impronta: 245x159 mm.

Disegno originale: Parmigianino, collezione privata.

Bibl.: Popham 1971, O.R. 12, p. 247; Ekserdjian 1999, n. 34, pp. 21-22 (Rosaspina);

Parmigianino tradotto 2003, n.207, pp. 124-125 (Rosaspina).

L.I.28. *Tre studi per canefora*

Iscrizioni: 'F. Mazzola inv. | Extat apud Io: Ant: Armanum'.

Maniera a matita e acquatinta.

Tre stati (e una prova in controparte).

Impronta: 185x133 mm.

Disegno originale: Parmigianino, collezione privata.

Bibl.: *Parmigianino tradotto* 2003, n. 183, p. 115 (Incisore anonimo XVII secolo).

L.I.29. *San Sebastiano*

Iscrizioni: 'F. Mazzola inv. | Extat apud Io. Ant. Armanum'.

Maniera a matita

Due stati.

Impronta: 220x159 mm.

Disegno originale: Parmigianino, perduto.

Bibl.: Popham 1971, O.R.59, p. ???, tav. 457 (Rosaspina); *Parmigianino tradotto* 2003,

n. 268, p. 144 (Rosaspina).

L.I.30. *Deposizione*

Emilio Manfredi

Iscrizioni: 'F. Mazzola inv. Em. Manfredi del: | Extat apud Io: Ant: Armanum'.

Maniera a matita

Due stati (e una prova in controparte).

Impronta: 189x211 mm.

Disegno originale: Polidoro da Caravaggio, Londra, British Museum (inv. n. 1946,0713.41).

Bibl.: inedita.

L.I.31. *Madonna con Bambino*

Maniera a matita

Iscrizioni: 'F. Mazzola inv: | Extat apud Io: Ant: Armanum?'

Impronta: 242x175 mm.

Cinque stati e una prova in controparte.

Disegno originale: Parmigianino, Parigi, Musée du Louvre (inv. n. 6549).

Bibl.: inedita.

G.Z. Raccolta di varj disegni di Francesco Barbieri detto il Guercino Pubblicati ed incisi da Giuseppe Zauli.

G.Z.1. Frontespizio

Iscrizioni: 'Giani in. G. Zauli in.'.

Acquaforte e acquatinta.

Stato unico.

Impronta: 245x285 mm.

Disegno originale: Felice Giani, non rintracciato.

Bibl.: Borea 2009, vol. IV, XL, n. 27.

G.Z.2. Madonna con il Bambino che stringe una spiga di grano

Iscrizioni: 'F. Barbieri del. J. Zauli scul. | Extat in Colectione Gini'.

Acquaforte e acquatinta.

Stato unico.

Impronta: 245x285 mm.

Disegno originale: Guercino, perduto.

Bibl.: Gozzi 1996, n. 162.

G.Z.3. Astronomo

Iscrizioni: 'F. Barbieri del. J. Zauli feci | Ex insigni collectione comitis Cesari Maximiliani Gini'.

Acquaforte e acquatinta.

Stato unico.

Impronta: 329x230 mm.

Disegno originale: Guercino, Princeton University, The Art Museum (inv. n. 1948-709).

Bibl.: Gozzi 1996, n. 158.

G.Z.4. Un uomo inginocchiato e una donna seduta

Iscrizioni: 'F. Barbieri del. J. Zauli fec. | Extat apud comitem Antonium Colombani'.

Acquaforte e acquatinta.

Stato unico.

Impronta: 319x219 mm.

Disegno originale: Guercino, perduto.

Bibl.: Gozzi 1996, n. 159.

G.Z.5. Agar e l'angelo

Iscrizioni: 'F. Barbieri del. J. Zauli fecit. | Extat apud Comitem Gasparrem Ginanni'.

Acquaforte e acquatinta.

Stato unico.

Impronta: 320x221 mm.

Disegno originale: Guercino, non rintracciato.

Bibl.: Gozzi 1996, n. 160

G.Z.6. San Marco

Iscrizioni: 'F. Barbieri del. J. Zauli scul. | Extat in Colectione Gini'.

Acquaforte e acquatinta.

Stato unico.

Impronta: 261x204 mm.

Disegno originale: Guercino, non rintracciato.

Bibl.: Gozzi 1996, n. 161.

G.Z.7. Carità

Iscrizioni: 'F. Barbieri del. J. Zauli scul. | Extat in Colectione Gini'.

Acquaforte e acquatinta.

Stato unico.

Impronta: 230x204 mm.

Disegno originale: Guercino, non rintracciato.

Bibl.: Gozzi 1996, n. 163.

G.Z.8. Sant'Andrea

Iscrizioni: 'F. Barbieri del. J. Zauli scul. | Extat in Colectione Gini'.

Maniera a matita (acquaforte per la cornice).

Stato unico.

Impronta: 270x226 mm.

Disegno originale: Guercino, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

G.Z.9. Madonna con Bambino sulle nuvole

Iscrizioni: 'F. Barbieri del. J. Zauli scul. | Extat in Colectione Gini'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 236x196 mm.

Disegno originale: Guercino, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

G.Z.10. Carità

Iscrizioni: 'Fran. Barbieri in. Jos. Zauli fecit | Extat apud Comitem Antonium Columbani'.

Acquaforse e acquatinta.

Stato unico.

Impronta: 315x224 mm.

Disegno originale: Cesare Gennari, Londra, British Museum (inv. n. 1884, 0308.9).

Bibl.: inedita.

G.Z.11. Cristo benedicente e due angeli

Iscrizioni: 'Fran. Barbieri inv. Jos. Zauli fecit | Extat apud Josephum Zauli'.

Maniera a matita (acquaforse per la cornice).

Stato unico.

Impronta: 353x241 mm.

Disegno originale: Guercino, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

Altre incisioni dello stesso autore:

G.Z.12. Sacra Famiglia

Iscrizioni: 'G.Z'.

Acquaforse e acquatinta.

Stato unico.

Impronta: 130x102 mm.

Disegno originale: Ubaldo Gandolfi, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

G.Z.13. Concerto

Iscrizioni: 'Felice Giani disegno Giuseppe Zauli fece'

Acquaforse.

Stato unico.

Impronta: 242x367 mm.

Disegno originale: Felice Giani, non rintracciato.

Bibl.: inedita.

G.Z.14. *Apollo sul carro e altre divinità*

Nessuna iscrizione.

Acquaforse e acquatinta.

Stato unico.

Impronta: 208x297 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: inedita.

G.Z.15. *Madonna con il Bambino e san Giovannino*

Iscrizioni: 'Ecce Agnus Dei ecce || A.Allegri inv | G. Zauli in.'.

Acquaforse.

Stato unico.

Impronta: 223x157 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: inedita.

G.Z.16. *Sacra Famiglia*

Iscrizioni: 'V.G. in | GZ'.

Acquaforse e acquatinta.

Stato unico.

Impronta: 160x200 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: inedita.

G.Z.17. *Sacra Famiglia*

Iscrizioni: 'V.G. in | GZ'.

Acquaforse e acquatinta.

Stato unico.

Impronta: 131x106 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: inedita.

G.Z.18. *Scena antica*

Iscrizioni: 'POMPEIUS | F. Giani inv. | G. Zauli fece'.

Acquaforse.

Stato unico.

Impronta: 98x194 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: inedita.

G.G. Giuseppe Gerli, *Disegni di Leonardo da Vinci incisi e pubblicati da Carlo Giuseppe Gerli milanese, Milano, presso Giuseppe Galeazzi regio stampatore, si vende presso l'editore Carlo Giuseppe Gerli sulla piazza del Pontevetere, 1784.*

*I disegni originali sono conservati presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano se non diversamente indicato.

G.G. *Frontespizio. Sepolcro di Leonardo da Vinci*

Iscrizioni: 'LEONARDO | DA VINCI | IN SEGNO DI VENERAZIONE | AD UN TANTO UOMO | CARLO GIUSEPPE GERLI'.

Acquaforte.

Stato unico.

Impronta: 374x282 mm.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: Alberici 1984, n. 190, p. 134.

G.G.1. *Ritratto di Leonardo*

Iscrizioni: '10 | Ritratto di Leonardo da Vinci | fatto da se stesso | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 284x219 mm

Tre stati.

Disegno originale: da Marco d'Oggiono o Francesco Melzi (inv. n. F 263 inf. n. 1 bis).

Collocazione settecentesca: Salone dei Quadri.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. I, p. 113.

G.G.2. *Testa di Giuda e testa di San Pietro*

Iscrizioni: '27 | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 165x146 mm.

Tre stati.

Disegno originale: attr. a Marco d'Oggiono (inv. n. F 274 inf. n. 5).

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. II, p. 113; Alberici 1984, n. 193, pp. 134-135.

G.G.3. *Due teste di profilo*

Iscrizioni: '24 | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 237x157 mm.

Tre stati.

Disegno originale: Giovanni Agostino da Lodi (inv. nn. F 274 inf. n. 6, F 271 inf. n. 4).

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. III, pp. 114-115.

G.G.4. Testa di angelo

Iscrizioni: '21 | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 234x161 mm.

Tre stati.

Disegno originale: copia da Leonardo (inv. n. F 263 inf. n. 60 recto)

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. IV, pp. 114-115.

G.G.5. Testa di donna

Iscrizioni: '33 | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 172x197 mm.

Tre stati.

Disegno originale: copia da Andrea Solario (inv. n. F 263 inf. n. 74).

Collocazione settecentesca: Salone dei Quadri.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. V, pp. 114-115.

G.G.6. Ritratto di Francesco Maria Sforza

Iscrizioni: '16 | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 236x164 mm.

Tre stati.

Disegno originale: attr. a Giovanni Antonio Boltraffio (inv. n. F 263 inf. n. 100).

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. VI, p. 116.

G.G.7. Ritratto di Massimiliano Sforza

Iscrizioni: '17 | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 233x172 mm.

Tre stati.

Disegno originale: Maestro della Pala Sforzesca (inv. n. F 290 inf. n. 13; ex F 263 inf. n. 86).

Collocazione settecentesca: Galleria Portatile.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. VII, p. 116.

G.G.8. *Quattro studi di teste*

Iscrizioni: '15 | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 234x173 mm.

Tre stati.

Disegni originali: Boltraffio o Marco d'Oggiono, Ritratto di donna (inv. n. F 263 inf. n. 82); Giovanni Agostino da Lodi, Testa di bambino e testa di giovane (inv. n. F 263 inf. n. 39); Giovanni Agostino da Lodi, Testa di uomo di profilo (inv. n. F 263 inf. n. 52); Seguace di Leonardo, Profilo di uomo (inv. n. F 274 inf. n. 16).

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. VIII, p. 117.

G.G.9. *Quattro studi di volto femminile*

Iscrizioni: '7 | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 234x160 mm

Tre stati.

Disegni originali: Seguace di Leonardo, Profilo verso destra e Profilo di naso e bocca verso sinistra (inv. n. F 263 inf. n. 98); Leonardo, Profilo femminile verso sinistra (inv. n. F 274 inf. n. 14); Giovanni Antonio Boltraffio o Marco d'Oggiono, Studio di labbra (inv. n. F 263 inf. n. 82).

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. IX, p. 118 (ha rintracciato solo i primi due).

G.G.10. *Profilo di donna*

Iscrizioni: '20 | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 239x163 mm

Tre stati.

Disegno originale: Seguace di Giovanni Antonio Boltraffio (inv. n. F 274 inf. n. 36; in controparte).

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. X, p. 119.

G.G.11. *Testa di donna*

Iscrizioni: '12 | A | Mancanza nell'Originale | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquafornte.

Impronta: 233x161 mm.

Tre stati.

Disegno originale: attr. a Giovanni Antonio Boltraffio (inv. n. F 263 inf. n. 99).

Collocazione settecentesca: Galleria portatile.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XI, p. 119.

G.G.12. *Due studi di teste*

Iscrizioni: '32 | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquafornte.

Impronta: 240x163 mm.

Tre stati.

Disegni originali: Seguace di Bramantino, Testa di uomo anziano di profilo, Testa di uomo (presunto ritratto di Artus Gouffier de Bois) (inv. nn. F 274 inf. n. 11, F 263 inf. n. 35 recto).

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XII, p. 120.

G.G.13. *Sei studi di teste maschili*

Iscrizioni: '2 | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquafornte.

Impronta: 235x158 mm.

Tre stati.

Disegni originali: Leonardo, primo (inv. n. F 263 inf. n. 92), secondo (inv. n. F 263 inf. n. 94; in controparte), terzo (inv. n. F 274 inf. n. 30; in controparte), quarto (inv. n. F 263 inf. n. 93), quinto (inv. n. F 263 inf. n. 22; in controparte); seguace di Lomazzo, sesto (inv. n. F 274 inf. n. 49; in controparte).

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XIII, pp. 120-121.

G.G.14. *Quattro studi di teste*

Iscrizioni: '26 | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquafornte.

Impronta: 240x166 mm

Tre stati.

Disegni originali: Leonardo, Testa di uomo di tre quarti (inv. n. F 263 inf. n. 71); Lomazzo?, Grottesca di Teofilo Folengo (inv. n. F 274 inf. n. 45b); Lomazzo, Testa di uomo con cappello (Testa di boia?) (inv. n. F 274 inf. n. 20); seguace di Leonardo, Uomo di profilo (inv. n. F 263 inf. n. 98).

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XIV, p. 122 (manca F 263 inf. n. 98).

G.G.15. *Quattro teste grottesche maschili*

Iscrizioni: '3 | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 237x162 mm.

Tre stati.

Disegni originali: seguace di Leonardo, primo e secondo (inv. n. F 263 inf. n. 24); Leonardo, terzo (inv. n. F 274 inf. n. 29); accademico della Val di Blenio, quarto (inv. n. F 263 inf. n. 26).

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XV, p. 123.

G.G.16. *Quattro teste grottesche*

Iscrizioni: '6 | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 237x161 mm.

Tre stati.

Disegni originali: Scuola di Leonardo, primo (inv. n. F 274 inf. n. 45 d), secondo (inv. n. F 274 inf. n. 48 f), terzo (inv. n. F 274 inf. n. 32); attr. a Girolamo Dalla Porta, quarto (inv. n. F. 274 inf. n. 42).

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XVI, p. 124.

G.G.17. *Quattro studi di teste*

Iscrizioni: '13 | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 235x161 mm.

Tre stati.

Disegni originali: Leonardo, primo (inv. n. F 263 inf. n. 23), secondo (inv. n. F 263 inf. n. 25), terzo (inv. n. F 274 inf. n. 37 recto); Artista sconosciuto, quarto (inv. n. F 274 inf. n. 41 verso).

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XVII, p. 124 (manca F 274 inf. n. 41 verso).

G.G.18. *Quattro studi di teste*

Iscrizioni: '29 | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforse.

Impronta: 237x165 mm.

Tre stati.

Disegni originali: attr. a Girolamo Dalla Porta, primo (inv. n. F 274 inf. n. 39 verso), secondo (inv. n. F 274 inf. n. 52); Leonardo, terzo (inv. n. F 263 inf. n. 87); copia da Leonardo, quarto (inv. n. F 263 inf. n. 19b).

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XVIII, p. 124 (manca il primo).

G.G.19. *Quattro studi di teste*

Iscrizioni: '37 | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforse.

Impronta: 237x163 mm.

Tre stati.

Disegni originali: scuola del Bramantino?, primo (inv. n. F 274 inf. n. 44); scuola di Leonardo, secondo (inv. n. F 274 inf. n. 43); artista anonimo, terzo (inv. n. F 274 inf. n. 40); scuola di Leonardo, quarto (inv. n. F 274 inf. n. 45 c).

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XIX, p. 124.

G.G.20. *Quattro studi di teste*

Iscrizioni: '35 | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforse.

Impronta: 240x163 mm

Tre stati.

Disegni originali: scuola di Leonardo, primo (inv. n. F 274 inf. n. 22); Leonardo, secondo (inv. n. F 274 inf. n. 37 verso); scuola di Leonardo, terzo (inv. n. F 274 inf. n. 31); attr. a Francesco Melzi, quarto (inv. n. F 274 inf. n. 21).

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XX, p. 124.

G.G.21. *Sette studi*

Iscrizioni: '36 | VL dis. C.G.G. inc. '.

Acquafornte.

Impronta: 240x164 mm.

Tre stati.

Disegni originali: seguace di Leonardo, primo (inv. n. F 274 inf. n. 24); Leonardo, secondo (inv. n. Codice Atlantico, f. 269), terzo (inv. n. F 271 inf. n. 17); Scuola di Leonardo, quarto (inv. n. F 274 inf. n. 48 d); accademico della Val di Blenio, sesto (inv. n. F 274 inf. n. 23 recto); scuola di Leonardo, settimo (inv. n. F 274 inf. n. 33).

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XXI, p. 124 (manca il quinto).

G.G.22. *Nove studi di teste*

Iscrizioni: '38 | VL dis. C.G.G. inc. '.

Acquafornte.

Impronta: 234x165 mm.

Tre stati.

Disegni originali: scuola di Leonardo o Francesco Melzi, primo (inv. n. F 263 inf. n. 90); Leonardo, secondo (inv. n. F 274 inf. n. 28); Leonardo, terzo (inv. n. F 274 inf. n. 28); Leonardo, quarto (inv. n. F 274 inf. n. 35 a); attr. a Leonardo, quinto (inv. n. F 274 inf. n. 26 a); imitatore di Leonardo, sesto (inv. n. F 274 inf. n. 54b); Leonardo, settimo (inv. n. F 274 inf. n. 27a); attr. a Girolamo della Porta, ottavo (inv. n. F 274 inf. n. 41 recto); Girolamo della Porta, nono (inv. n. F 274 inf. n. 39 recto).

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XXII, p. 124.

G.G.23. *Due studi di teste*

Iscrizioni: '45 | VL dis. C.G.G. inc. '.

Acquafornte.

Impronta: 160x230 mm.

Tre stati.

Disegni originali: Leonardo, primo (inv. n. F 263 inf. n. 78), secondo (inv. n. F 274 inf. n. 53).

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XXIII, p. 124.

G.G.24. *Undici studi di teste*

Iscrizioni: '39 | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforse.

Impronta: 233x162 mm.

Tre stati.

Disegni originali: imitatore di Leonardo, primo (inv. n. F 274 inf. n. 54e), secondo (inv. n. F 274 inf. n. 54h), terzo (inv. n. F 274 inf. n. 54f); Lomazzo, quarto (inv. n. F 274 inf. n. 26b); scuola di Leonardo, quinto (inv. n. F 263 inf. n. 12); imitatore di Leonardo, sesto (inv. n. F 274 inf. n. 54i; in controparte), settimo (inv. n. F 274 inf. n. 54f), ottavo (inv. n. F 274 inf. n. 54e); scuola di Leonardo, nono (inv. n. F 274 inf. n. 50); imitatore di Leonardo, decimo (inv. n. F 274 inf. n. 54b); scuola di Leonardo, undicesimo (inv. n. F 274 inf. n. 45 e).

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XXIV, p. 124.

G.G.25. *Nove studi di teste*

Iscrizioni: '5 | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforse.

Impronta: 235x163 mm.

Tre stati.

Disegni originali: Leonardo, primo (inv. n. F 263 inf. n. 98); imitatore di Leonardo, secondo (inv. n. F 274 inf. n. 34; in controparte); Leonardo, terzo (inv. n. F 274 inf. n. 35b); imitatore di Leonardo, quarto (inv. n. F 274 inf. n. 54g), quinto (inv. n. F 274 inf. n. 54d; in controparte), sesto (inv. n. F 274 inf. n. 54i); Leonardo, settimo (F 274 inf. n. 25); imitatore di Leonardo, ottavo (inv. n. F 274 inf. n. 54a), nono (inv. n. F 274 inf. n. 54a).

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XXV, p. 124.

G.G.26. *Nove studi di teste*

Iscrizioni: '22 | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforse.

Impronta: 237x161 mm.

Tre stati.

Disegni originali: Leonardo, primo (inv. n. F 263 inf. n. 27 verso), secondo e quarto (inv. n. F 274 inf. n. 34a); artista sconosciuto, terzo (inv. n. F 271 inf. n. 19); Leonardo,

quinto (inv. n. F 263 inf. n. 28 recto); imitatore di Leonardo, sesto (inv. n. F 274 inf. n. 54c); settimo (non rintracciato); ottavo (inv. n. Codice Atlantico 974 verso); nono (inv. n. F 274 inf. n. 54a).

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XXVI, p. 124.

G.G.27. *Undici studi*

Iscrizioni: '40 | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 235x160 mm.

Tre stati.

Disegni originali: Leonardo, primo (inv. n. Codice Atlantico f. 26 recto), secondo (inv. n. Codice Atlantico f. 748), terzo (inv. n. Codice Atlantico f. 166), quarto (inv. n. Codice Atlantico f.26 recto; in controparte), quinto (inv. n. F 274 inf. n. 27b); Scuola di Leonardo, sesto (inv. n. F 274 inf. n. 48 f); scuola di Leonardo, settimo (inv. n. F 274 inf. n. 45e), Ottavo (inv. n. F 274 inf. n. 48 b), nono, (inv. n. F 274 inf. n. 45 d), decimo (inv. n. F 274 inf. n. 48 a); attr. a Girolamo Della Porta, undicesimo (inv. n. F 274 inf. n. 38).

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XXVII, p. 124.

G.G.28. *Giovane uomo seduto con libro*

Iscrizioni: '4 | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 234x161 mm.

Tre stati.

Disegno originale: cerchia di Domenico Ghirlandaio (inv. n. F 261 inf. n. 13, p. 7).

Collocazione settecentesca: Galleria Portatile.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XXVIII, p. 124.

G.G.29. *Uomo seduto*

Iscrizioni: '18 | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 234x161 mm.

Tre stati.

Disegno originale: cerchia di Domenico Ghirlandaio (inv. n. F 261 inf. n. 12, p.7).

Collocazione settecentesca: Galleria Portatile.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XXIX, p. 124.

G.G.30. *Quattro studi di figure*

Iscrizioni: '19 | VL dis. C.G.G. inc.'

Acquafornte.

Impronta: 238x164 mm.

Tre stati.

Disegni originali: Leonardo, primo (inv. n. F. 263 inf. n. 70), secondo (inv. n. F. 263 inf. n. 97); scuola di Leonardo, terzo (inv. n. F. 274 inf. n. 19); Leonardo, quarto (inv. n. F. 263 inf. n. 19 a).

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XXX, p. 124.

G.G.31. *Studio per San Gerolamo*

Iscrizioni: '1 | VL dis. C.G.G. inc.'

Acquafornte.

Impronta: 173x137 mm.

Tre stati.

Disegno originale: Scuola di Leonardo (inv. n. F. 263 inf. n. 96).

Collocazione settecentesca: Galleria Portatile.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XXXI, p. 124.

G.G.32. *Diversi studi*

Iscrizioni: '41 | VL dis. C.G.G. inc.'

Acquafornte.

Impronta: 229x157 mm.

Tre stati.

Disegni originali: Leonardo, m (Institut de France, Manoscritto L, f. 4r), n (Institut de France, Manoscritto L, f. 2r), o (ubicazione ignota), p (inv. n. Codice Atlantico, f. 268 recto), q (Institut de France, Manoscritto L, f. 3 r), r (Institut de France, Manoscritto I, f. 96r); s (Institut de France, Manoscritto L, f. 3 v); t (inv. n. Codice Atlantico, 331 r); u, (inv. n. Codice Atlantico, 218 r); x (Institut de France, Manoscritto I, f. 19v); z (inv. n. Codice Atlantico, f. 26 recto); 1 (inv. n. Codice Atlantico, ff. 160 a recto); 2 (inv. n. Codice Atlantico, f. 149); 3 (non rintracciato).

Collocazione settecentesca: Qr (m, n, o, q, s); Gran Codice custodito nel Salone (p, t, u, z, 1, 2, 3); Q3 (r, x).

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XXXII, p. 124. ; Caroli 1990, p. 185 (q); Caroli 1990, p. 185 (s); Caroli 1990, p.135 (t).

G.G.33. *Sette studi di figure*

Iscrizioni: '8 | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforse.

Impronta: 235x161 mm.

Tre stati.

Disegni originali: Leonardo (inv. nn. F 263 inf. n. 83; Codice Atlantico f. 975 verso; Codice Atlantico f. 141; Codice Atlantico f. 534 verso; F 274 inf. n. 35d; F 274 inf. n. 35c).

Collocazione settecentesca: Gran Codice custodito nel Salone (primi tre); Raccolta di Disegni ec. (ultimi tre).

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XXXIII, p. 124.

G.G.34. *Tre studi di animali*

Iscrizioni: '34 | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforse.

Impronta: 228x158 mm.

Tre stati.

Disegni originali: attr. a Pellegrino Tibaldi, Leonessa (inv. n. F. 263 inf. n. 9); Leonardo?, Testa di cavallo (inv. n. F 263 inf. n. 6); Leonardo, Cavallo di profilo (inv. n. F 263 inf. n. 91).

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XXXIV, p. 124; Alberici 1984, n. 194, pp. 134-135.

G.G.35. *Studio per cavallo*

Iscrizioni: '11 | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforse.

Impronta: 296x318 mm.

Tre stati.

Disegno originale: Artista sconosciuto (inv. n. F 261 inf. n. 2, p. 2).

Collocazione settecentesca: Galleria Portatile.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XXXV, p. 124.

G.G.36. *Quattro studi anatomici*

Iscrizioni: '25 | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 237x161 mm.

Tre stati.

Disegni originali: Leonardo, Gamba maschile vista da dietro (inv. n. F 263 inf. n. 65), Uomo in piedi di profilo verso sinistra (non rintracciato); copia da Leonardo, Uomo in piedi con gamba destra piegata (inv. n. F 263 inf. n. 83); imitatore di Leonardo, quarto (inv. n. F 263 inf. n. 5; in controparte).

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XXXVI, p. 124.

G.G.37. *Cinque studi di cavalli*

Iscrizioni: '28 | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 237x165 mm.

Tre stati.

Disegni originali: scuola di Leonardo, primo (inv. n. F 263 inf. n. 1); seguace di Leonardo, secondo (inv. n. F 263 inf. n. 2); Leonardo, terzo (inv. n. F 263 inf. n. 3); imitatore di Leonardo, quarto (inv. n. F. 263 inf. n. 17).

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XXXVII, p. 124.

G.G.38. *Studio per mortaio shrapnel*

Iscrizioni: '30 | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 260x418 mm.

Tre stati.

Disegno originale: Leonardo (inv. n. Codice Atlantico, f. 33r).

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XXXVIII, p. 124.

G.G.39. *Foglio del Codice Atlantico*

Iscrizioni: '31 | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 242x161 mm.

Tre stati.

Disegno originale: Leonardo (inv. n. Codice Atlantico, f. 656 recto).

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XXXIX, p. 124.

G.G.40. *Meccanismo di movimento per un girarrosto e Macchina volante e organi di pilotaggio*

Iscrizioni: '43 | VL dis. C.G.G. inc.'

Acquafornte.

Impronta: 315x216 mm.

Tre stati.

Disegni originali: Leonardo, (inv. nn. Codice Atlantico, f. 21 recto e f. 824 verso).

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XL, p. 124.

G.G.41. *Studi diversi per macchina volante*

Iscrizioni: '44 | VL dis. C.G.G. inc.'

Acquafornte.

Impronta: 236x175 mm.

Tre stati.

Disegno originale: Leonardo (inv. n. Codice Atlantico, ff. 854 e 860).

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XLI, p. 124.

G.G.42. *Macchina volante in movimento*

Iscrizioni: '42 | VL dis. C.G.G. inc.'

Acquafornte.

Impronta: 261x173 mm.

Tre stati.

Disegno originale: Leonardo (inv. n. Codice Atlantico, ff. 747r/276r-b).

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XLII, p. 124.

G.G.43. *Macchina per la produzione di corde (particolare)*

Iscrizioni: '9 | VL dis. C.G.G. inc.'

Acquafornte.

Impronta: 147x231 mm.

Tre stati.

Disegno originale: Leonardo (inv. n. Codice Atlantico, f. 12 recto).

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XLIII, p. 124.

G.G.44. *Due studi per macchina*

Iscrizioni: '23 | VL dis. C.G.G. inc.'

Acquaforse.

Impronta: 227x207 mm.

Tre stati.

Disegno originale: Leonardo (inv. n. Codice Atlantico, f. 50 e f. 49).

Collocazione settecentesca: Raccolta di Disegni ec.

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XLIV, p. 124.

G.G.45. *Profilo di uomo*

Iscrizioni: '14 | F.M. dis. C.G.G. inc.'

Acquaforse.

Impronta: 161x136 mm.

Tre stati.

Disegno originale: Francesco Melzi (inv. n. F 274 inf. n. 8)

Bibl.: Cogliati Arano 1980, n. XLV, p. 124.

G.G.46. *Le proporzioni del corpo umano secondo Vitruvio (Uomo Vitruviano)*

Iscrizioni: '1* | VL dis. C.G.G. inc.'

Acquaforse.

Impronta: 258x195 mm

Tre stati.

Disegno originale: Leonardo, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 228).

Bibl.: Cogliati Arano 1980, cat. n. 8, p. 32.

G.G.47. *Busto d'uomo visto di profilo con indicazioni di misure per la testa umana*

Iscrizioni: '2* | VL dis. C.G.G. inc.'

Acquaforse.

Impronta: 235x159 mm.

Tre stati.

Disegno originale: Leonardo, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 236 verso).

Bibl.: Cogliati Arano 1980, cat. n. 7, p. 29.

G.G.48. *Busto d'uomo visto di profilo con schema per le misure della testa umana*

Iscrizioni: '13* | VL dis. C.G.G. inc.'

Acquaforse.

Impronta: 234x160 mm.

Tre stati.

Disegno originale: Leonardo, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 236 recto).

Bibl.: Cogliati Arano 1980, cat. n. 7, p. 29.

G.G.49. *Testa di uomo*

Iscrizioni: '10* | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 149x121 mm.

Tre stati.

Disegno originale: Leonardo, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 261).

Bibl.: Cogliati Arano 1980, cat. n. 26, p. 62.

G.G.50. *Testa di uomo di profilo, Putto, Massimiliano imperatore e Bianca Maria Sforza*

Iscrizioni: '3* | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 237x160 mm.

Tre stati.

Disegno originale: Leonardo, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 264); Ambrogio de Predis, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 260).

Bibl.: Cogliati Arano 1980, cat. n. 19, p. 53 (primo); Cogliati Arano 1980, cat. n. 54, pp. 106-107 (secondo); Alberici 1984, n. 192, pp. 134-135.

G.G.51. *Uomo di tre quarti con barba e capelli lunghi*

Iscrizioni: '4* | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 238x163 mm.

Tre stati.

Disegno originale: Giovanni Agostino da Lodi (ubicazione ignota).

Bibl.: Alberici 1984, n. 191, pp. 134-135; Bora 1991, p. 216, fig. 14.

G.G.52. *Figura femminile a mezzo busto e altre figure schizzate*

Iscrizioni: '12* | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 260x197 mm.

Tre stati.

Disegno originale: Cesare da Sesto, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 141).

Bibl.: Cogliati Arano 1980, cat. n. 36, pp. 80-81.

G.G.53. *Studi di putti, braccia, piede e torso maschile*

Iscrizioni: '9* | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 236x196 mm.

Tre stati.

Disegno originale: Cesare da Sesto o Ambrogio De Predis, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 257).

Bibl.: Cogliati Arano 1980, cat. n. 30, pp. 67-69.

G.G.54. *Tre studi*

Iscrizioni: '5* | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 210x182 mm.

Tre stati.

Disegni originali: Leonardo, Testa di vecchio e schizzo per congegno meccanico, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 234); imitatore di Leonardo, Caricatura di vecchia di profilo, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 267); Leonardo, Due profili maschili (ubicazione ignota).

Bibl.: Cogliati Arano 1980, cat. n. 6, p. 28 (primo); Cogliati Arano 1980, cat. n. 27, p. 63 (secondo).

G.G.55. *Studi anatomici*

Iscrizioni: '6* | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 234x159 mm.

Tre stati.

Disegno originale: da Leonardo, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 509).

Bibl.: Cogliati Arano 1980, cat. n. 29, p. 66; Bora, p. 110, fig. 4.27.

G.G.56. *Due studi di braccia*

Iscrizioni: '14* | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 236x162 mm.

Tre stati.

Disegno originale: Leonardo, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 509; in controparte).

Bibl.: Cogliati Arano 1980, cat. n. 28, pp. 64-65.

G.G.57. *Studio di braccio e nodo*

Iscrizioni: '15* | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 234x158 mm.

Tre stati.

Disegno originale: Maestro lombardo del Cinquecento, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 347).

Bibl.: Cogliati Arano 1980, cat. n. 45, p. 94.

G.G.58. *Cavallo e cavaliere e Cavallo e cavaliere e Uomo di profilo ammantato*

Iscrizioni: '11* | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 214x224 mm.

Tre stati.

Disegno originale: cerchia di Leonardo, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. nn. 255, 236 recto).

Bibl.:

G.G.59. *Scena di battaglia e studi per armi*

Iscrizioni: '7* | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 277x209 mm.

Tre stati.

Disegno originale: Leonardo, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 235 recto).

Bibl.: Cogliati Arano 1980, cat. n. 5, pp. 26-27.

G.G.60. *Studi di macchine e Veduta prospettiva di una chiesa*

Iscrizioni: '8* | VL dis. C.G.G. inc.'.

Acquaforte.

Impronta: 171x195 mm.

Tre stati.

Disegno originale: Leonardo, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. nn. 235 verso, 238 verso).

Bibl.: Cogliati Arano 1980, cat. n. 5, pp. 26-27 (primo).

G.G.61. *Studio di fiori*

Iscrizioni: '16* | VL dis. C.G.G. inc.'

Acquaforte.

Impronta: 170x195 mm

Tre stati.

Disegno originale: Leonardo, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 237).

Bibl.: Cogliati Arano 1980, cat. n. 4, p. 24.

G.M. *Girolamo Mantelli, Raccolta di disegni incisi da Girolamo Mantelli di Canobio sugli originale esistenti nella Biblioteca Ambrosiana di mano di Leonardo daVinci e de suoi scolari lombardi [...], Milano 1785.*

*I disegni originali sono conservati presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano se non diversamente indicato.

G.M. *Frontespizio*

Iscrizioni: 'RACCOLTA DI DISEGNI | INCISI DA GIROLAMO MANTELLI | DI CANOBIO | SUGLI ORIGNALI ESISTENTI | NELLA BIBLIOTECA AMBROSIANA | DI MANO DI LEONARDO DA VINCI | E DE SUOI SCOLARI LOMBARDI | DEDICATA | A SUA ECCELLENZA | GIBERTO BORROMEO ARESE | CONTE E SIGNORE | DI MACAGNO IMPERIALE CORTE REGALE | E VICARIO IMPERIALE PERPETUO CONTE D'ARONA | E SIGNORE DELLA SUA ROCCA EC. EC. | GRANDE DI SPAGNA | DI PRIMA CLASSE EC.| MILANO | MDCCLXXXV. || Hier. Mantelli inven | sculp: | 1785'.

Acquaforte.

Impronta: 271x184 mm

Stato unico.

Disegno originale: non rintracciato.

Bibl.: Alberici 1984, n. 195, p. 136.

G.M. 1. *Busto di donna*

Iscrizioni: 'di Leon:do da V:i | HM.S: | 1'.

Acquaforte, puntinato e rotella.

Impronta: 261x194 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Maestro della Pala Sforzesca (inv. n. F 263 inf. n. 77).

Bibl.: Alberici 1984, n. 196, pp. 136-137.

G.M. 2. *Volto di donna*

Iscrizioni: 'di Leon:do da V:i | HM.S: | 2'.

Acquaforte, puntinato e rotella.

Impronta: 196x176 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Copia da Andrea Solario (inv. n. F 263 inf. n. 74).

Bibl.: inedita.

G.M. 3. *Ritratto di Ercole Massimiliano Sforza*

Iscrizioni: 'di Leon:do da V:i | HM.S: | 3'.

Acquaforte e puntinato.

Impronta: 208x174 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Maestro della Pala Sforzesca (inv. n. F 290 inf. n. 13).

G.M. 4. *Testa di vecchio di profilo verso destra*

Iscrizioni: 'di Leon:do da V:i | HM.S: | 4'.

Acquaforte e puntinato.

Impronta: 175x128 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Seguace di Bramanti (inv. n. F 274 inf. n. 11).

G.M. 5. *Testa di uomo di profilo verso sinistra*

Iscrizioni: 'di Leon:do da V:i | HM.S: | 5'.

Acquaforte e puntinato.

Impronta: 175x130 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Giovanni Agostino da Lodi (inv. n. F 274 inf. n. 6).

G.M. 6. *Quattro teste grottesche*

Iscrizioni: 'di Leon:do da V:i | HM.S: | 6'.

Acquaforte.

Impronta: 180x128 mm.

Stato unico.

Disegni originali: Attr. a Leonardo (inv. n. F 274 inf. n. 26 a); Leonardo (inv. nn. F 263 inf. n. 94, F 274 inf. n. 29, F 274 inf. n. 28).

G.M. 7. *Quattro teste grottesche*

Iscrizioni: 'di Leon:do da V:i | HM.S: | 7'.

Acquaforte.

Impronta: 182x127 mm.

Stato unico.

Disegni originali: Leonardo (inv. n. F 274 inf. n. 27a); Seguace di Leonardo (inv. n. F 263 inf. n. 98); Leonardo (inv. n. F 263 inf. n. 87); Copia da Leonardo (inv. n. F 263 inf. n. 19b).

G.M. 8. *Due teste grottesche e profilo femminile*

Iscrizioni: 'di Leon:do da V:i | HM.S: | 8'.

Acquafornte.

Impronta: 194x173 mm.

Stato unico.

Disegni originali: Leonardo (inv. n. F 263 inf. n. 98); Seguace di Leonardo (inv. n. F 263 inf. n. 98); Leonardo (inv. n. F 263 inf. n. 98).

G.M. 9. *Testa maschile grottesca di profilo verso destra*

Iscrizioni: 'di Leon:do da V:i | HM.S: | 9'.

Acquafornte.

Impronta: 178x131 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Leonardo (inv. n. F 263 inf. n. 78).

G.M. 10. *Testa maschile grottesca di profilo verso sinistra*

Iscrizioni: 'di Leon:do da V:i | HM.S: | 10'.

Acquafornte.

Impronta: 178x131 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Leonardo (inv. n. F 274 inf. n. 53).

Bibl.: Alberici 1984, n. 199, p. 138.

G.M. 11. *Ritratto di donna di profilo verso destra*

Iscrizioni: 'di Leon:do da V:i | HM.S: | 11'.

Acquafornte e puntinato.

Impronta: 175x130 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Seguace di Giovanni Antonio Boltraffio (F 274 inf. n. 36).

Bibl.: Alberici 1984, n. 195, p. 136.

G.M. 12. *Testa di Giuda e testa di san Pietro*

Iscrizioni: 'di Leon:do da V:i | HM.S: | 12'.

Acquafornte e puntinato.

Impronta: 175x129 mm.

Stato unico.

Disegno originale: attr. a Marco d'Oggiono (inv. n. F 274 inf. n. 5).

G.M. 13. *Testa maschile grottesca di tre quarti verso destra*

Iscrizioni: 'di Leon:do da V:i | HM.S: | 13'.

Acquafornte.

Impronta: 175x128 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Leonardo (inv. n. F 263 inf. n. 71).

Bibl.: Alberici 1984, n. 198, p. 138.

G.M. 14. *Tre studi anatomici*

Iscrizioni: 'di Leon:do da V:i | HM.S: | 14'.

Acquafornte.

Impronta: 175x130 mm.

Stato unico.

Disegno originale: copia da Leonardo (F 263 inf. n. 83).

G.M. 15. *Due figure maschili panneggiate sedute*

Iscrizioni: 'di Leon:do da V:i | HM.S: | 15'.

Acquafornte e puntinato.

Impronta: 237x296 mm.

Stato unico.

Disegni originali: cerchia di Domenico Ghirlandaio (inv. F 261 nn. 13, p. 7, 12, p. 7).

G.M. 16. *Testa grottesca di profilo verso destra*

Iscrizioni: 'di Leon:do da V:i | HM.S: | 16'.

Acquafornte e puntinato.

Impronta: 175x128 mm.

Stato unico.

Disegno originale: scuola di Leonardo (inv. n. F 274 inf. n. 22).

G.M. 17. *Testa di vecchio pelato verso destra*

Iscrizioni: 'del Cavalier Melzi | HM.S |17'.

Acquafornte.

Impronta: 173x128 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Francesco Melzi (inv. n. F 274 inf. n. 8).

G.M. 18. *Flora*

Iscrizioni: 'di Bernardino Luino | HM:sculp: | 18'.

Crayon manner, rotella, acquaforte.

Impronta: 263x192 mm.

Stato unico.

Disegno originale: copia da Gianfrancesco Penni (inv. n. Codice Resta, n. 115 p. 115).

G.M. 19. *Busto di fanciulla*

Iscrizioni: 'di Bernard: Luino | HM:sculp: | 19'.

Acquaforte, puntinato e rotella.

Impronta: 175x128 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Giovanni Agostino da Lodi (inv. n. F 274 inf. n. 4).

G.M. 20. *Due teste di fanciulli*

Iscrizioni: 'di Bern:no Luino | HM.S. | 20'.

Acquaforte e puntinato.

Impronta: 175x128 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Giovanni Agostino da Lodi (inv. n. F 263 inf. n. 39).

G.M. 21. *Tre studi per volti femminili*

Iscrizioni: 'di B: Luino | HM:S: | 21'.

Acquaforte.

Impronta: 132x122 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Bernardino Luini (inv. n. F 263 inf. n. 19 recto).

G.M. 22. *Bambino con gatto*

Iscrizioni: 'di Ber:no Luino | HM:S: | 22'.

Acquaforte e puntinato.

Impronta: 126x106 mm.

Stato unico.

Disegno originale: attr. a Leonardo (F 263 inf. n. 89 recto).

G.M. 23. *Donna seduta*

Iscrizioni: 'di Bernard:o Luino | HM.S | 23'.

Acquaforte.

Impronta: 131x176 mm.

Stato unico.

Disegno originale: attr. a Bernardino Luini (inv. n. F 290 inf. n. 16).

G.M. 24. *Allegoria della Geometria o Educazione di Gesù Bambino*

Iscrizioni: 'di Bern:no Luino | HM:S. | 24'.

Acquaforte.

Impronta: 132x177 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Bernardino Luini (inv. n. F 263 inf. n. 42).

Bibl.: Bora 1991, p. 214, fig. 11.

G.M. 25. *Salomè*

Iscrizioni: 'Ces.e da Sesto inv: del: |Hier.Mantelli sculp: | 25'.

Crayon manner, rotella, aquaforte e puntinato.

Impronta: 445x323 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Ambrogio Figino (Milano, Museo Diocesano, inv. n. 151).

G.M. 26. *Busto maschile con braccio destra proteso in avanti*

Iscrizioni: 'Ces.e da Sesto inv: del: |Hier.Mantelli sculp: | 26'.

Acquaforte, rotella e puntinato.

Impronta: 446x324 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Ambrogio Figino (Milano, Museo Diocesano, inv. n. 32).

Bibl.: Bora 1991, p. 214, fig. 12.

G.M.27. *Testa del Battista*

Iscrizioni: 'Ces.e da Sesto inv: del: | H.M sculp: | 27'.

Acquaforte, rotella e puntinato.

Impronta: 444x317 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Ambrogio Figino (Milano, Museo Diocesano, inv. n. 31).

D.C. Domenico Cagnoni, *Guida pittorica che contiene una raccolta de stampe delle più insigni pitture e dei sublimi disegni della Città e Ducato di Milanese, Milano, 1795.*

D.C.1. *Due uomini a figura intera visti di spalle*

Iscrizioni: 'Tom. 1 Tav. XV'.

Acquaforte.

Impronta: 168x108 mm.

Disegno originale: Artista anonimo da Andrea del Sarto, Milano, Biblioteca Ambrosiana (inv. n. F 271 inf. n. 31).

Bibl.: inedita.

D.C.2. *Due soldati a cavallo*

Iscrizioni: 'Tom. 1 Tav. XX'.

Acquaforte.

Impronta: 108x168 mm.

Disegno originale: Artista anonimo, Milano, Biblioteca Ambrosiana (inv. n. F 271 inf. n. 7).

Bibl.: inedita.

G.B. Giuseppe Bossi, *Del Cenacolo di Leonardo libri IV*, Milano, 1810.

G.B.1. Ritratto di Leonardo

Giuseppe Benaglia

Iscrizioni: 'Leonardo ebbe la faccia con li capelli lunghi e con le ciglia e con la barba tutto lunga ch'egli pareva la vera nobiltà | dello studio quale fu altre volte il Druido Ermete o l'antico Prometo. Lomazzo = Tempio della Pittura pag.

Puntinato.

Impronta: 402x274 mm.

Disegno originale: Raffaello Albertolli, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 25).

G.B.2. Testa di Cristo

Giuseppe Longhi

Acquaforse e acquatinta.

Impronta: 136x128 mm.

Disegno originale: Leonardo da Vinci, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 231).

Bibl.: Alberici 1984, n. 76, p. 79.

G.B.3. Testa di un giovane con capelli ricci

Giuseppe Benaglia

Puntinato.

Impronta: 193x137 mm.

Disegno originale: Giovanni Agostino da Lodi, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 262).

G.B.4. Tronco di uomo di profilo con schema di proporzioni

Giuseppe Bossi

Acquaforse.

Impronta: 325x225 mm.

Disegno originale: Leonardo da Vinci, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 236 recto).

G.B.5. Busto di uomo di profilo con studio di proporzione

Giuseppe Bossi

Acquaforse.

Impronta: 278x230 mm.

Disegno originale: Leonardo da Vinci, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 236 verso).

G.B.6. *Uomo Vitruviano*

Giuseppe Longhi

Acquaforte.

Impronta: 287x277 mm.

Disegno originale: Leonardo da Vinci, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 228).

G.B.7. *Studio per sant'Anna, la Vergine e il Bambino con l'agnello*

Francesco Rosaspina

Iscrizioni: 'Leonardo da Vinci inv. F.R.f.'

Acquaforte e cera molle.

Impronta: 143x115 mm.

Disegno originale: Leonardo da Vinci, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 230).

Bibl.: Borea 2009, IV, cap. XL, n. 93.

L.C. Luigi Celotti, *Disegni originali di Raffaello per la prima volta pubblicati esistenti nella Imperial Regia Accademia di Belle Arti di Venezia, 1829.*

L.C.1. *Tre teste femminili*

Iscrizioni: 'I | Raffaele'.

Acquaforte.

Impronta: 228x171 mm

Stato unico.

Disegno originale: Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 40 v.).

Bibl.: Ferino Pagden 1982, p. 71.

L.C.2. *Tre teste virili*

Iscrizioni: 'II | Raffaele'.

Acquaforte.

Impronta: 230x171 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n.86 r.).

Bibl.: Ferino Pagden 1982, p. 97.

L.C.3. *Gesù benedicente*

Iscrizioni: 'III | Raffaele'.

Acquaforte e puntinato.

Impronta:

Stato unico.

Disegno originale: Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 38 r.).

Bibl.: Ferino Pagden 1982, p. 67.

L.C.4. *Cinque studi per figura in piedi*

Iscrizioni: 'IV | Raffaele'.

Acquaforte.

Impronta: 192x141 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Venezia, Gallerie dell'Accademia.

L.C.5. *Foglio manoscritto*

Iscrizioni: 'V | Fac-simile di scrittura autografa di | Raffaele che si trova dietro il precedente disegno IV | Raffaele'.

Acquaforte.

Impronta: 197x147 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Bibl.: inedita.

L.C. 6. *Leone*

Iscrizioni: 'VI | Raffaele'.

Acquaforte.

Impronta: 156x226 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 35 v.).

Bibl.: Ferino Pagden 1982, pp. 123-124.

L.C.7. *Leone accucciato*

Iscrizioni: 'VII | Raffaele'.

Acquaforte.

Impronta: 147x184 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 17 r.).

Bibl.: Ferino Pagden 1982, p. 125.

L.C.8. *Vecchio seduto e studio di mano sinistra*

Iscrizioni: 'VIII | Raffaele'.

Acquaforte.

Impronta: 254x197 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 54 v.).

Bibl.: Ferino Pagden 1982, p. 59.

L.C.9. *Tre studi di panneggio*

Iscrizioni: 'IX | Raffaele'.

Acquaforte.

Impronta: 232x169 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 18 r).
Bibl.: Ferino Pagden 1982, p. 129.

L.C.10. *Vecchio seduto e studio di piede sinistro*

Iscrizioni: 'X | Raffaele'.

Acquaforte.

Impronta: 251x196 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 53 v.).

Bibl.: Ferino Pagden 1982, p. 57.

L.C.11. *Ritratto di Virgilio*

Iscrizioni: 'XI | Raffaele'.

Acquaforte.

Impronta: 228x170 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 83 r.).

Bibl.: Ferino Pagden 1982, p. 91.

L.C.12. *Sant'Andrea (?)*

Iscrizioni: 'XII | Raffaele'.

Acquaforte.

Impronta: 252x197 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 22 r.).

Bibl.: Ferino Pagden 1982, p. 137.

L.C.13. *Angelo in piedi che sparge fiori e anziano seduto*

Iscrizioni: 'XIII | Raffaele'.

Acquaforte.

Impronta: 229x173 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 24 r.).

Bibl.: Ferino Pagden 1982, p. 139.

L.C.14. *Donna che difende un bambino da un soldato*

Iscrizioni: 'XIV | Raffaele'.

Acquaforte.

Impronta: 233x174 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 57 v.).

Bibl.: Ferino Pagden 1982, p. 45.

L.C.15. *Due uomini in piedi visti di spalle*

Iscrizioni: 'XV | Raffaele'.

Acquaforte.

Impronta: 252x193 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 20 v.).

Bibl.: Ferino Pagden 1982, p. 133.

L.C.16. *Quattro giovani in piedi e un bambino inginocchiato*

Iscrizioni: 'XVI | Raffaele'.

Acquaforte.

Impronta: 231x170 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 51 r.).

Bibl.: inedita.

L.C.17. *Ercole che uccide il leone*

Iscrizioni: 'XVII | Raffaele'.

Acquaforte.

Impronta: 258x197 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 30 r.).

Bibl.: Ferino Pagden 1982, p. 117.

L.C.18. *Due uomini a cavallo*

Iscrizioni: 'XVIII | Raffaele'.

Acquaforte.

Impronta: 277x210 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 35 r.).

Bibl.: Ferino Pagden 1982, p. 123.

L.C.19. *Vergine in preghiera*

Iscrizioni: 'XIX | Sembra uno studio sopra qualche opera del Perugino | Raffaele'.

Acquaforte.

Impronta: 228x169 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 23 v.).

Bibl.: Ferino Pagden 1982, p. 131.

L.C.20. *Due uomini in piedi visti di spalle*

Iscrizioni: 'XIX | Studio sopra qualche opera dello stesso suo Maestro | Raffaele'.

Acquaforte.

Impronta: 228x169 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 21 r.).

Bibl.: Ferino Pagden 1982, p. 135.

L.C.21. *Deposizione di Cristo* (da Mantegna)

Iscrizioni: 'XXI | Studio dietro la celebre stampa del Mantegna | Raffaele'.

Acquaforte.

Impronta: 247x191 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 85 r.).

Bibl.: Ferino Pagden 1982, p. 95.

L.C.22. *Uomo barbuto in piedi* (da Mantegna)

Iscrizioni: 'XXII | Seguito dello studio (N. XXI) dietro il Mantegna | Raffaele'.

Acquaforte.

Impronta: 235x168 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 85 v.).

Bibl.: Ferino Pagden 1982, p. 95.

L.C.23. *Giovane in piedi*

Iscrizioni: 'XXIII | Raffaele'.

Acquaforte.

Impronta: 230x168 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 18 v).
Bibl.: Ferino Pagden 1982, p. 129.

L.C.24. *Giovane in piedi*

Iscrizioni: 'XXIV | Raffaele'.

Acquaforte.

Impronta: 231x169 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 21 v).
Bibl.: Ferino Pagden 1982, p. 135.

L.C.25. *Donna inginocchiata*

Iscrizioni: 'XXV | Raffaele'.

Acquaforte.

Impronta: 224x159 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 17 v).
Bibl.: Ferino Pagden 1982, p. 125.

L.C.26. *Donna seduta su un rialzo del terreno*

Iscrizioni: 'XXVI | Raffaele'.

Acquaforte.

Impronta: 204x162 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 20 r).
Bibl.: Ferino Pagden 1982, p. 133.

L.C.27. *Giovane nudo in piedi che regge un vaso e studio di gamba destra*

Iscrizioni: 'XXVII | Raffaele'.

Acquaforte.

Impronta: 231x169 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 57 r).
Bibl.: Ferino Pagden 1982, p. 45.

L.C.28. *Uomo barbuto visto di spalle*

Iscrizioni: 'XXVIII | Raffaele'.

Acquaforte.

Impronta: 231x169 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 23 r.).

Bibl.: Ferino Pagden 1982, p. 131.

L.C.29. *Quattro putti che giocano con un porcellino, un bambino in piedi, studi di due gambe e studi di eclissi*

Iscrizioni: 'XXIX | Raffaele'.

Acquaforte.

Impronta: 237x164 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 40 r.).

Bibl.: Ferino Pagden 1982, p. 71.

L.C.30. *Un soldato a sinistra e scena di lotta a destra*

Iscrizioni: 'XXX | Raffaele'.

Acquaforte.

Impronta: 262x332 mm.

Stato unico.

Disegno originale: Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Immagini Cap. I



Fig. 1. Parmigianino, *Evangelista*, Londra, British Museum (inv. n. 1946,0713.441).



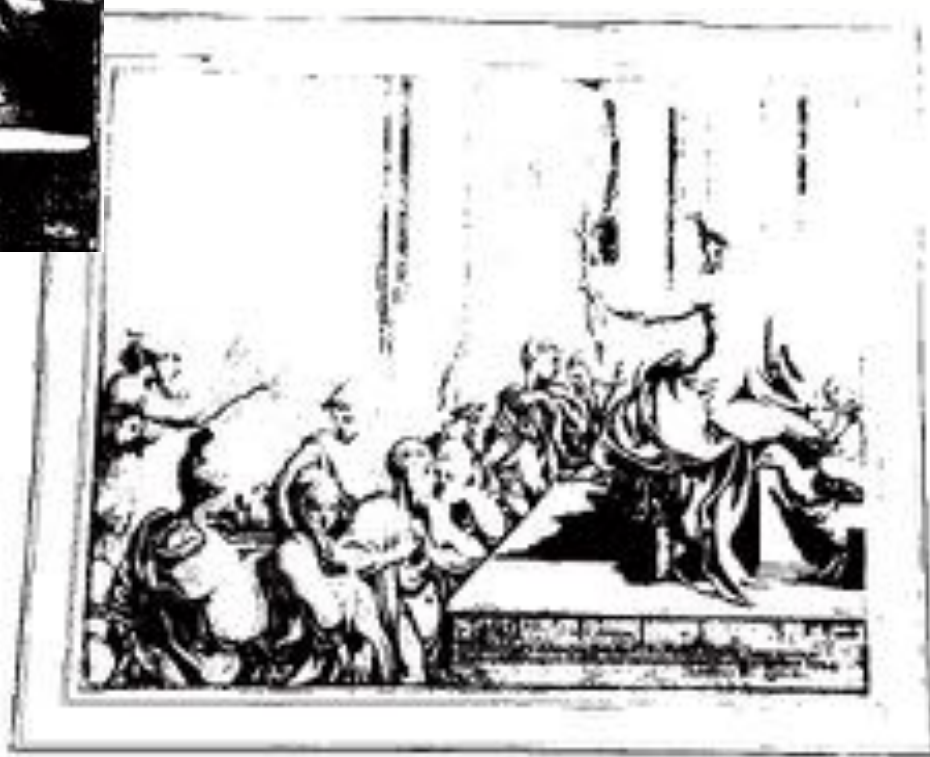
Fig. 2. Anton Maria Zanetti, *Evangelista*.



Fig. 3. Anton Maria Zanetti, *Madonna con il Bambino*.



Fig. 4. Anton Maria Zanetti, *Madonna con il Bambino*.



Figg. 5 e 6. Anton Maria Zanetti, *Giove adorato dalla folla.*



Fig. 7. Parmigianino, *Giove adorato dalla folla*, Londra, British Museum (inv. n. 1853.1008.2).



Fig. 8. Anton Maria Zanetti, *Donna in piedi che indica verso destra con un bambino e altre figure.*



Fig. 9. Anton Maria Zanetti, *Muzio Scevola mette la mano nel fuoco.*



Fig. 10. Antonio da Trento, *Muzio Scevola*.



Fig. 11. Incisore anonimo del Seicento, *Muzio Scevola*.



Fig. 12. Andrea Schiavone, *Muzio Scevola mette la mano nel fuoco.*



Fig. 13. Andrea Schiavone, *Donna in piedi che indica verso destra con un bambino e altre figure.*



*Stat. quadr. Scip. Anton. Aruncium
Genetum.*

Fig. 14. Cesare Massimiliano Gini, *Muzio Scevola mette la mano nel fuoco.*



Fig. 15. Anton Maria Zanetti, *Trasporto del corpo di Cristo*.



Fig. 16. Anton Maria Zanetti, *San Giacomo minore*.



Fig. 17. Anton Maria Zanetti, *Pastore*.



Fig. 18. Anton Maria Zanetti, *Putto in volo*.



Fig. 19. Ugo da Carpi, *Diogene*.



Fig. 20. Anton Maria Zanetti, *Madonna con Bambino, san Giovannino, tre Marie e san Giovanni Evangelista*



Figg. 21 e 22. Anton Maria Zanetti, *Madonna seduta ai piedi di un albero con il Bambino in braccio.*



Fig. 23. Hendrick der Borch, *Madonna con Bambino e San Giovannino*.



Fig. 24. Parmigianino, *Studio per angeli*, New York, The Morgan Library (inv. n. I, 49).



Fig. 25. Hendrick der Borch, *Studio di putto*.



Fig. 26. Parmigianino, *San Cristoforo*, Parigi, Ecole des Beaux Arts (inv. n. Mas.2367).



Fig. 27. Hendrick der Borch, *San Cristoforo*.



Fig. 28. Anton Maria Zanetti, *Presentazione di Gesù al Tempio*.



Fig. 29. Lucas Vorsterman II, *Presentazione di Gesù al Tempio*.

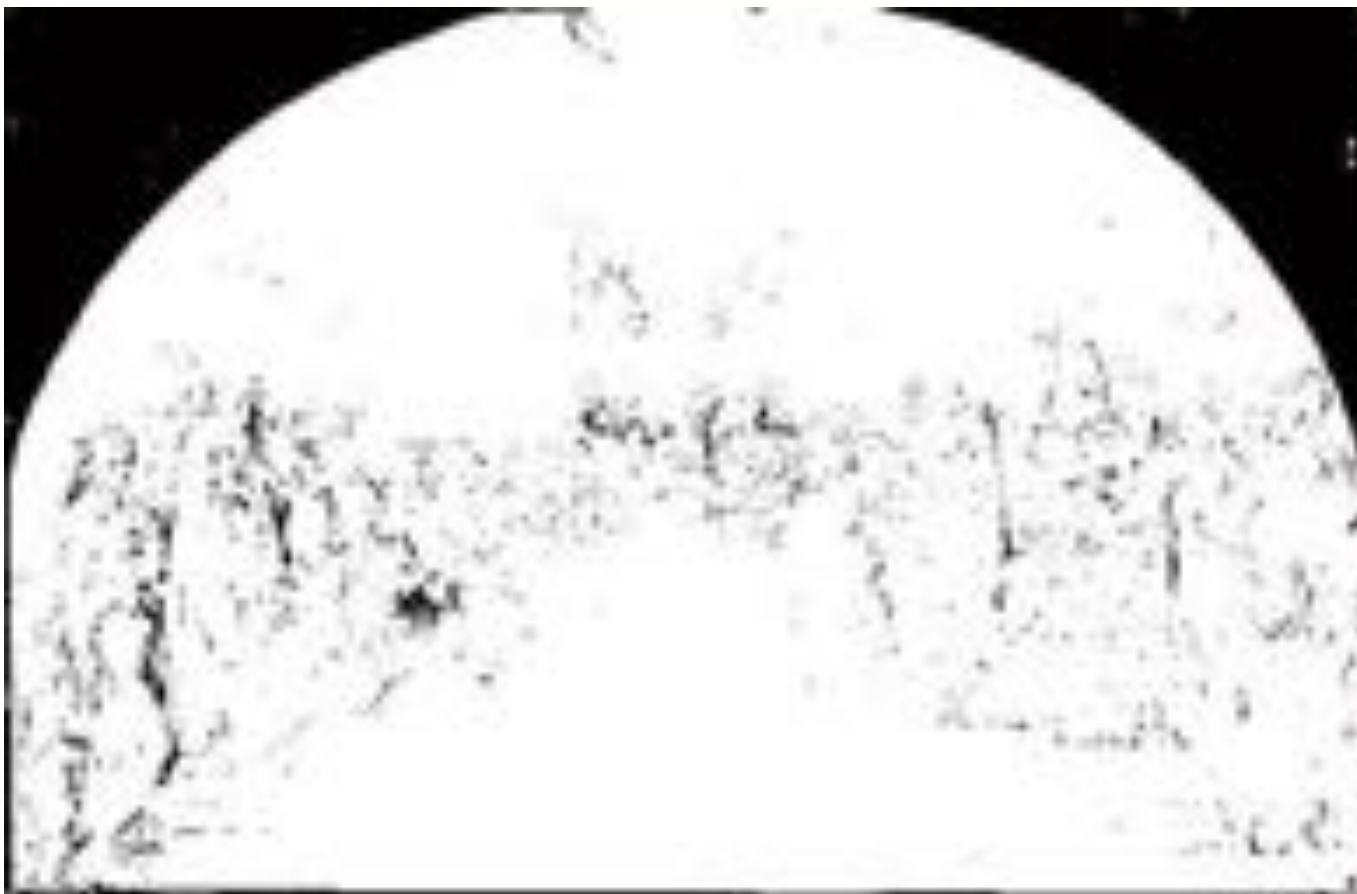


Fig. 30. Parmigianino, *Presentazione di Gesù al Tempio*, Londra, British Museum (inv. n. 1910,0212.34).



Fig. 31. Anton Maria Zanetti, *Sacrificio di Noè*.



Fig. 32. Anton Maria Zanetti, *Abramo riceve i tre angeli*.



Fig. 33. Anton Maria Zanetti, *Lot e le figlie abbandonano Sodoma.*



Fig. 34. Anton Maria Zanetti, *Isacco ed Esaù*.



Fig. 35. Anton Maria Zanetti, *Giacobbe e le figlie di Labano al pozzo.*



Fig. 35a. Raffaello, *Giacobbe e le figlie di Labano al pozzo*, Vienna, Graphische Sammlung Albertina (inv. n. 173).



Fig. 36. Anton Maria Zanetti, *Il passaggio del Mar Rosso*.



Fig. 37. Anton Maria Zanetti, *L'apparizione di Dio a Isacco*.

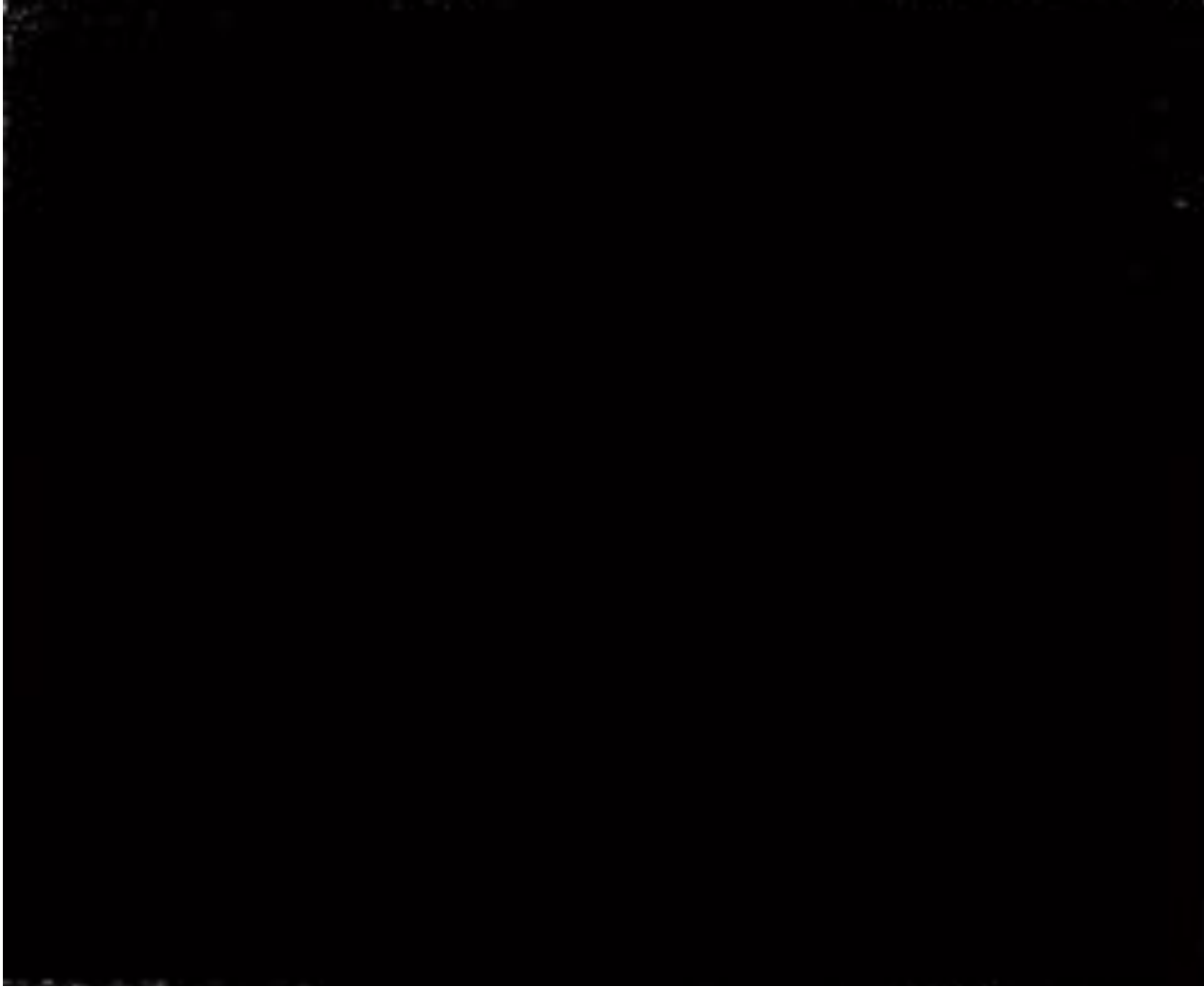


Fig. 37a. Raffaello, *L'apparizione di Dio a Isacco*, Stoccarda, Graphische Sammlung (inv. n. C. 96/4478).



Fig. 38. Marco Dente, *L'apparizione di Dio a Isacco*.

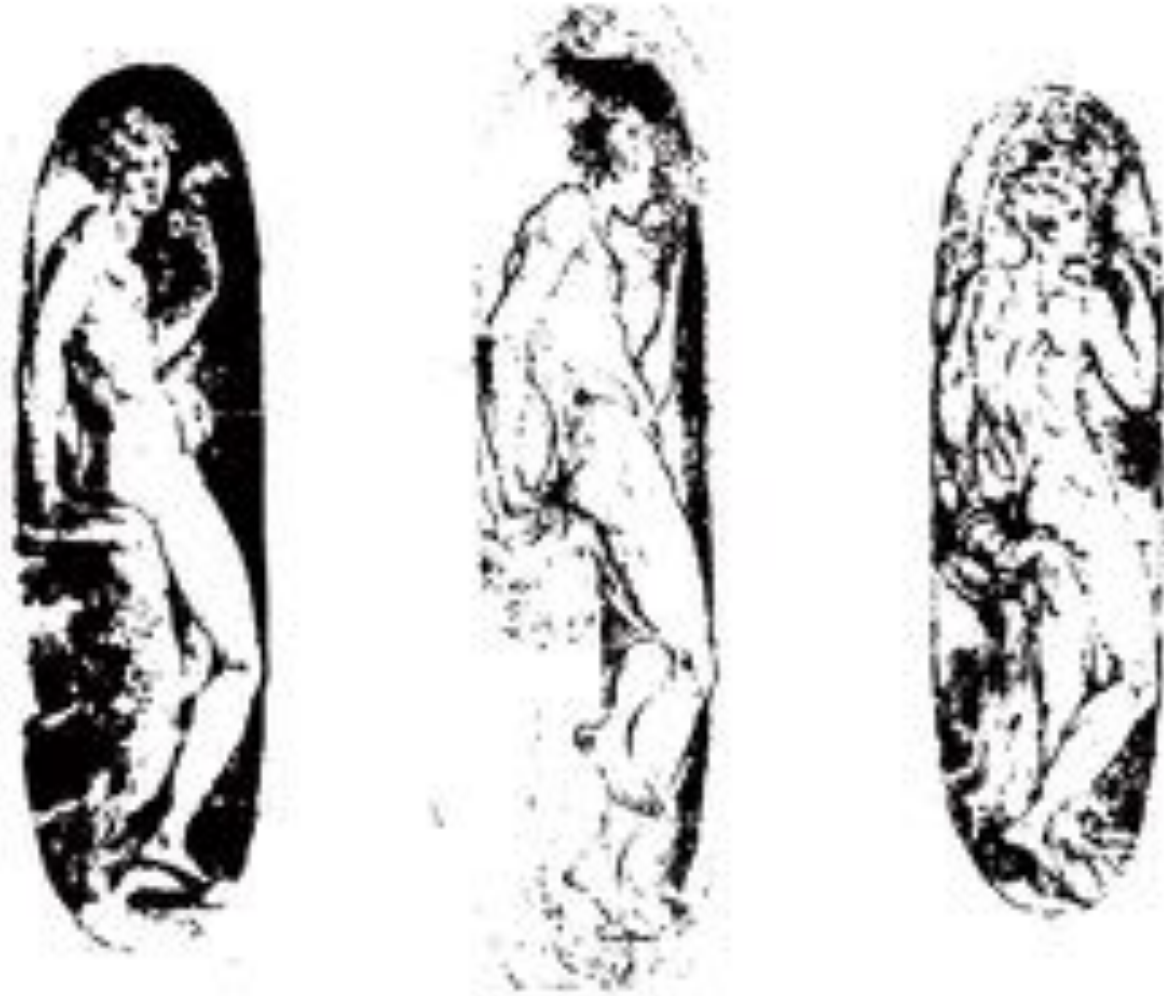


Fig. 39. Parmigianino, *Tre figure di Adamo*, Londra, British Museum (inv. nn. 1895,0915.754, 1895,0915.756, 1895,0915.755)

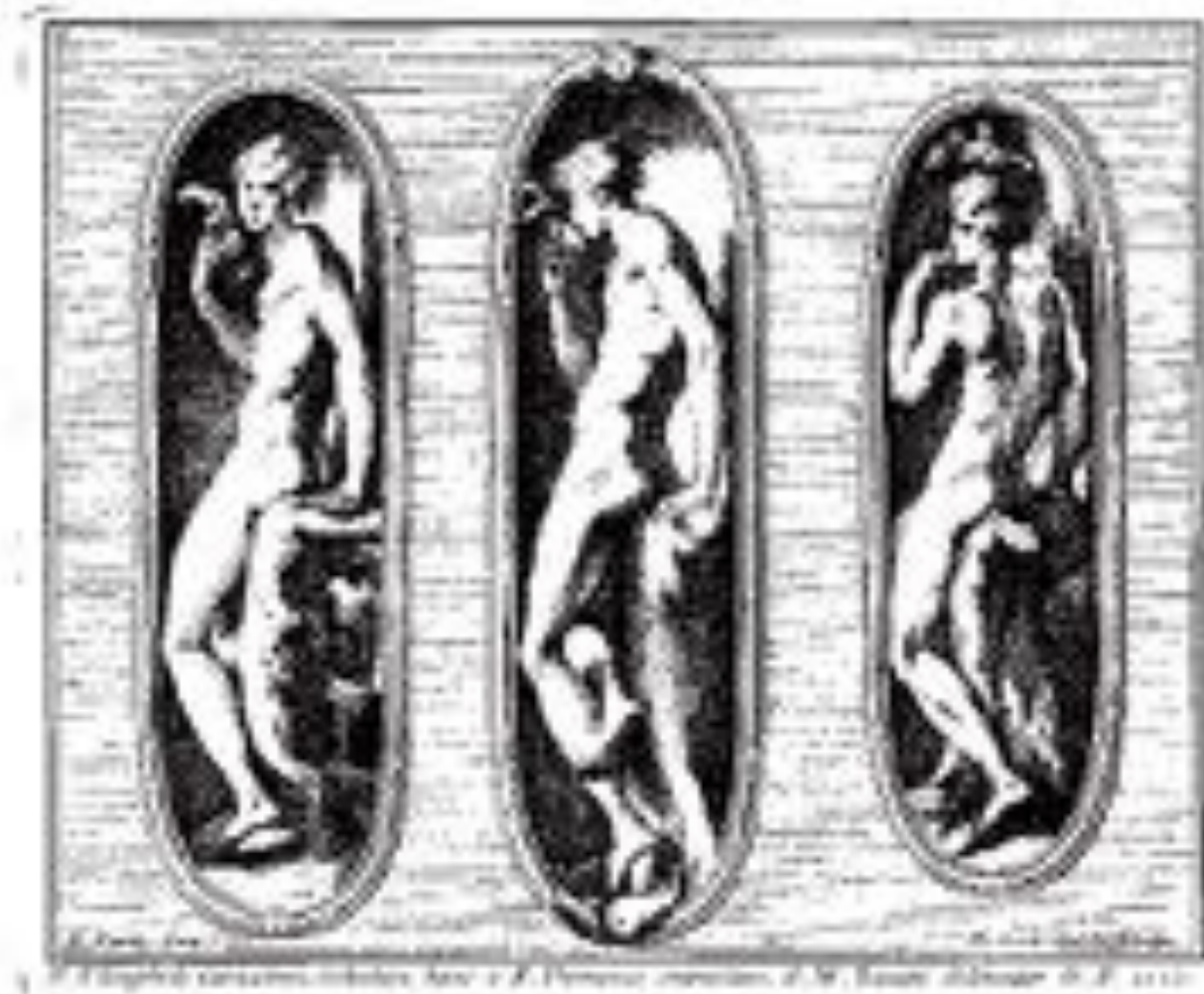
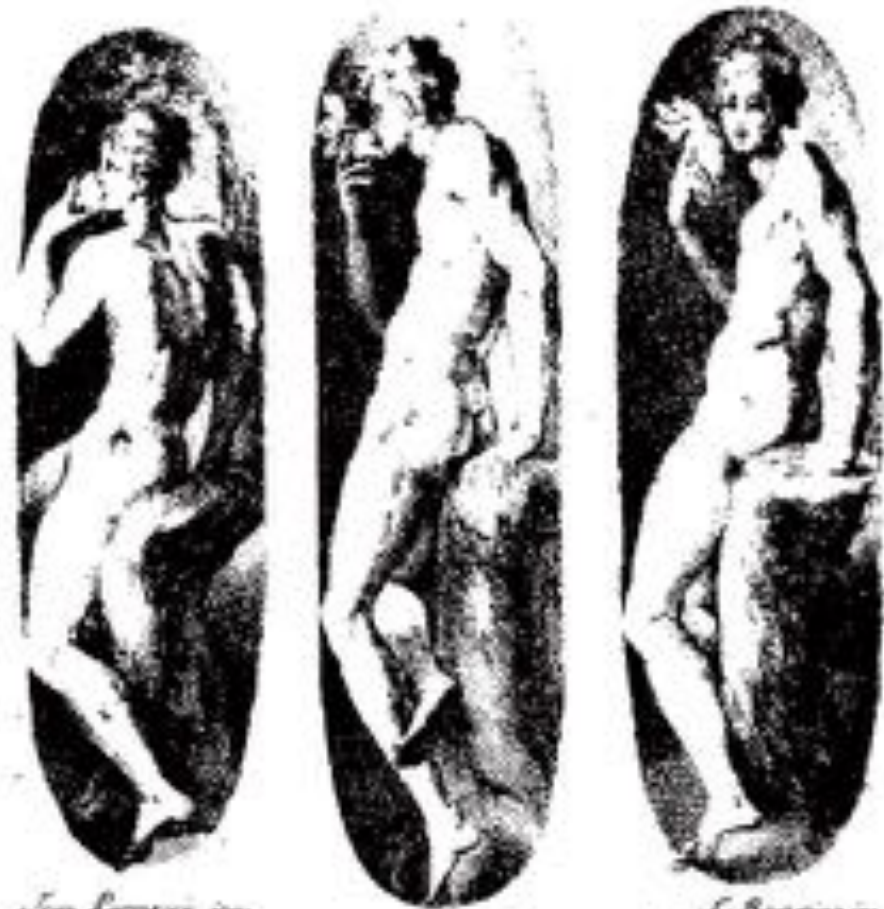


Fig. 40. Andrea Zucchi, *Tre figure di Adamo*.



J. L. Rosaspina inv.

Collectione Cornely Maximiliani Goni

J. L. Rosaspina inv.

Fig. 41. Francesco Rosaspina, *Tre figure di Adamo*.



Fig. 42. Dominique Vivant Denon, *Due figure di Adamo e Mosè che scaglia le tavole della Legge.*



Fig. 43. Parmigianino, *Tre studi per San Girolamo e San Francesco*, Oxford, Ashmolean Museum (inv. n. WA1941.146).

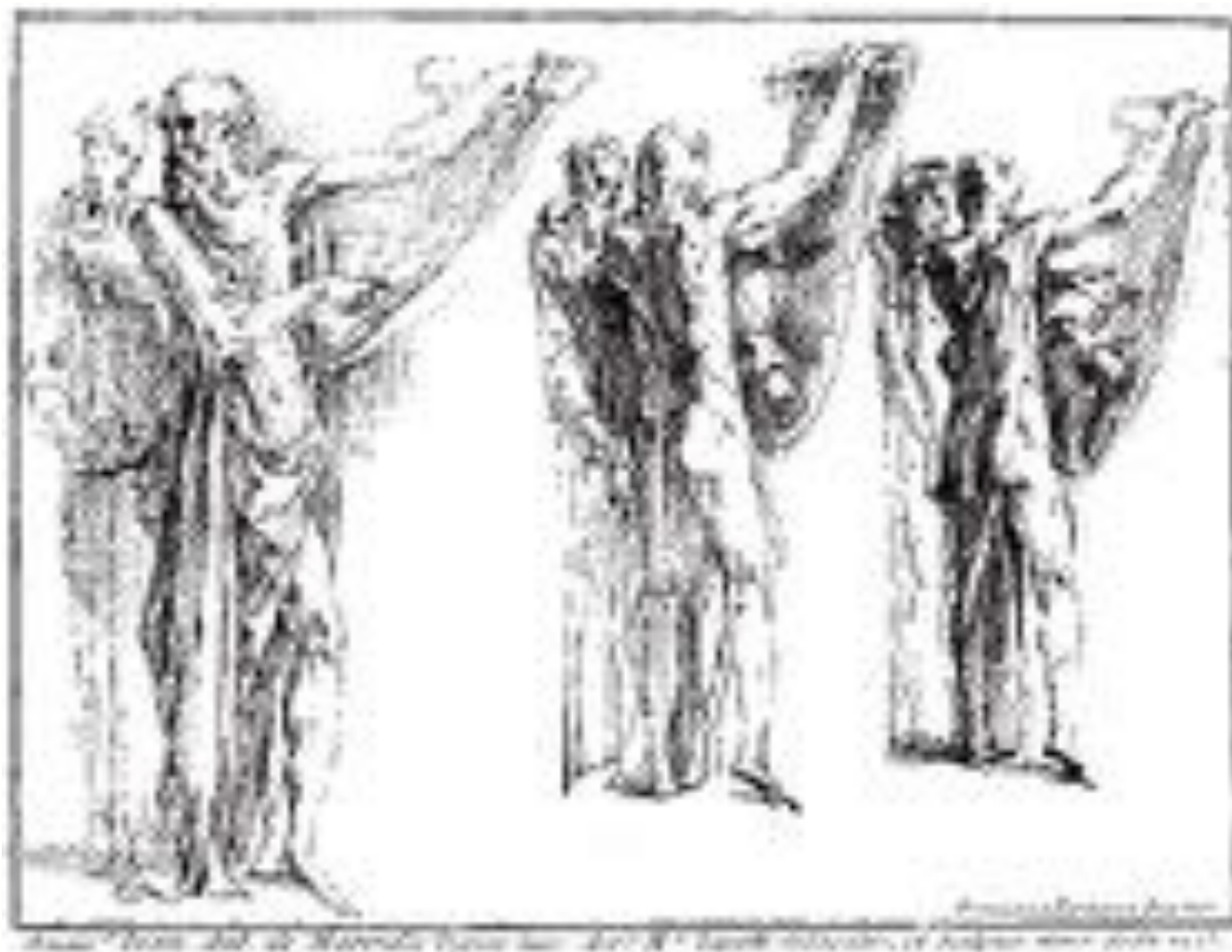


Fig. 44. Andrea Zucchi, *Tre studi per San Girolamo e San Francesco*.



Fig. 45. Parmigianino, *Canefora*, Liverpool, Walker Art Gallery.



Fig. 46. Antonio Faldoni, *Canefora*.



Fig. 47. Parmigianino, *Adorazione dei pastori*, Weimar, Graphische Sammlung (inv. N. KK. 7393).



Adorazione - Luigi Ferrarini - Michelangelo - Michelangelo Buonarroti - Massimo Sestini -
per il disegno, et con aggiunte Michelangelo scultore, dove sono, et dove non
si vedevano.

Fig. 47a. Antonio Faldoni, *Adorazione dei pastori*.



Fig. 48. Parmigianino, *Caccia al cervo*, Melbourne, The National Gallery of Victoria (inv. n. 358D-4).



Fig. 48a. Antonio Faldoni, *Caccia al cervo*.



Frontispiece of the engraving: "Ganimede serve il nettare agli dei." The text below the image reads: "Frontispiece of the engraving, after the design of Pietro Leoni, Maricchi, pure disegnatore, et scultore possidore, occupato non deliquit." Below this, it says "Antonio Faldoni sculpsit." and "Anno MDCCLXXIV."

Fig. 49. Antonio Faldoni, *Ganimede serve il nettare agli dei.*



Fig. 50. Carlo Orsolini, *Giovane con piatto di frutta*.



Fig. 51. Francesco Rosaspina, *Donna seduta e giovane visto di schiena*.



Fig. 52. Francesco Bartolozzi, *San Giuseppe con il Bambino*.



Fig. 53. Francesco Bartolozzi, *Sacra Famiglia con un angelo*.



Engraving by Francesco Bartolozzi, 1764.

Fig. 54. Francesco Bartolozzi, *Madonna del Carmine*.



Fig. 55. Giovanni Battista Tiepolo, *Fede, Speranza e Carità*, Princeton University, Art Museum (inv. n. x1948-770).



Fig. 56. Pietro Monaco, *Fede, Speranza e Carità*.



Fig. 57. Giovanni Battista Tiepolo, *San Girolamo nel deserto*, Washington DC, The National Gallery of Art (inv. n. 1991.217.9).



Fig. 58. Pietro Monaco, *San Girolamo nel deserto*.



Fig. 59. Giovanni Battista Tiepolo, *Tentazioni di sant'Antonio*, Chicago, Art Institute (inv. n. 1964.347).



Fig. 60. Pietro Monaco, *Tentazioni di sant'Antonio*.



Fig. 61. Giovanni Battista Tiepolo, *Apparizione dei tre angeli ad Abramo*, Bassano, Museo Civico (inv. n. Riva 148).



Fig. 62. Pietro Monaco, *Apparizione dei tre angeli ad Abramo*.



Fig. 63. Gaetano Gherardo Zompini, *Frontespizio*.



Fig. 64. Gaetano Gherardo Zompini, *Noè conduce gli animali all'arca.*



Fig. 65. Giovanni Benedetto Castiglione, *Noè conduce gli animali all'arca*, New York, The Morgan Library (inv. n. 1984.4).



Fig. 66. Gaetano Gherardo Zompini, *Chirone insegna ad Achille la geografia.*



Fig. 67. Gaetano Gherardo Zompini, *Chirone insegna ad Achille la musica.*



Fig. 68. Gaetano Gherardo Zompini, *Chirone insegna ad Achille l'alchimia*.



Fig. 69. Parmigianino, *Disputa tra Apollo e Marsia*, New York, The Morgan Library (inv. n. IV, 44).



Fig. 70. Ugo da Carpi, *Disputa tra Apollo e Marsia*.



Fig. 71. Anton Maria Zanetti, *Disputa tra Apollo e Marsia*.



Fig. 72. Francesco Novelli, *Disputa tra Apollo e Marsia*.



Fig. 73. Francesco Novelli, *Cefalo compiangere la morte di Procri.*

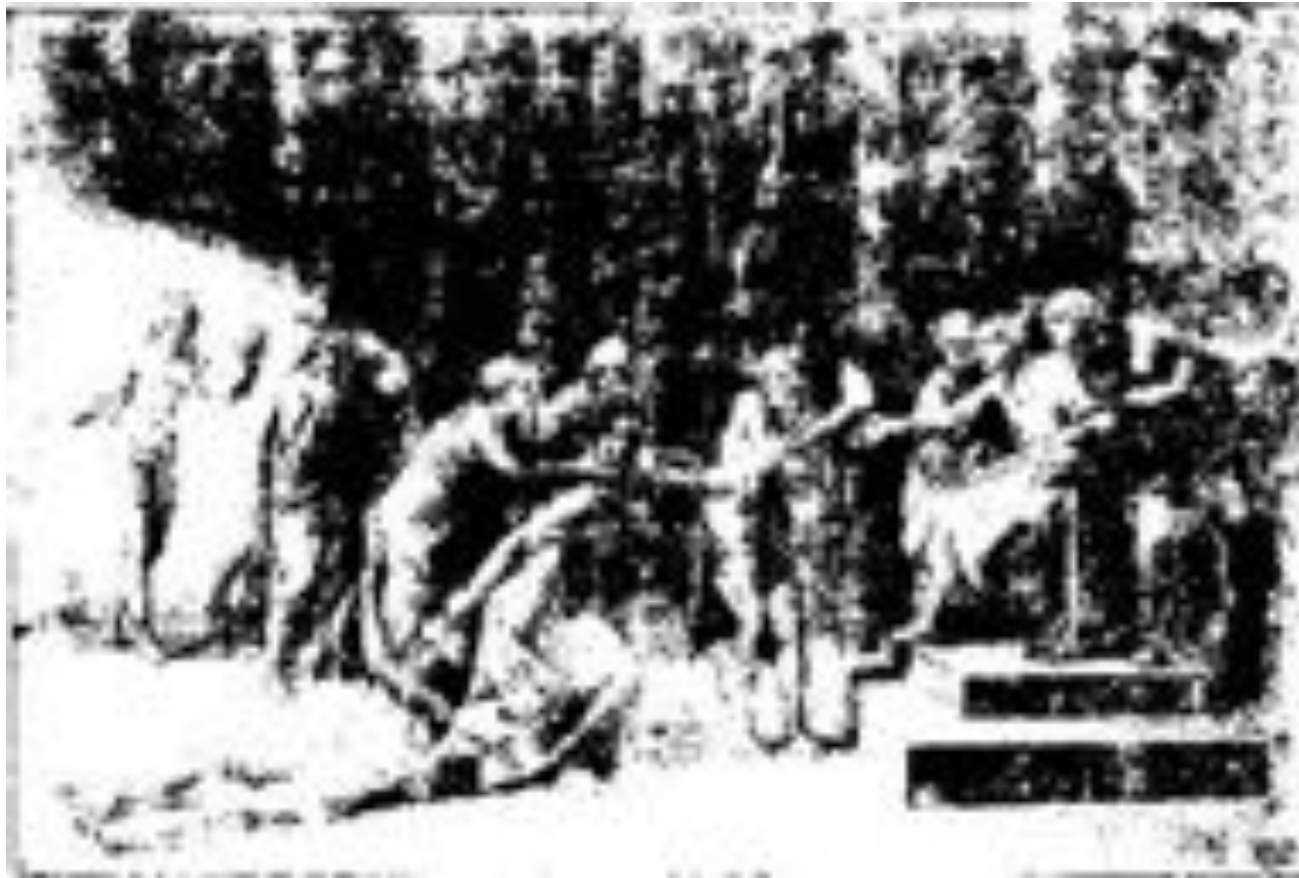


Fig. 74. Raffaello, *Calunnia di Apelle*, Parigi, Musée du Louvre (inv. n. 3876 recto).



Fig. 75. Francesco Novelli, *Calunnia di Apelle*.

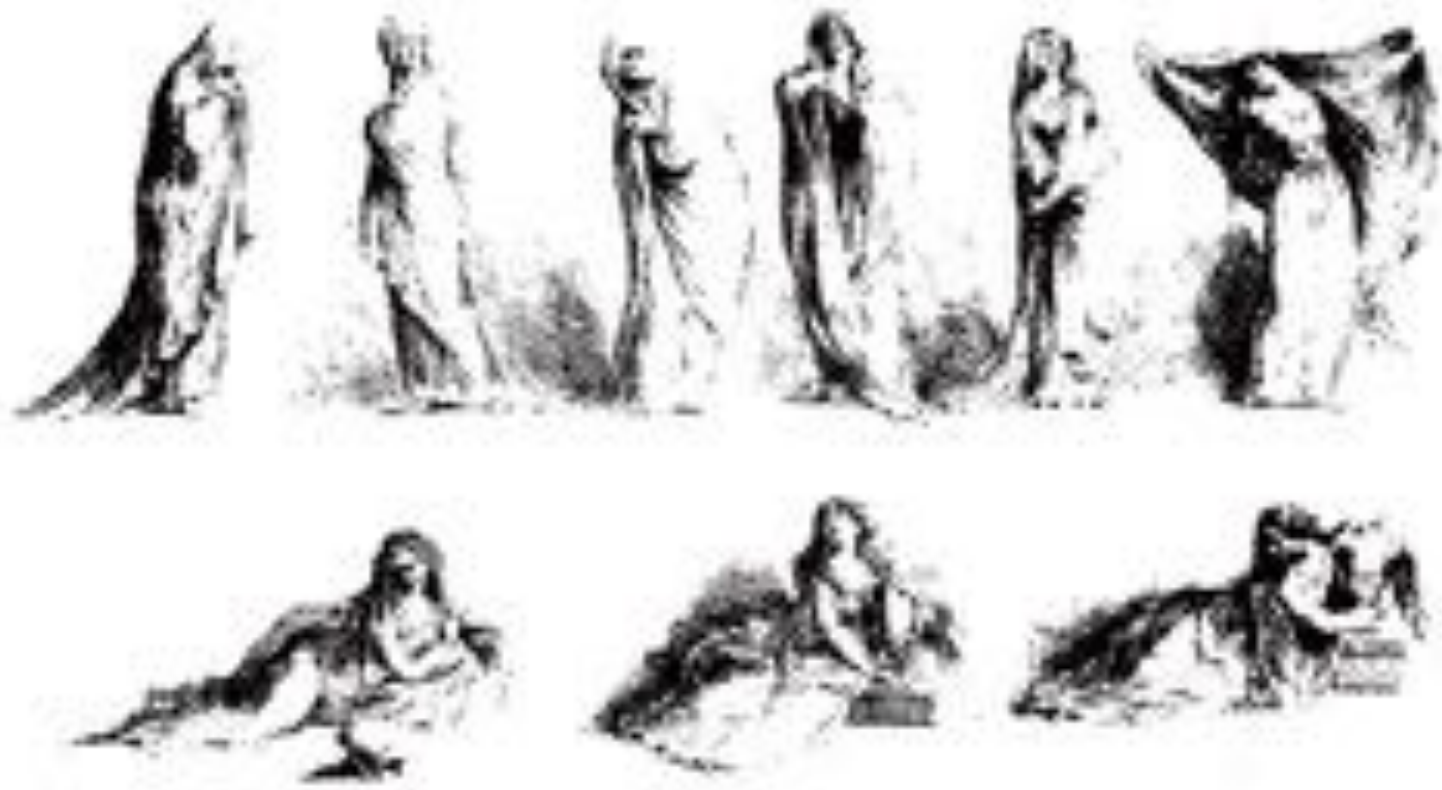


Fig. 76. Francesco Novelli, *Studio di nove donne*.

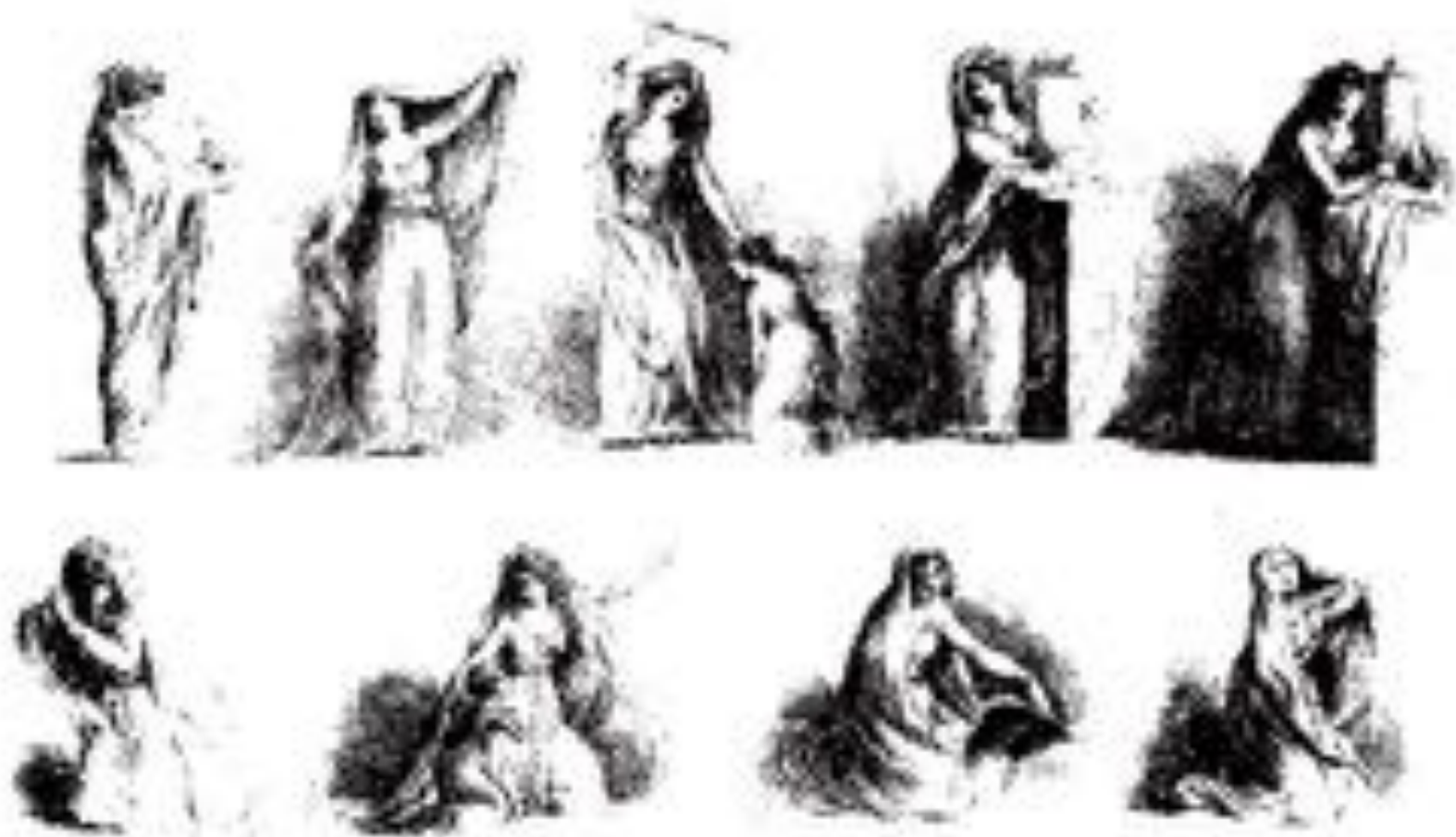


Fig. 77. Francesco Novelli, *Studio di nove donne*.



Fig. 78. Marco Zoppo, *Tre giovani uomini*, Londra, British Museum (inv. n. 1920,0214.1.17).



Fig. 79. Francesco Novelli, *Tre giovani uomini*.



Fig. 80. Francesco Novelli, *Profilo di uomo con elmo*.



Fig. 81. Francesco Novelli, *Profilo di uomo con elmo*.



Fig. 82. Francesco Novelli, *Scena con giovani e putti*.



Fig. 83. Francesco Novelli, *Quattro studi per 'Madonna con il Bambino'*.



Fig. 1. Parmigianino, *Studi di teste e studio di topo*, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 510/16 recto).



Fig. 2. Benigno Bossi, *Studi di teste e studio di topo*.



Fig. 3. Parmigianino, *Canefora o Vergine della Steccata*, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 510/13).



Fig. 2. Benigno Bossi, *Canefora o Vergine della Steccata*.



Fig. 5. Benigno Bossi, *Deposizione*, secondo stato.



Fig. 6. Benigno Bossi, *Deposizione*, primo stato.



Fig. 7. Parmigianino, *Cupido con l'arco*, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 510/9).



Fig. 8. Benigno Bossi, *Giovane visto da dietro*.



Fig. 9. Benigno Bossi, *Cupido*.



Fig. 10. Benigno Bossi, *Mosè che scaglia le Tavole della Legge*, Parma, Museo Glauco Lombardi (inv. n. 360).



Fig. 11. Parmigianino, *David o Apollo*, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 510/11).



Fig. 12. Benigno Bossi, *David o Apollo*.



Fig. 13. Parmigianino, *Incoronazione della Vergine*, Parma, Galleria Nazionale (deposito dal Comune di Parma).



Fig. 14. Benigno Bossi, *Incoronazione della Vergine*.



Fig. 15. Benigno Bossi, *Testa di giovane*.



Fig. 16. Benigno Bossi, *Testa di vecchio*.



Fig. 17. Benigno Bossi, *Madonna del dente*.



Fig. 18. Robert Strange, *Madonna del dente*.



Fig. 19. Parmigianino (?), *Madonna del dente*, Napoli, Museo di Capodimonte (inv. n. 254,1708).



Fl. Mazzola inv. del.

Giuseppe Longhi sc. 1776.

Fig. 20. Giuseppe Longhi, *Madonna del dente*.



Fig. 21. Anonimo incisore italiano del Settecento, *Studi di teste e Madonna del dente*.

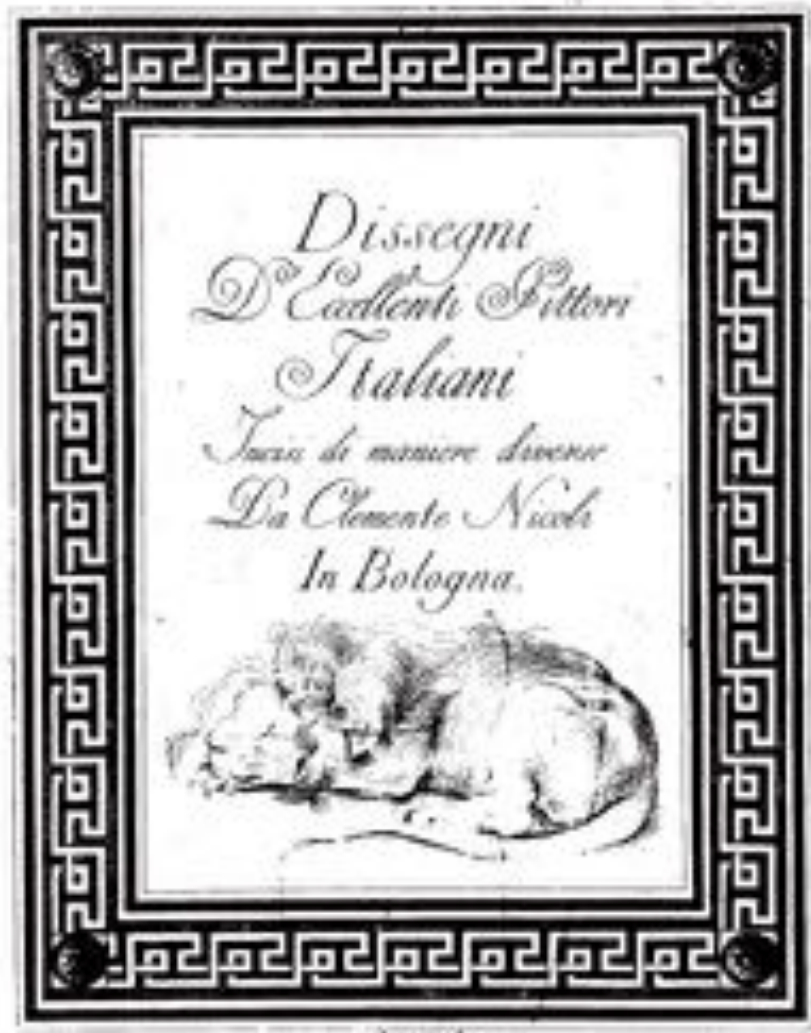


Fig. 22. Clemente Nicoli, *Frontespizio*.



Caro Ludovico, figlio di Antonio Bonasini
abbate nostro designato
conservatore et curatore della cappella
regia palatina pontificale di S. Agostino in Vaticano in Roma
1751

Fig. 23. Simone Cantarini detto il Pesarese con *Riposo durante la fuga in Egitto*, Washington D.C., National Gallery of Art (inv. n. 1975.113.1).

Fig. 24. Clemente Nicoli, *Riposo durante la fuga in Egitto*.



Fig. 25. Clemente Nicoli, *Maddalena penitente nel deserto*.



Fig.26.Clemente Nicoli, *Pietà dei mendicanti*.



Fig.27.Clemente Nicoli, *Pietà dei mendicanti*.



Fig. 28.Clemente Nicoli, *Pietà dei mendicanti*.



Fig. 30. Clemente Nicoli, *Sacra Famiglia con Santa Elisabetta*.



Fig. 31. Simone Cantarini, *Sacra Famiglia con San Giovannino*, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 698).



Fig. 32. Clemente Nicoli, *Sacra Famiglia con San Giovannino*.



Fig. 33. Bartolomeo Cesi, *Nascita della Vergine*, Stoccarda (già Collezione Koenig-Fachsenfeld).



Fig. 34. Clemente Nicoli, *Nascita della Vergine*.



Figg. 35, 36 e 37. Clemente Nicoli, esempio di tre diversi stati.



Fig. 38. Francesco Rosaspina, *Corteo*.



Fig. 39. Stefano della Bella, *Madonna con il Bambino*.



Fig. 40. Clemente Nicoli, *Madonna con il Bambino*.

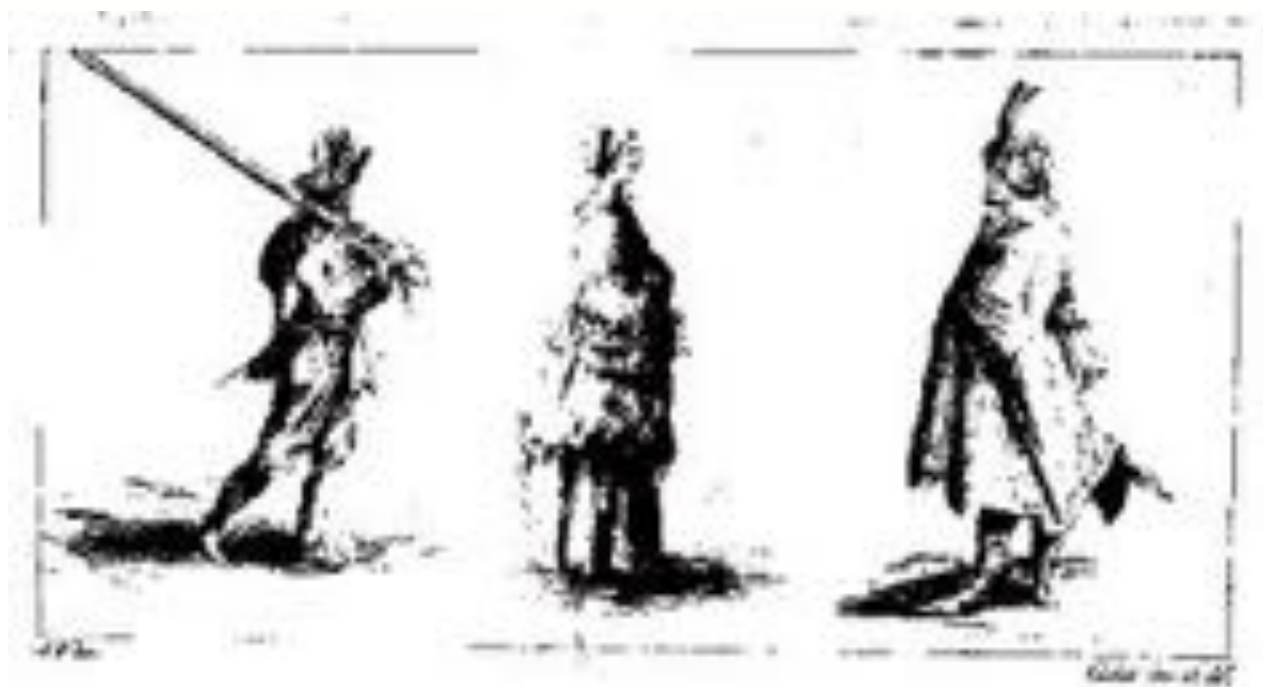


Fig. 41. Clemente Nicoli, *Tre figure*.



Fig. 42. Albrecht Dürer, *Santa Caterina*, Berlino, Kupferstichkabinet (inv. n. KdZ. 2361).



C. Nicoli del. C. Nicoli sculp. Roma
in Roma. Nicoli del. Nicoli sculp.
1755. 1755.

Fig. 43. Clemente Nicoli, *Santa Caterina*.



Fig. 44. Clemente Nicoli, *Un satiro con ninfe*.

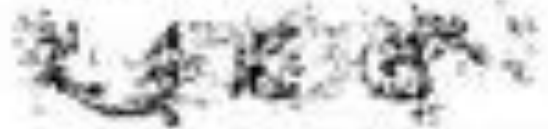
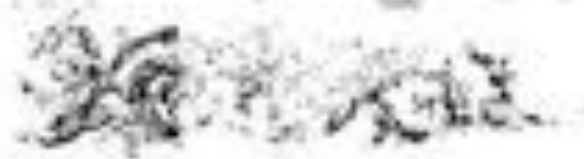


Fig. 45. Clemente Nicoli, *Fregi decorativi*.

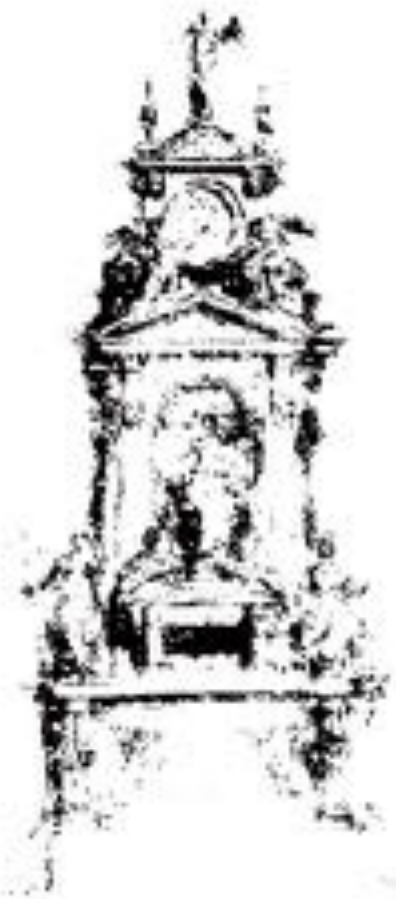


Fig. 46. Mauro Tesi, *Progetto per la macchina sepolcrale nella Chiesa di Santa Maria del Baraccano a Bologna*, New York, Metropolitan Museum (inv. n. 52.570.336).



Fig. 47. Cesare Massimiliano Gini (?), *Progetto per la macchina sepolcrale nella Chiesa di Santa Maria del Baraccano a Bologna*.



Fig. 48. Francesco Rosaspina, *Frontespizio in Saggio di disegni della rinomata raccolta presso il Sig. Ab. don Carlo Bianconi.*



Fig. 49. Giovanni Battista Frulli, *Madonna con il Bambino*.

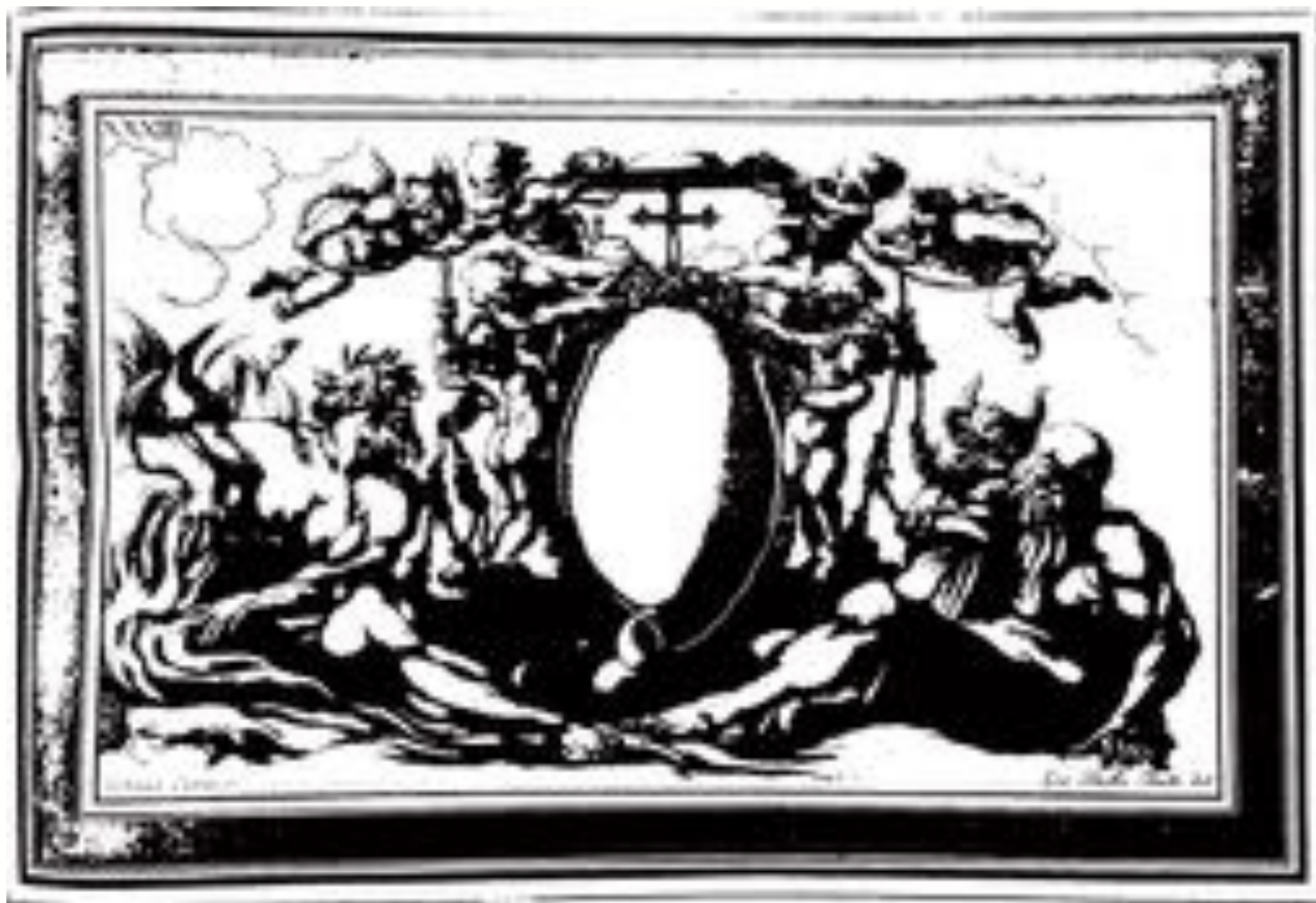


Fig. 50. Giovanni Battista Frulli, *Stemma cardinalizio*.



Fig. 51. Giovanni Battista Frulli, *Noè fa salire gli animali sull'arca.*



Fig. 52. Cesare Massimiliano Gini, *Allegoria della Pace e dell'Abbondanza*.



Fig. 53. Cesare Massimiliano Gini, *Grottesca*.

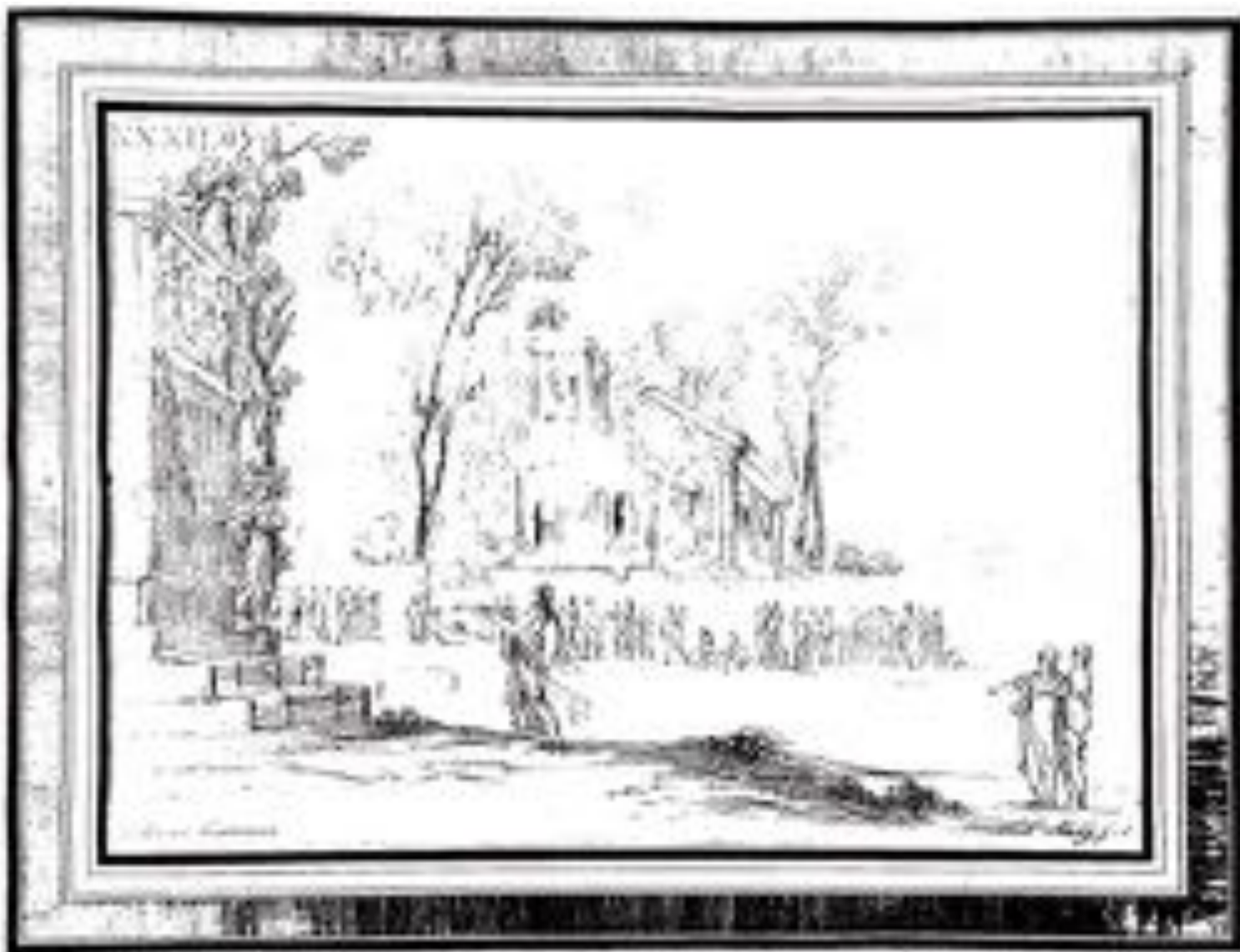


Fig. 54. Cesare Massimiliano Gini, *Paesaggio*.



Fig. 55. Francesco Rosaspina, *Stemma dei Cardinali Alessandro e Francesco Sforza*.



Fig. 56. Guido Reni, *Stemma dei Cardinali Alessandro e Francesco Sforza*, Londra, British Museum (inv. n. 1862,0712.523).

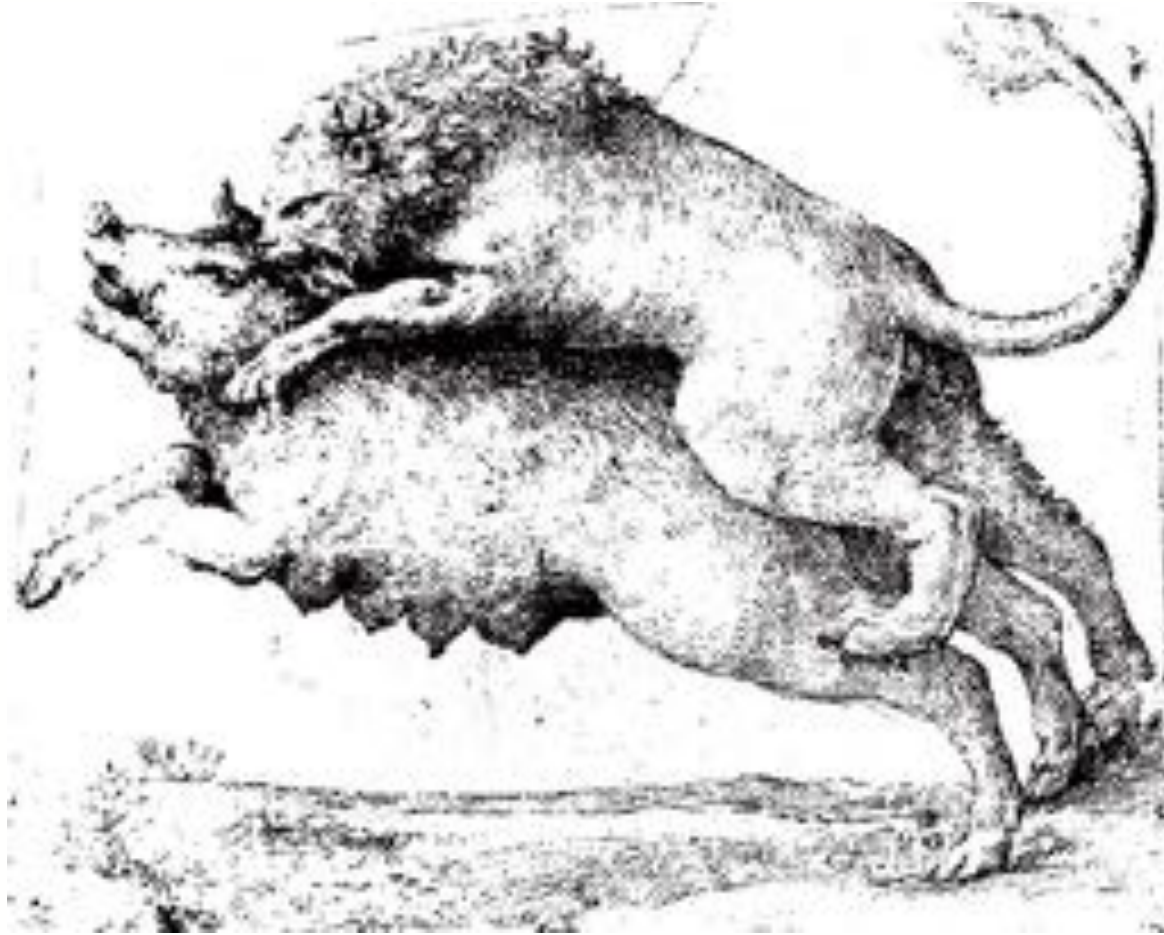


Fig. 57. Domenico Campagnola, *Leone che assale una scrofa*, Chantilly, Musée Condé (inv. n. 128(115))

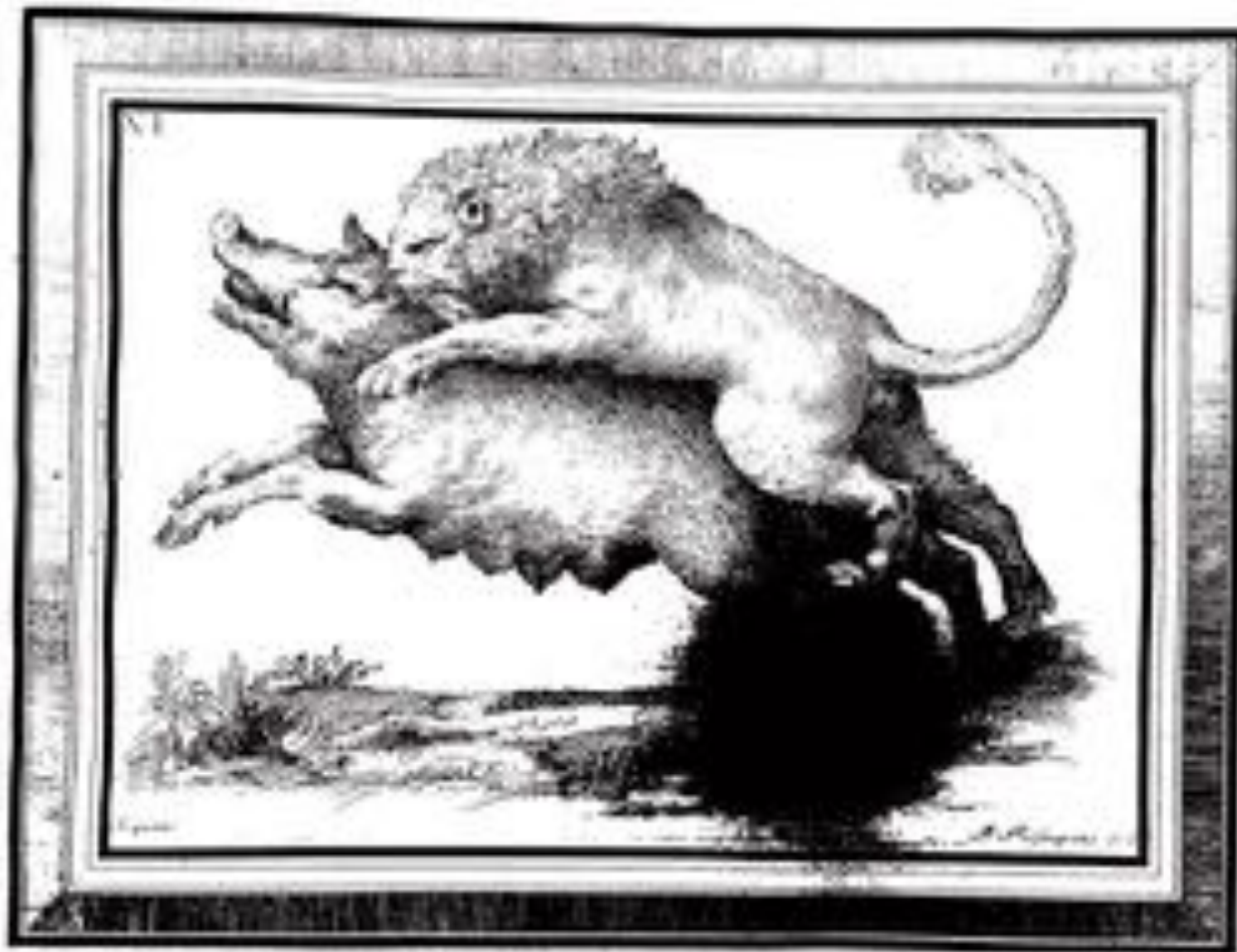


Fig. 58. Francesco Rosaspina, *Leone che assale una scrofa*.



C. Massimiliano Gini sculpsit
Lambertini fecit

Fig. 59. Cesare Massimiliano Gini, *Allegoria della Giustizia*.



Massimiliano Gini sculpsit

Antoni Antonelli fecit
Retratum apud Ioan. Anton.
Armannum Venetum.

Fig. 60. Cesare Massimiliano Gini, *Filosofo*.



Fig. 61. Cesare Massimiliano Gini, *Minerva*.



Fig. 62a. Parmigianino, *Sacra famiglia con San Giovannino e Santa Elisabetta*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre (inv. n. 41-018.13).



Cesare Massimiliano Gini (?), Sacra famiglia con San Giovannino e Santa Elisabetta.

Fig. 62. Cesare Massimiliano Gini (?), *Sacra famiglia con San Giovannino e Santa Elisabetta*.



Fig. 63. Parmigianino, *Filosofo*, Parigi, Musée du Louvre (inv. n. RF 583 verso).



scult. Massimiliano Gini
è stato esposto presso Anton. Armadori
Venezia

Fig. 64. Cesare Massimiliano Gini, *Filosofo*.



*C. Massimiliano Gini inv.
Catal. spud To. Ant. Armanum*

Fig. 65. Parmigianino, *Donna a mezzobusto vestita all'antica*, New York, The Morgan Library (inv. n. inv. n. IV, 41a).

Fig. 66. Cesare Massimiliano Gini (?), *Donna a mezzobusto vestita all'antica*.



Cecilia apud Sancti Antonii Antonianum Venetum



Cecilia apud Sancti Antonii Antonianum Venetum

Fig. 67. Giovanni Battista Frulli (?), *Cecilia*.

Fig. 68. Giovanni Battista Frulli (?), *Studio per diverse figure*.



From *Historia* in
i. Collectione *scult Parisii Praesbiteri*.

Fig. 69. Giovanni Battista Frulli (?), *Coppia di giovani*.



Fig. 70. Polidoro da Caravaggio, *Deposizione*, Londra, British Museum (inv. n. 1946,0713.41).



Fig. 71. Emilio Manfredi, *Deposizione*.



Fig. 72. Guercino, *Astronomo*, Princeton University, Art Museum (inv. n. 1948-709).



Fig. 73. Giuseppe Zauli, *Astronomo*.



Fig. 74. Cesare Gennari, *Carità*, Londra, British Museum (inv. n. 1884, 0308.9).



Fig. 75. Giuseppe Zauli, *Carità*.



Fig. 1. Artista anonimo, *Ritratto di Leonardo da Vinci*, Milano, Biblioteca Ambrosiana (F 263 inf. n. 1 bis).



Fig. 2. C.G. Gerli, *Ritratto di Leonardo da Vinci*.



Fig. 3. Seguace di Giovanni Antonio Boltraffio, *Busto di donna di profilo*, Milano, Biblioteca Ambrosiana (F 274 inf. n. 36).



Fig. 4. C. G. Gerli, *Busto di donna di profilo*.



Fig. 5. C. G. Gerli, Particolare della *Tavola XII*.



Fig. 6. Scuola di Leonardo da Vinci, *Studi di cavalli*, Milano, Biblioteca Ambrosiana (F 263 inf. nn. 1, 2, 3).

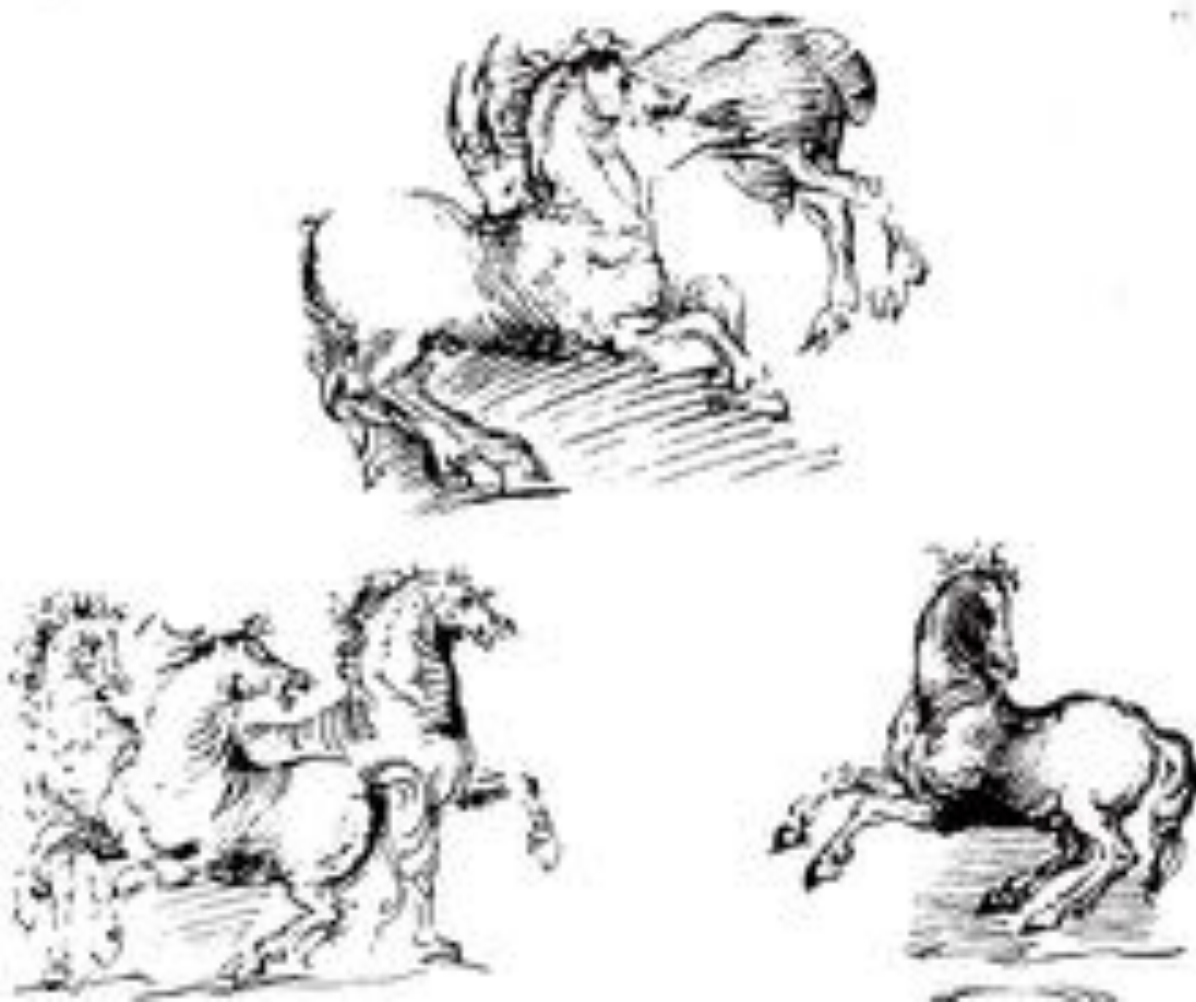


Fig. 7. C. G. Gerli, particolare della *Tavola XXXVII*.



Fig. 8. Imitatore di Leonardo, *Studi di cavalli e Studio anatomico*, Milano, Biblioteca Ambrosiana (F 263 inf.n. 17).

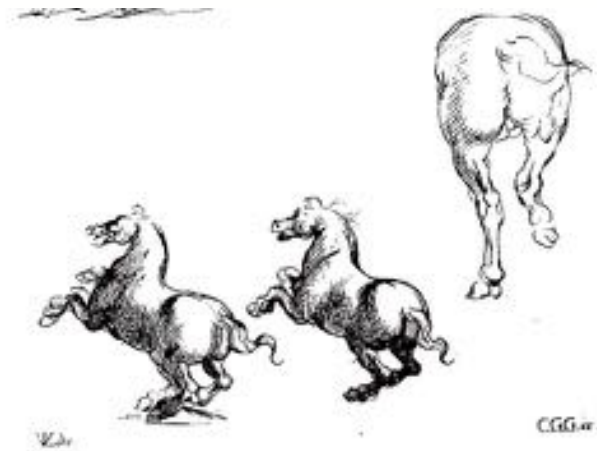


Fig. 9. C. G. Gerli, particolare *Tavola XXXVII*.



Fig. 10. Artista anonimo, *Uomo di profilo*, Milano, Biblioteca Ambrosiana (F 263 inf. n. 23);
Seguace di Leonardo, *Due teste caricate*, Milano, Biblioteca Ambrosiana (F 263 inf. n. 24).



Fig. 11. C. G. Gerli, *Tavola XV*.



Fig. 12. *Teste grottesche*, Milano, Biblioteca Ambrosiana (F 274 inf. n. 45).



Fig. 13. C. G. Gerli, *Tavola XXVII*.



Fig. 14. C. G. Gerli, *Tavola XXXII*.



Fig. 15. Leonardo da Vinci, *Uomo di profilo*, Milano, Biblioteca Ambrosiana (F 274 inf. n. 25).



Fig. 16. C. G. Gerli, *Tavola XXV*.



Fig. 17. Leonardo da Vinci, *Testa di uomo di profilo*, Milano, Biblioteca Ambrosiana (F 271 inf. n. 17).



Fig. 18. C. G. Gerli, *Tavola XXI*.



Fig. 19. Leonardo da Vinci, *Proporzioni del volto*, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 236 verso).



Fig. 20. C. G. Gerli, *Tavola 2**.



Fig. 21. Artista sconosciuto, *Studio per cavallo*, Milano, Biblioteca Ambrosiana (F 261 inf. n. 2, p. 2).



Fig. 22. C. G. Gerli, *Tavola XXV*.



Fig. 23. Francesco Melzi, *Profilo di uomo*, Milano, Biblioteca Ambrosiana (F 274 inf. n. 8).



Fig. 24. C. G. Gerli, *Tavola XLV*.



Fig. 25. Leonardo da Vinci, *Uomo Vitruviano*, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 228).



Fig. 26. C. G. Gerli, *Tavola I**.



Fig. 27. C. G. Gerli, *Tavola 2**.

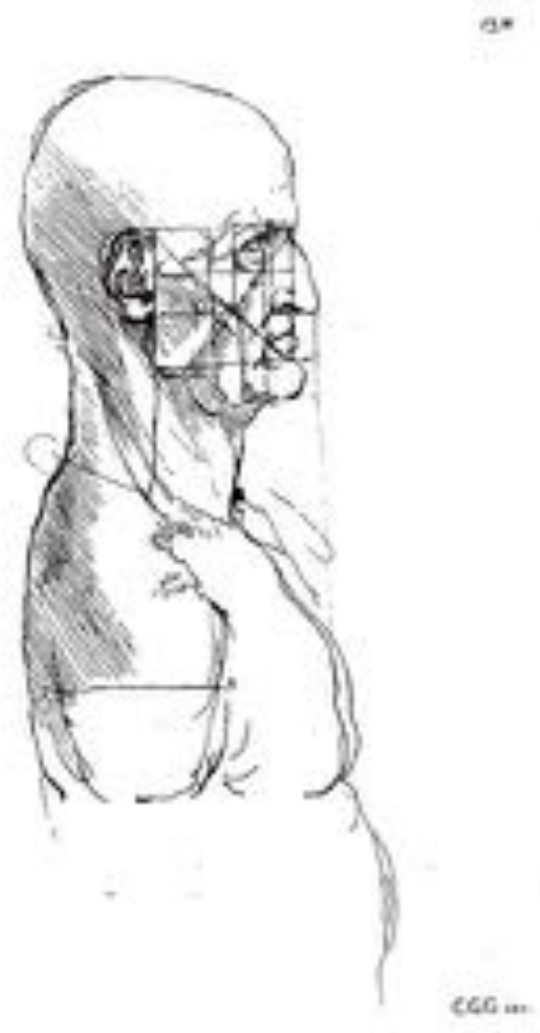


Fig. 28. C. G. Gerli, *Tavola 13**.



Fig. 29. C. G. Gerli, *Tavola II**.



Fig. 30. Leonardo da Vinci, *Testa di uomo di profilo con schema di proporzioni e studio di cavallo e cavalieri*, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 236).

42*



V. dir.

CGG. inc.

Fig. 31. C. G. Gerli, *Tavola 10**.



Fig. 32. Imitatore del Guercino, *Dio Padre benedicente*, Milano, Biblioteca Ambrosiana (F 268 inf. n. 101).



Fig. 33. G. Mantelli, *Dio Padre benedicente*.



Fig. 34. G. Mantelli, *Tavola 25*.



Fig. 35. A. Figino (attr. a), *Mezza figura virile nuda con il braccio sinistro proteso in avanti*, Milano, Museo Diocesano (inv. n. 32).



Fig. 36.G. Mantelli, *Tavola 26*.



Fig. 37. G. Mantelli, *Tavola 27*.



Fig. 38. Artista anonimo, *Testa di Flora*, Milano, Biblioteca Ambrosiana (F 261 inf. n. 115, p. 115).



Fig. 39. G. Mantelli, *Tavola 18*.



Fig. 40. B. Luini, *Studi di volti*, Milano, Biblioteca Ambrosiana (F 263 inf. n. 42).



Fig. 41. G. Mantelli, *Tavola 21*.



Fig. 42. B. Luini, *L'educazione di Gesù*, Milano, Biblioteca Ambrosiana (F 263 inf. n. 42).



Fig. 43. G. Mantelli, *Tavola 24*.



Fig. 44. Leonardo da Vinci, *Bambino con gatto*, Milano, Biblioteca Ambrosiana (F 263 inf. n. 89 recto).



Fig. 45. G. Mantelli, *Tavola 22*.

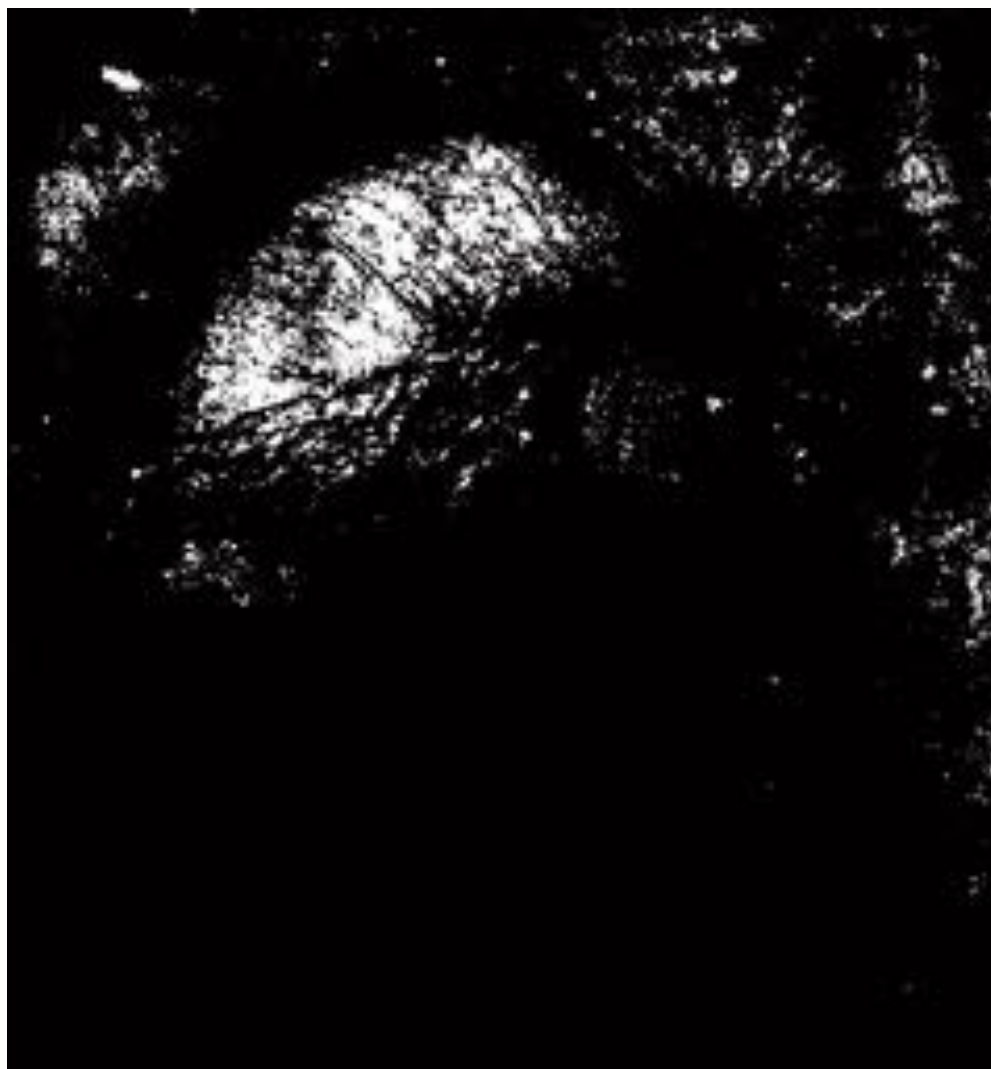


Fig. 46. Artista anonimo (copia da A. Solario), *Testa di donna di profilo*, Milano, Biblioteca Ambrosiana (F 263 inf. n. 74).



Fig. 47. G. Mantelli, *Tavola 2*.



Fig. 48. C. G. Gerli, *Tavola 5*.



Fig. 49. Artista anonimo da A. del Sarto, *Due figure*, Milano, Biblioteca Ambrosiana (F 271 inf. n. 31).



Fig. 50. D. Cagnoni, *Tavola XV*.



Fig. 51. Anonimo lombardo, *Due soldati a cavallo*, Milano, Biblioteca Ambrosiana (F 271 inf. n. 7).



Fig. 52. Domenico Cagnoni, *Tavola XX*.



Fig. 53. Francesco Rosaspina, *Studio per sant'Anna, la Vergine e il Bambino con l'agnello.*



Fig. 54. Giuseppe Benaglia, *Autoritratto di Leonardo*.



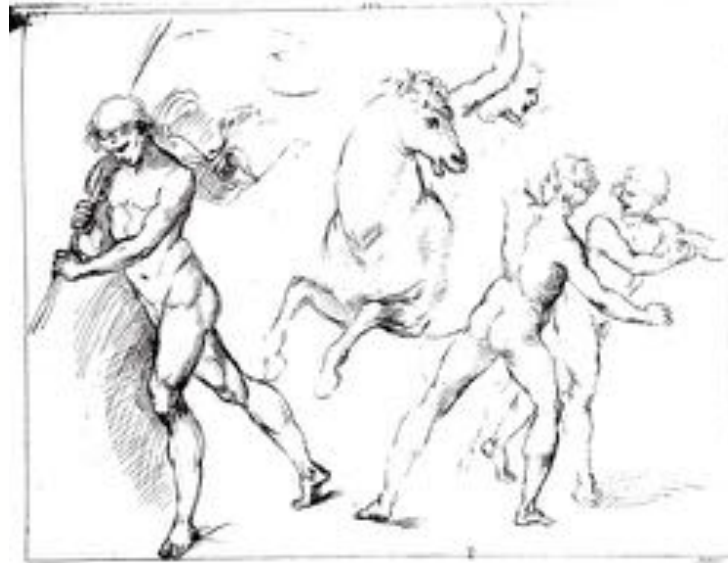
Fig.55. Giuseppe Longhi, *Testa di Cristo presa da una mano pe' capelli.*



Fig. 56. Giuseppe Bossi, *Testa d'uomo attempato in profilo, volta a destra di chi guarda.*



Fig. 57. Francesco Rosaspina o Girolamo Scotto, *Gesù benedicente*.



Figg. 58-60. Francesco Rosaspina, *Tavole XVII, XVIII e XXX.*

Bibliografia

À l'origine 2010

À l'origine du livre d'art: les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe: 16.-18. Siècles, Atti del convegno 20-21 ottobre 2006, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art et à l'Institut Néerlandais, Cinisello Balsamo, Silvana, 2010.

AFFÒ 1784

I. Affò, *Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto il Parmigianino scritta dal P. Ireneo Affò*, Parma, presso Filippo Carmignani 1784.

AGLIETTI 1793

F. Aglietti, *Collezione delle stampe di Rembrandt ritagliate da freschissimi originali da Francesco Novelli e Costantino Cumano*, in "Memorie per servire alla Istoria letteraria e civile", n. XII, Venezia, 1793, pp. 89-91.

AIKEMA 1996

B. Aikema, *Giambattista Tiepolo: qualche appunto biografico*, in *Tiepolo e la sua cerchia. L'opera grafica. Disegni dalle collezioni americane*, Venezia, Canal e Stamperia Editrice, 1996, pp. 1-5.

ALBERICI 1960

C. Alberici, *La scuola d'incisione dell'Accademia di Brera nel periodo neo-classico*, in "Arte lombarda", vol. 5, n. 1 (Giugno 1969), pp. 102-114.

ALBERICI 1973

C. Alberici, *Cagnoni Domenico, ad vocem* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973.

ALBERICI 1984

C. Alberici, *Leonardo e l'incisione: stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo*, Milano, Electa, 1984.

ALBERTOLLI 1782

G. Albertolli, *Ornamenti Diversi Inventati, Disegnati ed eseguiti da Giocondo Albertolli, Professore d'Ornati nella Reale Accademia di Belle Arti di Milano Incisi da Giacomo Mercoli luganese*, Milano, si vendono dallo stesso Albertolli, 1782.

ALBERTOLLI 1787

G. Albertolli, *Alcune decorazioni di nobili sale ed altri ornamenti di Giocondo Albertolli professore nella Reale Accademia delle Belle Arti in Milano incisi da Giacomo Mescoli e da Andrea de Bernardis*, Milano, [s. n.], 1787.

ALBERTOLLI 1796

G. Albertolli, *Miscellanea per i giovani studiosi del disegno Pubblicata da Giocondo Albertolli Professore Nella Reale Accademia delle Belle Arti in Milano l'anno MDCCXCVI*, Milano, si trova presso lo stesso Albertolli, 1796.

AMBROSINI MASSARI 1997

A. M. Ambrosini Massari, *Catalogo*, in Andrea Emiliani (a cura di), *Simone Cantarini nelle Marche*, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio, 1997.

AMORETTI 1784 a

C. Amoretti, *Ragionamento intorno ai disegni di Leonardo da Vinci compresi in questo volume*, in C. G. Gerli, *Disegni di Leonardo da Vinci incisi e pubblicati da Carlo Giuseppe Gerli milanese*, Milano, presso Giuseppe Galeazzi regio stampatore, si vende presso l'editore Carlo Giuseppe Gerli sulla piazza del Pontevetere, 1784, pp. 3-8.

AMORETTI 1784 b

C. Amoretti, *Spiegazione delle Tavole*, in C. G. Gerli, *Disegni di Leonardo da Vinci incisi e pubblicati da Carlo Giuseppe Gerli milanese*, Milano, presso Giuseppe Galeazzi regio stampatore, si vende presso l'editore Carlo Giuseppe Gerli sulla piazza del Pontevetere, 1784, pp. 9-16.

APOLLONI 2000

D. Apolloni, *Pietro Monaco e la raccolta di centododici stampe*, Monfalcone, Edizioni della laguna, 2000.

Appendice Biblioteca Italiana 1831

Appendice, in *Biblioteca Italiana o sia Giornale di Letteratura, Scienze ed Arti compilato da varj letterati*, Tomo LXI, anno sedicesimo, Gennaio-Febbraio-Marzo, Milano, presso la Direzione del Giornale, 1831, pp. 342-345.

ARGAN 1970 [1967]

G. C. Argan, *Il valore critico della stampa di traduzione*, in *Studi e note dal Bramante al Canova*, Roma, Mario Bulzoni Editore, 1970, pp. 157-165.

BACKER, ELAM, WARWIK 2003

C. Backer, C. Elam, G. Warwick (a cura di), *Collecting prints and drawings in Europe 1500-1750*, Ashgate, Alder 2003.

BADT 1914

K. Badt, *Andrea Solario, sein leben und seine werke; ein beitrage zur kunstgeschichte der Lombardei*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1914.

BAGNI 1985

P. Bagni, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di paesaggio*, Bologna, Nuova Alfa, 1985.

BAGNI 1988

P. Bagni, *Il Guercino e i suoi incisori*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 1988.

BAGNI 1990

P. Bagni, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di figura*, Bologna, Nuova Alfa, 1990.

BALDINUCCI 1686

F. Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte di intagliare in rame colle vite de molti de più eccellenti Maestri della stessa Professione*, In Firenze : nella stamperia di Piero Matini all'ins. del Lion d'oro, 1686.

BAMBACH 2003

C. C. Bambach, *Leonardo da Vinci Master Draftsman*. New York, New Haven and London, The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2003.

BAMBACH 2013

C. C. Bambach, *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, New Haven, Yale University Press, 2013.

BANDERA 2015

S. Bandera (a cura di), *Il primato del disegno. I disegni dei grandi maestri a confronto con i dipinti della Pinacoteca di Brera. Dai Primitivi a Modigliani*, catalogo della mostra, Milano, Skira, 2015.

BANDINELLI 1996

A. Bandinelli, *La formazione della dattiloteca di Anton Maria Zanetti (1680-1767)*, in *Congresso Internazionale «Venezia, l'archeologia e l'Europa»*, in "Rivista di archeologia", Suppl. 17, 1996, pp. 59-63.

BARONI 2011

A. Baroni, *I 'libri di stampe' dei Medici e le stampe in volume degli Uffizi*, Firenze, Olschki, 2011.

BARTSCH 1803-1821

A. Bartsch, *Le peinture-graveur*, Wien, Chez Tendler et fils libraires, 1803-1821.

BENASSI 2004 [1987]

S. Benassi, *L'Accademia Clementina. La funzione pubblica, l'ideologia estetica*, Bologna, Minerva Edizioni, 2004 [1987].

BENTINI 1998

J. Bentini (a cura di), *Sovrane passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense*, catalogo della mostra, Modena, Federico Motta Editore, 1998.

BOSSOLI 1954

F. Bossoli, *Un pittore svizzero pioniere degli studi vinciano*, in “Raccolta vinciana”, fasc. 17, 1957, pp. 262-314.

BATTISTELLA 1930

O. Battistella, *Della vita e delle opere di Gaetano Gherardo Zompini, pittore e incisore nervesano del secolo XVIII*, Bologna, Zanichelli Editore, 1930.

BELLINI 1975

P. Bellini, *Stampatori e mercanti di stampe in Italia nei secoli XVI e XVII*, in “I quaderni del conoscitore di stampe. Rivista bimestrale storico tecnica e d’attualità dell’arte della stampa”, marzo-aprile 1975, n. 26, pp. 19-45

BELLINI 1985

P. Bellini, *Italian Masters of the Seventeenth Century, TIB 46*, New York, Abaris Books, 1985.

BELTRAMI 1919

L. Beltrami, *Leonardo e i disfattisti suoi*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1919.

BELTRAMI, FUMAGALLI 1904

L. Beltrami, C. Fumagalli, *Disegni di Leonardo e della sua scuola alla Biblioteca Ambrosiana*, Milano, Stabilimento Montabone, 1904.

BENTINI FORTUNATI 2004

J. Bentini, V. Fortunati (a cura di), *Elisabetta Sirani pittrice eroina 1638-1665*, catalogo della mostra, Bologna, Editrice Compositori, 2004.

BERENGO 1957

M. Berengo, *La crisi della stampa veneziana alla fine del XVIII secolo*, in *Studi in onore di Armando Saponi*, Milano, Istituto Editoriale Cisalpino pp. 1319-1338.

BERENGO 2012

M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Milano, Angeli, 2012

BERNUCCI, PASINI 1995

A. Bernucci, P. G. Pasini, *Francesco Rosaspina 'incisor celebre'*, Milano, Banca Popolare Valconca, 1995.

BERTINI 1958

A. Bertini (a cura di), *I disegni italiani della Biblioteca reale di Torino. Catalogo*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1958.

BETTAGNO 1969 A

A. Bettagno, *Disegni di Anton Maria Zanetti alla Fondazione Giorgio Cini*, in "Arte Veneta", n. 22, 1968(1969), pp. 265-266.

BETTAGNO 1969 B

A. Bettagno (a cura di), *Caricature di Anton Maria Zanetti*, catalogo della mostra, Vicenza, Neri Pozza, 1969.

BETTAGNO 1975

A. Bettagno, *Precisazioni su Anton Maria Zanetti il Vecchio e Sebastiano Ricci*, in A. Serra (a cura di), *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo*, Milano, Electa, 1975, pp. 85-95.

BETTAGNO 1984

A. Bettagno, *Gusto e privilegio. Collezionismo a Venezia nel Settecento*, in "Ateneo Veneto", n. 22, 1984, Venezia, pp. 7-15.

BETTAGNO 1985

A. Bettagno, *Anton Maria Zanetti the Elder*, in "National Gallery of Art, Center for Advanced Study in the Visual Arts", Washington D.C., n. 5, 1984/1985 (1985), pp. 39-40.

BETTAGNO 1990 A

A. Bettagno, *Anton Maria Zanetti collezionista di Rembrandt*, in M. Bona Castellotti (a cura di), *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, Milano, Longanesi, 1990, pp. 241-256.

BETTAGNO 1990 B

A. Bettagno, *Brief Notes on a Great Collection: Anton Maria Zanetti and his collection of drawings*, in *Festschrift Erik Fischer: European drawings from six centuries*, Copenhagen, Royal Museum of Fine Arts, 1990, pp. 101-108.

BETTAGNO 2001

A. Bettagno, *Una vicenda tra collezionisti e conoscitori: Zanetti, Mariette, Denon, Duchesne*, in *Melanges en hommage a Pierre Rosenberg: peintures et dessins en France et en Italie 17-18 siecles*, Paris, Editions de la Reunion des Musées Nationaux, 2001, pp. 82-86.

BIAGI MAINO 1998

D. Biagi Maino, *Giovanbattista Frulli, ad vocem* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. L, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998.

BIANCHI 1968

L. Bianchi, *La fortuna di Raffaello nell'incisione*, in *Raffaello. L'opera, le fonti, la fortuna*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1968, pp. 647-689.

BIANCONI 1820

G. Bianconi, *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi divisa in due parti con tavole in rame*, Bologna, per Annesio Nobili, 1820.

BINAGHI OLIVARI 2007

M. T. Binaghi Olivari, *Bernardino Luini*, Milano, 5 Continents Editions, 2007.

BLUNT 1954

A. Blunt, *The drawings of G. B. Castiglione and Stefano della Bella in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London, Phaidon, 1954.

BOCCARDO 1990

P. Boccardo (a cura di), *Maestri del disegno nelle civiche collezioni genovesi*, catalogo della mostra, Genova, Marietti, 1990

BOCCARDO 1999

P. Boccardo (a cura di), *I grandi disegni italiani del Gabinetto disegni e stampe di Palazzo Rosso a Genova*, Milano, RAS, 1999.

BON VALSASSINA 2002

C. Bon Valsassina (a cura di), *Il segno che dipinge*, Bologna, Pendragon, 2002.

BORA 1971

G. Bora, *Disegni di manieristi lombardi*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1971.

BORA 1977

G. Bora, *La cultura figurativa a Milano, 1535-1565*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1977, pp. 45-54.

BORA 1976

G. Bora, *I disegni del Codice Resta*, Bologna, Credito Italiano, 1976.

BORA 1980 a

G. Bora, *Cesare da Sesto, ad vocem* in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. XXIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 141-145.

BORA 1980 b

G. Bora, *I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, Treviso, Libreria Editrice Canova, 1980.

BORA 1984

G. Bora, *Nota sui disegni lombardi del Cinque e Seicento (a proposito di una mostra)*, in "Paragone", 413, 1984, pp. 3-15.

BORA 1987

G. Bora, *I leonardeschi e il ruolo del disegno*, in *Disegni e dipinti leonardeschi dalle collezioni milanesi*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1987, pp. 11-19.

BORA 1989

G. Bora, *Da Leonardo all'Accademia della Val di Blenio: Giovan Paolo Lomazzo, Aurelio Luini e i disegni degli accademici*, in "Raccolta Vinciana", XXIII, 1989, pp. 73-101.

BORA 1991

G. Bora, *I disegni dei leonardeschi e il collezionismo milanese: consistenza, fortuna, dispersione*, in M. T. Fiorio, P. C. Marani (a cura di), *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, atti del convegno internazionale, Milano, Electa, 1991, pp. 206-217.

BORA 1998

G. Bora, *I leonardeschi e il disegno*, in *I leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Milano, Skira, 1998, pp. 93-120.

BORA 2011

G. Bora, *L'eredità leonardesca a Milano tra resistenze e nuove sollecitazioni*, in S. Ferino-Pagden (a cura di), *Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*, catalogo della mostra, Milano, Skira, 2011, pp. 20-49.

BORA 2013

G. Bora, *Le collezioni di grafica della Biblioteca Ambrosiana*, in *Leonardo e la sua cerchia*, catalogo della mostra, TSB, Tokyo, 2013, pp. 324-327.

BOREA 1991

E. Borea, *Le stampe che imitano i disegni*, in "Bollettino d'arte", 67, maggio-giugno, 1991, pp. 87-122.

BOREA 2001

E. Borea, *Per i primi cataloghi figurati delle raccolte d'arte nel Settecento*, in C. Bon Valsassina (a cura di), *Il Segno che dipinge*, Bologna, Pendragon, 2002, pp. 75-98.

BOREA 2009

E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, 4 voll., Pisa, Edizioni della Normale, 2009.

BOREAN 2004

L. Borean, *I disegni della collezione Zanetti*, in *Lettere artistiche del Settecento veneziano. Il carteggio Giovanni Maria Sasso – Abraham Hume*, 2, Verona, Cierre Edizioni, 2004, pp. 76-81.

BOREAN, MASON 2009

L. Borean, S. Mason (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, Marsilio, 2009.

BORRONI 1956

F. Borroni, *I due Anton Maria Zanetti*, in "Biblioteca degli eruditi e dei bibliofili", vol. 17, Firenze, Sansoni, 1956.

BORRONI SALVADORI 1982

F. Borroni Salvadori, *Riprodurre in incisione per far conoscere dipinti e disegni: il Settecento a Firenze*, in "Nouvelles de la Republique des lettres", (Napoli), I (1982), p. 30 e sgg.

BORTOLUZZI 2013/2014

V. Bortoluzzi, *Anton Maria Zanetti e il ruolo di promotore della cultura artistica del suo tempo. I carteggi con l'élite fiorentina*, tesi di laurea, Relatore Ch.ma Prof.ssa Maria Chiara Piva, Anno Accademico 2013 / 2014.

BOSCHLOO 1989

A. Boschloo, *L'accademia clementina e la preoccupazione del passato*, Bologna, Nuova Alfa, 1989.

BOSDARI 1929

F. Bosdari, *Francesco Maria Zanotti nelle vita bolognese del Settecento*, in “Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le province di Romagna”, IV, 18, 1928, pp. 157-222.

BOSSE 1645

A. Bosse, *Traicté des manieres de grauer en taille douce sur l'airin. Par le moyen des eaux fortes, & des vernix durs & mols*, Paris, de l'imprimerie de Pierre Des-Hayes, ruë de la Harpe à la roze rouge, 1645.

BOSSI 1772

B. Bossi, *Raccolta di disegni originali di Fra.co Mazzola detto il Parmigianino, tolti dal gabinetto di sua eccellenza il sig.re conte Alessandro Sanvitale, incisi da B. B. Milanese stuccatore regio e professore della reale Accademia delle Belle Arti*, 1772.

BOSSI 1810

G. Bossi, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*, Milano, Stamperia Reale, 1810.

BOSSI 1795

L. Bossi, *Spiegazione di una raccolta di gemme incise dagli antichi con osservazioni riguardanti la religione, i costumi e la storia dell'arte degli antichi popoli*, Milano, nell'Imperial Monastero di Sant'Ambrogio Maggiore, 1795.

BOZZOLATO 1978

G. Bozzolato, *Zompini incisore senza fortuna*, Padova, A.G.P., 1978.

BOTTARI 1754-1773

G.G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri professori che in dette arti fiorirono dal sec. XV al XVII*, 7 voll., Roma, per gli Eredi Barbiellini mercanti di libri e stampatori a Pasquino, 1754-1773.

BOTTARI, TICOZZI 1822-1825

G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, 8 voll., Milano, Silvestri, 1822-1825.

BOORSCH 1997

S. Boorsch, *Venetian Prints and Books in the Age of Tiepolo*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1997.

BROWN 1891

H.F. Brown, *The venetian printing press*, London, John C. Nimmo, 1891

BROWN 1987

D. A. Brown, *Andrea Solario*, Milano, Electa, 1987.

BUSETTO 1991

G. Busetto, *Cronaca veneziana. Feste e vita quotidiana nella Venezia del Settecento. Vedute di Gabriel Bella e incisioni di Gaetano Zompini dalle raccolte della Fondazione Querini Stampalia di Venezia*, Venezia, Fondazione Scientifica Querini Stampalia, 1991.

CAGNONI 1795

D. Cagnoni, *Guida pittorica che contiene una raccolta de stampe delle più insigni pitture e dei sublimi disegni della Città e Ducato di Milanese*, dalla Stamperia Camerale di Luigi Veladini, Milano, 1795.

CALVI 1925

G. Calvi, *I manoscritti di Leonardo da Vinci: dal punto di vista cronologico, storico e biografico*, Bologna, Zanichelli, 1925.

CASADEI, CASADIO 2007

S. Casadei, C. Casadio, *Pinacoteca comunale di Faenza*, Provincia di Ravenna, Ravenna, 2007.

CASSINELLI 2004

P. Cassinelli, *Carlo Lasinio: incisioni*, Firenze, L. S. Olschki, 2004.

Catalogue de dessins 1834

Catalogue de dessins anciens et originaux de toutes les écoles : provenant du cabinet de feu M. le Marquis de Lagoy, catalogo d'asta, 17-19 aprile 1834, s.l., s.n.

Catalogo della Galleria 1830

Catalogo della Galleria già Calderara Pino la cui vendita in dettaglio comincerà li 16 Agosto 1830, Milano, coi Tipi di G. B. Bianchi e C., 1830.

Catalogo delle pitture e sculture 1854

Catalogo delle pitture e sculture possedute dalla famiglia Bianconi in Bologna, le quali appartennero per la maggior parte alla collezione dell'abate Carlo Bianconi già segretario perpetuo della Accademia di Belle Arti di Brera in Milano, Bologna, Tipi S. Tommaso d'Aquino, 1854.

CAZZOLA 1990

P. Cazzola, *Russia-Bologna. Tre secoli di rapporti, incontri e viaggi*, Bologna, CLUEB, 1990.

CELOTTI 1829

Disegni Originali di Raffaello per la prima volta pubblicati esistenti nella Imperial Regia Academia di Belle Arti di Venezia, [s. l.], 1829.

CHANEY 2003

E. Chaney, *The evolution of English Collecting receptions of Italian art in the Tudor and Stuart periods*, New Haven-London, published for the Paul Mellon centre for studies in British Art, the Yale Center for British Art, Yale University Press, 2003

CHAPMAN 1998

H. Chapman, *Padua in the 1450s. Marco Zoppo and his Contemporaries*, London, The Trustees of the British Museum by British Museum press, 1998.

CHIAPPINI DI SORIO 1991

I. Chiappini di Sorio, *L' abate Pietro Bini pittore ritrattista*, Urbino, Argalia, 1991.

CHIARI MORETTO WIEL 1996

M. A. Chiari Moretto Wiel, *L'eredità di Piazzetta. Volti e figure nell'incisione del Settecento*, catalogo della mostra, Venezia, Il Cardo editore, 1996.

CICOGNARA 1821

L. Cicognara, *Catalogo ragionato dei libri d'arte d'antichità posseduti dal Conte Cicognara*, tomo primo, Pisa, presso Niccolò Capurro co' caratteri di F. Didot, 1821.

CIRILLO 2002

G. Cirillo, *Ennemond Alexandre Petitot, Lyon 1727 - 1801 Parma*, Parma, Fondazione Cassa di Risparmio di Parma, 2002.

CLARK 1967

K. Clark, *Francesco Melzi as Preserver of Leonardo da Vinci's Drawings*, in *Studies in Renaissance and Baroque Art Presented to Anthony Blunt on His Sixtieth Birthday*, London and New York, Phaidon, 1967, pp. 24-25.

CLARK, PEDRETTI 1968

K. Clark, C. Pedretti, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*. London and New York, Phaidon, 1968.

COCCHIARA 2010

F. Cocchiara, *Il libro illustrato veneziano del Seicento con un repertorio dei principali incisori e peintre-graveurs*, Saonara, Il prato, 2010.

COCHIN 1775

C. N. Cochin, *Notes historiques sur la gravure*, in "Mercure de France", 1775.

COGLIATI ARANO 1965

L. Cogliati Arano, *Andrea Solario*, Milano, Edizioni Tecnografico Italiano, 1965.

COGLIATI ARANO 1980

L. Cogliati Arano, *Disegni di Leonardo e della sua cerchia alle Gallerie dell'Accademia*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1980.

COGLIATI ARANO 1981

L. Cogliati Arano, *Disegni di Leonardo e della sua cerchia alla Biblioteca Ambrosiana di Milano*, Milano, Electa, 1981.

COGLIATI ARANO 1982

L. Cogliati Arano, *Leonardo all'Ambrosiana. Il Codice Atlantico: Disegni di Leonardo e della sua cerchia*, Milano, Electa, 1982.

COGLIATI ARANO 1985

L. Cogliati Arano, *Con Wart Arslan studiando i fondi di disegni milanesi e la ritrattistica lombarda*, in *Yetwart Arslan: Una scuola di storici dell'arte*, Venezia, Tipo-Litografia Armena, 1985.

COGLIATI ARANO 1992

L. Cogliati Arano, *Leonardo & Venezia*, Milano, Bompiani, 1992.

COHEN 1912

H. Cohen, *Guide de l'amateur de livres a gravures du XVIIIe siècle*, Paris, Rouquette, 1912.

COLEMAN 1984

R. R. Coleman, *Renaissance Drawings from the Ambrosiana*, catalogo della mostra, Notre Dame, University of Notre Dame, Indiana, 1984.

COLLE, MAZZOCCA 2005

E. Colle, F. Mazzocca (a cura di), *Il trionfo dell'ornato. Giocondo Albertolli (1742-1839)*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, Silvana Editore, 2005.

COMACCHIO 1976

L. Comacchio, *Giovanni Antonio Faldon incisore asolano (1689-1770)*, Castelfranco Veneto, Tecnoprint Editrice, 1976.

DEL CONVITO 1933

G. Del Convito, *Le origini dell'Accademia di Belle Arti di Brera in Milano*, in "Archivio Storico lombardo", LX, 1933, fasc. III, pp. 472-515.

COPERTINI 1932

G. Copertini, *Il Parmigianino*, 2 voll., Parma, Fresching, 1932.

COSENZA 1968

M. E. Cosenza, *Biographical and bibliographical Dictionary of the Italian Printers and of foreign printers in Italy*, Boston, G. K. Hall & Co., 1968.

CROVARA PESCIA 1995-1996

C. Crovara Pescia, *Carlo Bianconi e l'architettura: l'archivio di famiglia, i disegni, le fabbriche, gli studi vitruviani*, tesi di laurea, relatore prof. Gabriele Morolli, A. A. 1995-1996.

CUMBERLAND 1827

G. Cumberland, *An essay on the utility of collecting the best works of the ancient engravers of the Italian school; accompanied by a critical catalogue of a chronological series of rare and valuable prints now deposited in the British Museum and Royal Academy*, London, British Museum, 1827.

D'AMICO 1979

R. D'Amico, *La Raccolta Zambeccari*, in J. Bentini (a cura di), *L'arredo sacro e profano a Bologna e nelle legazioni Pontificie*, Edizioni Alfa, Bologna, 1979, pp. 193-208.

D'après Michelangelo 2015

D'après Michelangelo, catalogo della mostra a cura di A. Alberti, A. Rovetta, C. Salsi, Venezia, Marsilio, 2015.

DE CASTRIS, UTILI 1994

P. L. De Castris, M. Utili, *La Collezione Farnese: la scuola emiliana. I dipinti. I disegni*, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Napoli, 1994.

DE FELICE 1961

R. De Felice, *Amoretti Carlo, ad vocem* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1961.

DE GRAZIA 1984

D. De Grazia, *Le stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi. Catalogo critico*, Bologna, Alfa Editore, 1984.

DE GRAZIA 1991

D. De Grazia, *Bertoia, Mirola and the Farnese court*, Bologna, Nuova Alfa, 1991.

DE MARCHI 1999

G. De Marchi (a cura di), *Sebastiano e Giuseppe Ghezzi protagonisti del Barocco*, Venezia, Marsilio, 1999.

DE MAROLLES 1966

M. De Marolles, *Catalogue de livres d'estampes et de figure en taille douce*, Paris, Léonard Frédéric, 1966.

Denon 1999-2000

Dominique-Vivant Denon: l'oeil de Napoléon, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1999-2000.

DE PAGAVE [s. d.]

V. De Pagave, *Dialogo fra un forestiere e un pittore che si incontrano nella basilica di San Francesco in Milano*, ms., Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco, D. 221.

DE PAGAVE [s. d.]

V. De Pagave, *Vita di Bramante e di Bramantino*, ms., Biblioteca Ambrosiana, cod. S 157 sup.

DE PAGAVE 1878

V. De Pagave, *Vita di Cesare Cesariano architetto milanese scritta da Venanzio De Pagave*, Milano, 1878.

Dessins Italiens 1998

Dessins Italiens du musée Condé à Chantilly. Vénétie, Lombardie, Piémont, Émilie, XVe-XVie siècle, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1998.

DE VIT 1875-1878

V. De Vit, *Il lago Maggiore, Stresa e le Isole Borromee. Notizie storiche compilate dal dott. Vincenzo De Vit colle vite degli uomini illustri dello stesso Lago*, 4 voll. Prato, 1875-1878 [ristampa anastatica Verbania, Alberti, 1997].

DENUNZIO 2002

A. E. Denunzio, *Dipinti di Correggio e Parmigianino nelle collezioni napoletane tra Sei e Settecento*, in *Parmigianino e la scuola di Parma: atti del Convegno*, Casalmaggiore: Rotary club Casalmaggiore-Viadana-Sabbioneta, 2002.

DI GIAMPAOLO 1993

M. Di Giampaolo, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni emiliani*, Milano, Electa, 1993.

DI GIAMPAOLO 1999

M. Di Giampaolo, *Un nuovo 'San Girolamo' del Parmigianino*, in "Prospettiva", 95/96, luglio-ottobre 1999, pp. 169-172.

DI GIAMPAOLO 2000

M. Di Giampaolo, *Un nuovo disegno di Bartolomeo Cesi per Santa Maria de' Bulgari*, in Gnann, H. Widauer (a cura di), *Festschrift für Konrad Oberhuber*, Electa, Milano, 2000, pp. 180-182.

Disegni e dipinti leonardeschi 1987

Disegni e dipinti leonardeschi dalle collezioni milanesi, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1987.

Disegno e disegni 1998

Disegno e disegni. Per Luigi Grassi, Rimini, Galleria, 1998.

Disegno e disegni 2003

Disegno e disegni. Per un rilevamento delle collezioni dei disegni italiani, giornata di studi, Firenze, L. S. Olschki, 2003.

Documentary culture 1990

Documentary culture. Florence and Rome from grand-duke Ferdinand I to Pope Alexander VII. Papers from a colloquium held at the Villa Spelman, Bologna, Nuova Alfa, 1990.

DUPLESSIS 1880

G. Duplessis, *Histoire de la gravure*, Paris, Rapilly, 1880.

Dürer 1967

Dürer und seine zeit. Meistereichungen aus dem Berliner Kupferstichkabinet, catalogo della mostra, Berlin, Holten, 1967.

Dürer-Zeit 2012

Dürer-Zeit die Geschichte der Dürer-Sammlung in der Kunsthalle Bremen; Katalog der Zeichnungen und Wasserfarbenblätter Albrecht Dürers im Kupferstichkabinett der Kunsthalle Bremen, einschließlich der durch Kriegsauslagerung verschollenen Werke; mit einem Verzeichnis von Zeichnungen von Künstlern der Generation Dürers, catalogo della mostra, München, Hirmer, 2012.

Du Tillot 2012

Guglielmo Du Tillot regista delle arti nell'età dei Lumi, catalogo della mostra, a cura di G. Fiaccadori, A. Malinverni, C. Mambriani, Parma, Fondazione Cariparma, 2012.

EBERT-SCHIFFERER, EMILIANI, SCHLEIER 1988

S. Ebert-Schifferer, A. Emiliani, E. Schleier, *Guido Reni e l'Europa: fama e fortuna*, Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 1988.

EKSERDJIAN 1983

D. Ekserdjian, *Parmigianino's 'Madonna of St. Margaret'*, in "The Burlington Magazine", vol. 125, n. 966 (September 1983), pp. 542-546.

EKSERDJIAN 1984

D. Ekserdjian, *Parmigianino's First Idea for the 'Madonna of the Long Neck'*, in "The Burlington Magazine", vol. 126, n. 976 (July 1984), pp. 424-429.

EKSERDJIAN 2003

D. Ekserdjian, *The Drawings and Prints of Parmigianino*, in D. Franklin, *The Art of Parmigianino*, Yale University Press, 2003, pp. 31-49.

EKSERDJIAN 2008

D. Ekserdjian, *Two Drawings by Parmigianino for Prints*, in "Master Drawings", vol. 46, n. 3 (Autumn 2008), pp. 367-373.

EVELYN 1662

J. Evelyn, *Sculptura or The History and Art of Calcography*, London, Published by G. Beedle and T. Collins, 1662.

FAGIOLO DELL'ARCO 1970

M. Fagiolo dell'Arco, *Il Parmigianino, un saggio sull'ermetismo del Cinquecento*, 1970.

FANTI 1767

V. Fanti, *Descrizione completa di tutto ciò che ritrovasi nelle gallerie di pittura e scultura di sua altezza Giuseppe Wenceslao del S.R.I. principe regnante della casa di Lichtenstein [...]*, in Vienna, 1767.

FAVARETTO 2002 [1990]

I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma, l'Erma di Bretschneider, 2002 [1990].

FAVARETTO 2003

I. Favaretto, *Le collezioni di antichità veneziane del Settecento tra cultura antiquaria e gusto del bello*, in *Illuminismo e Illustration. Le antichità e il loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2003, pp. 171-181.

FERINO PAGDEN

S. Ferino Pagden, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni umbri*, Milano, Electa, 1984.

FERRARIO 1836

G. Ferrario, *Le classiche stampe dal cominciamento della calcografia fino al presente compresi gli artisti viventi descritte e corredate di storiche e critiche osservazioni*, Milano, Santo Bravetta, 1836.

FICACCI 1989

L. Ficacci (a cura di), *Claude Mellan, gli anni romani. Un incisore tra Vouet e Bernini*, catalogo della mostra, Roma, Multigrafica Editrice, 1989.

FIORIO 1994

M. T. Fiorio, *I leonardeschi del cardinale*, in *Le stanze del Cardinale Monti*, catalogo della mostra, Milano, Leonardo Arte, 1994, pp. 55-60.

FISCHER 1984

C. Fischer, *Italian drawings in the J. F. Willumsen collection*, catalogo della mostra, Copenhagen, Krohns Bogtrykkeri, 1984.

FISCHER PACE 2008

U. V. Fischer Pace, *Die italienischen Zeichnungen*, 2 voll., Köln, Böhlau, 2008,.

FORLANI TEMPESTI 1968

A. Forlani Tempesti, *III. I disegni*, in *Raffaello. L'opera, le fonti, la fortuna*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1968, pp. 307-430.

FORNARI SCHIANCHI 1984

L. Fornari Schianchi, *Appendice*, in D. De Grazia (a cura di), *Correggio e il suo lascito: disegni del Cinquecento emiliano*, catalogo della mostra, Parma, Artegrafica Silva, 1984.

FORNARI SCHIANCHI 2003

L. Fornari Schianchi, *Parmigianino e il manierismo europeo*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, Silvana Editore, 2003.

FRAGONARA 2002

M. Fragonara, *Incisione a contorno e l'idea di bello. Appunti sull'incisione neoclassica*, in "Rassegna di studi e notizie", vol. XXVI, anno XXIX (2002), pp. 71-139.

Francesco Rosaspina 1998

Francesco Rosaspina 1762-1841, Forlì, Fondazione Cassa di Risparmio, 1998.

FRANKLIN 2003

D. Franklin, *The Art of Parmigianino*, New Haven, Yale University Press, 2003.

FREEDBERG 1950

S. J. Freedberg, *Parmigianino: his works in painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1950.

FROMMEL 2010

S. Frommel (a cura di), *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVIII)*, convegno internazionale di studi, Bologna, Bononia University Press, 2010.

FUMAGALLI 1811

Scuola di Leonardo da Vinci in Lombardia o sia Raccolta di varie opere eseguite dagli allievi e imitatori di quel gran maestro incise da Ignazio Fumagalli, Milano, [s. l.] 1811.

FUMARCO 2007

C. Fumarco, *Opere lombarde nel Musée Condé di Chantilly. Dipinti e disegni dalla collezione di Henri d'Orléans Duca d'Aumale*, in "Arte Lombarda", 149, n. 1 (2007), pp. 55-68.

FUSCONI 2006

G. Fusconi (cura di), *L'artista e il suo atelier: i disegni dell'acquisizione Osio all'Istituto Nazionale per la Grafica*, catalogo della mostra, Roma, Palombi, 2006.

GAETA BERTELÀ 1974

G. Gaeta Bertelà (a cura di), *Incisori bolognesi ed emiliani del sec. XVIII*, Bologna, Associazione per le arti "Francesco Francia", 1974.

GALLO 1941

R. Gallo, *L'incisione del '700 a Venezia e a Bassano*, Libreria Serenissima depositaria, Venezia, 1941.

GARBERI, MUCCHI 1972

M. P. Garberi, L. Mucchi, *Capolavori d'arte lombarda: i leonardeschi ai raggi x, catalogo della mostra*, Milano, Arti Grafiche Fiorin, 1972.

GARDNER 1998

E. Gardner, *A bibliographical repertory of italian private collection*, Vicenza, Cierre Edizioni, 1998.

GAUNA 2012

C. Gauna, *I Rembrandt di Anton Maria Zanetti e le "edizioni" di stampe a Venezia: tra tecnica e stile*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 36, Venezia, 2012, pp. 189-234.

GELDER, JOST 1985

J. Van Gelder, J. Jost (a cura di), *Jan de Bisschop and his Icones and Paradigmata. Classical antiquities and Italian drawings for artistic instruction in seventeenth century Holland*, Doornspijk, Davaco, 1985.

GENETTE 1989 [1987]

G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989 [1987].

GERE 1987

J. A. Gere, *Drawings by Raphael and his Circle from British and North American Collections*, New York, The Pierpont Morgan Library, 1987.

GERLI 1784 a

C. G. Gerli, *Disegni di Leonardo da Vinci incisi e pubblicati da Carlo Giuseppe Gerli milanese*, Milano, presso Giuseppe Galeazzi regio

stampatore, si vende presso l'editore Carlo Giuseppe Gerli sulla piazza del Pontevetere, 1784.

GERLI 1784 b

C. G. Gerli, Leonardo da Vinci, in segno di venerazione ad un tanto uomo, Carlo Giuseppe Gerli, A Milan, chez Joseph Galeazzi, se vend chez editeur Charles Joseph Cerli, à la place du Pontevetero, 1784.

GINI 1787

Saggio di disegni della Rinomata Raccolta presso il Sig. Ab. Don Carlo Bianconi Segretario Perpetuo della Reale Accademia di Brera, in Bologna, dato in luce da Lodovico Inig e Comp, 1787.

GINI 1788

Raccolta di disegni originali di Mauro Tesi estratti da diverse collezioni pubblicata da Lodovico Inig calcografo in Bologna aggiuntavi la vita dell'Autore, Bologna, [s. n.], 1787.

GINI 1788

Celleberrimi Francisci Mazzola Parmensis Graphides per Ludovicum Inig Bononiæ collectæ editæque anno 1788.

GIRONI, BISI 1812

Pinacoteca del Palazzo Reale delle Scienze e delle Arti di Milano pubblicata da Michele Bisi incisore col testo di Robustiano Gironi, Milano 1812.

GNANN 2013

A. Gnann, In Farbe! Clair-obscur-Holzschnitte der Renaissance: Meisterwerke aus der Sammlung Georg Baselitz und der Albertina in Wien, München, Hirmer, 2013.

GOLDSTEIN 1969

C. Goldstein, A. Bosse painting and theory in the French Academy, PhD. Diss., Columbia University, [1966] 1969.

GOMBRICH 1976

E. H. Gombrich, *Leonardo da Vinci's Method of Analysis and Permutation: The Grotesque Heads*, in *The Heritage of Apelles: Studies in the Art of the Renaissance*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1976, pp. 57-75.

GOSEN 1999

V. Gosen, *Incidere per i Remondini. Lavoro, denaro e vita nelle lettere degli incisori a un grande editore del '700*, Bassano del Grappa, Tassotti Editore, 1999.

GORI 1808

G. Gori Gandellini, *Notizie storiche degli intagliatori*, II, Siena 1808 [1771].

GOZZI 1996

F. Gozzi (a cura di), *Il Guercino. Le stampe della Pinacoteca Civica*, catalogo della mostra, Ferrara, Liberty house, 1996.

GRAMACCINI 2003

N. Gramaccini, H. J. Meier, *Die Kunst der Interpretation: Französische Reproduktionsgraphik, 1648-1792*, München Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2003.

GRAMACCINI, MEIER 2009

N. Gramaccini, H. J. Meier, *Die Kunst der Interpretation: Italienische Reproduktionsgraphik 1485–1600*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2009.

GRIFFITHS 1980

A. Griffiths, *Prints and printmaking. An introduction to the history and techniques*, London, British Museum Press, 1980.

GRIFFITHS 1987

A. Griffiths, *Notes on early aquatint in England and France*, in "Print Quarterly", Band 4, 3, August 1987, pp. 255-270.

GRIFFITHS 2016

A. Griffiths, *The Print before Photography. An introduction to European printmaking 1550-1820*, London, British Museum Press, 2016.

GUERRIERI 2009/2010

M. Guerrieri, *Collezionismo e mercato di disegni a Roma nella prima metà del Settecento: protagonisti, comprimari, comparse*, tesi di dottorato, tutor Prof.ssa Giovanna Saponi, A. A. 2009-2010.

HAYATT MAYOR 1971

A. Hyatt Mayor, *Prints and People. A social history of printed pictures*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1971.

HASKELL 1963 [2000]

F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze, Sansoni, 1966.

HASKELL 1987

F. Haskell, *La difficile nascita del libro d'arte*, in *Le metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 52-103.

HEINECKEN 1771

C. H. von Heinecken, *Idée générale d'une collection complete d'estampes*, Leipzig-Wien, J. P. Kraus, 1771.

HERMANN FIORE 2007

K. Hermann Fiore, *Dürer e l'Italia*, Milano, Electa, 2007.

HERVEY 1921

M. F. S. Hervey, *The life correspondence and collections of Thomas Howard Earl of Arundel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1921.

HÉVESY 1925-26

A. de Hevesy, *Eine unbekannte Zeichnung des Jacopo de' Barbari*, in "Zeitschrift für Bildende Kunst", n. 59 (1925-26), pp. 285-288.

HEVESY 1952

A. de Hevesy, *Un compagno di Leonardo: Francesco Melzi*, in "Emporium", 116, n. 696 (Dicembre 1952), pp. 243-257.

HIND 1907

C. L. Hind, *Drawings of Leonardo da Vinci*, London, George Newnes, New York, Scribner, [c. 1907].

HIND 1923 [1998]

A. M. Hind, *A History of Engraving and Etching from the 15th Century to the year 1914*, Constable, London, 1923 [ed. it. *Storia dell'incisione dal XV secolo al 1914*, Torino, Allemandi, 1998].

HIND 1938-1948

A. M. Hind, *Early Italian Engraving*, 7 voll., London, B. Quaritch for M. Knoedler and The National Gallery of Art, Washington, 1938-48.

HINTERDING RUTGERS 2013

E. Hinterding, J. Rutgers, *Rembrandt copies*, in *The New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, Amsterdam, Rijksmuseum, 2013.

HODNETT 1976

E. Hodnett, *Elisha Kirkall c.1682-1742, Master of White Line Engraving in Relief and Illustrator of Croxall's Aesop*, in 'The Book Collector', vol. 25, n. 2, 1976, pp. 195-209.

HOLLAR 1645

Variae figurae et probae artis picturae inipiendae juventuti utiles a Venceslao Hollar collectae et aqua forti aere incisae, Antwerpiae, 1645.

HOLLAR 1648

Diversae Effigies, a Venceslao Hollar aqua forti aere insculptae, Antwerpiae, 1648.

HOLLAR 1666

Diver Antikes Faces after Leonardo da Vinci, etshd in copper by Venceslaus Hollar, and sold by John Overton at the white horse in Giltspur Street, London, 1666.

HOLLAR 1786

Characaturas by Leonardo da Vinci from drawings by Wincellaus Hollar out of the Portland Museum, published as the art directs Nov.r I 1786 by John Clarke, n. 291 Strand.

HOWARTH 1985

D. Howarth, *Lord Arundel and his circle*, New Haven, Yale University Press, 1985.

JATTA 1995

B. Jatta (a cura di), *Francesco Bartolozzi incisore delle Grazie*, catalogo della mostra, Roma, 1995.

KNOX 1965

G. Knox, *A Group of Tiepolo Drawings Owned and Engraved by Pietro Monaco*, in "Master Drawings", Vol. 3, No. 4 (Winter, 1965), pp. 389-397.

KNOX 1992

G. Knox, *Giambattista Piazzetta 1682-1754*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

IFF 1930

Inventaire du Fonds Français, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, Paris, 1930.

Imitations 1796

Imitations of Originals Designs by Leonardo da Vinci consisting of various drawings of single figures, heads, compositions, horses, and other animals, optics, prospective, gunnery, hydraulics, mechanics and in particular of very accurate delineations, with a most spirited pen, of a variety of anatomical subjects in His Majesty collection, London, Printed by W. Bulmer and Co. and sold by George Nicol, 1796.

IMOLESI POZZI 2004

A. Imolesi Pozzi, *Dal disegno all'incisione: stampe di traduzione di Francesco Rosaspina*, Ravenna, Fondazione Ravenna Manifestazioni, 2004.

INFELISE 1980

M. Infelise, *I Remondini di Bassano. Stampa e industria nel Veneto del Settecento*, Bassano, Tassotti, 1980.

INFELISE 1989

M. Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, Milano, F. Angeli, 1989.

INFELISE 1991

M. Infelise, *L'editoria veneziana nel Settecento*, Milano, F. Angeli, 1991.

INFELISE, MARINI 1990

M. Infelise, P. Marini, *Remondini. Un editore del Settecento*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1990.

INFELISE, SOLDINI 2003

M. Infelise, F. Soldini (a cura di), *Gasparo Gozzi, Col più devoto ossequio: interventi sull'editoria (1762-1780)*, Venezia, Marsilio 2003.

Inventario 1661

Inventario di quanto si trova nel Salone della Reverenda Biblioteca Ambrosiana di Milano, Milano, Biblioteca Ambrosiana, Cod. A 357 inf., 1661.

Italian Master Drawings 2014

Italian Master Drawings from the Princeton University Art Museum, New Haven and London, Yale University Press, 2014.

Italienische Kunst 1946

Italienische Kunst Ambrosiana Mailand: Meisterwerke aus oberitalienischen Kirchen, Museen und Privatsammlungen, catalogo della mostra, Luzern, Kunstmuseum, 1946.

IVINS 1953

W. M. Jr Ivins, *Print and Visual Communication*, Cambridge, Harvard University Press, 1953.

KARPINSKI 1983

C. Karpinski, *Italian Chiaroscuro Woodcuts, TIB vol. 48 (formerly 12)*, New York, Abaris Books, 1983.

KEMP 1988

M. Kemp, *Leonardo e lo spazio dello scultore*, in "Lettura Vinciana", XXVII, 20 aprile 1987, Firenze, Giunti Editore, 1988.

KUHRMANN, VITALI 1969

D. Kuhrmann, L. Vitali, *Disegni e Acquarelli di Albrecht Dürer e di maestri tedeschi nella Pinacoteca Ambrosiana*, Vicenza, Neri Pozza, 1968.

KWAKKELSTEIN 1994

M. W. Kwakkelstein, *Leonardo da Vinci as a Physiognomist. Theory and Drawing Practice*, Leiden, Primaers Pers, 1994.

L'Accademia 2015-2016

L'Accademia di Belle Arti di Venezia, Venezia, Accademia di belle arti, 2015-2016.

L'arte del Settecento 1979

L'arte del Settecento Emiliano. La pittura. L'Accademia Clementina, catalogo della mostra, a cura di A. Emiliani et. al., Bologna, Nuova Alfa Editore, 1979.

LAMBERT 1987

S. Lambert, *The image multiplied. Five centuries of printed reproductions of paintings and drawings*, catalogo della mostra, Londra, Abaris Books, 1987.

LANDAU 1983

D. Landau, *Vasari, prints and prejudice*, in "Oxford Art Journal", 6 (1983), pp. 3-10.

LANDAU, PARSHALL 1994

D. Landau, P. Parshall, *The Renaissance Print 1470-1550*, Yale University Press, New Haven and London, 1994.

LANZI 1831

L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Milano, per Nicolò Bettoni, 1831.

Leonardo 1956

Leonardo da Vinci, Memorial edition, New York, Reynal & Co., [1956].

Libri relativi alle arti del disegno (s.d.)

Libri relativi alle arti del disegno. I quali appartenevano per la maggior parte alla Collezione del fu Sig. Carlo Bianconi, in vendita presso Carlo Salvi, (s.d.).

LLOYD 1975

C. H. Lloyd, *Art and its image*, Oxford, Truex Press, 1975.

Le cabinet 1967

Le cabinet d'un grand amateur: Pierre Jean Mariette, catalogo della mostra a cura di R. Bacou, C. Monbeig Goguel, Paris, Reunion des Musees Nationaux, 1967.

LECA 2005

B. Leca, *An Art Book and Its Viewers: The "Recueil Crozat" and the Uses of Reproductive Engraving*, in "Eighteenth-Century Studies", Vol. 38, No. 4 (Summer, 2005), pp. 623-649.

Le stanze del Cardinale 1994

Le stanze del Cardinale Monti 1635-1650. La collezione ricomposta, catalogo della mostra, Milano, Leonardo Arte, 1994.

LEVENSON 1978

J. A. Levenson, *Jacopo de' Barbari and Northern Art of the Early Sixteenth Century*, Ph.D diss., New York University, 1978.

LOGAN 1979

M. S. Logan, *The Cabinet of the Brothers Gerard and John Reynst*, North-Holland, Amsterdam-Oxford-New York, 1979.

LONGHI 1830

G. Longhi, *La Calcografia propriamente detta ossia l'Arte d'incidere in rame coll'acquaforte, col bulino e colla punta*, Milano, Stamperia Reale, 1830.

LORENZETTI 1917

G. Lorenzetti, *Un dilettante incisore veneziano del XVIII secolo. Anton Maria Zanetti di Gerolamo*, in "Miscellanea di storia veneta della R. Deputazione di Storia", s. III, t. XII, Venezia, 1917.

LÜDEMANN 2016

P. Lüdemann, *Tiziano. Le botteghe e la grafica*, Alinari, Firenze, 2016.

LUDOVICI 1968

S. Ludovici, Bianconi Carlo, *ad vocem* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. X, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1968.

LUGT 1921

F. Lugt, *Les marques de collections de dessins & d'estampes*, Amsterdam, Vereenigde Drukkerijen, 1921.

LUI 1999

F. Lui, *Un inedito "Catalogo delle opere" di Piranesi: note in margine alla "Raccolta dei disegni del Guercino" di Francesco Bartolozzi*, in "Venezia Arti", 12, 1998 (1999), pp. 122-127.

MAGGIONI 1991

L. Maggioni, *Anton Maria Zanetti tra Venezia, Parigi e Londra: incontri ed esperienze artistiche*, in *Collezionismo e ideologia, mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, Roma, Multigrafica, 1991, pp. 91-110.

MAGRINI 2009

M. Magrini, *Anton Maria Zanetti il Vecchio*, in L. Borean, S. Mason (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 317-319.

MAHON, TURNER 1991

D. Mahon, N. Turner, *Guercino: drawings from Windsor Castle*, Washington, National Gallery of Art, 1991.

MAINARDI 1985-1986

M. Mainardi, *Le incisioni dalle acqueforti di Rembrandt di Francesco Novelli*, 2 voll., tesi di laurea, 1985-1986.

MALAGUZZI VALERI 1922

F. Malaguzzi Valeri, *Leonardo da Vinci e la scultura*, Bologna, Zanichelli, 1922.

MALVASIA 1678

C. C. Malvasia, *Felsina pittrice*, in Bologna, per l'erede di Domenico Barbieri, 1678, 2 voll.

MANDRINI 2004

F. Mandrini, *Paolo Toschi (1788-1854) incisore d'Europa*, catalogo della mostra, Parma, 2004.

MANTELLI 1785

Raccolta di disegni incisi da Girolamo Mantelli di Canobio sugli originali esistenti nella biblioteca ambrosiana di mano di Leonardo Da Vinci e de suoi scolari lombardi dedicata a sua eccellenza Gilberto Borromeo Arese - Milano, 1785.

MARA 2010

S. Mara, *Il Libro di disegni della Biblioteca Ambrosiana*, in "Arte Lombarda", 158-159, nn. 1-2 (2010), pp. 74-118.

MARANI 1987

P. C. Marani, *Leonardo e i leonardeschi a Brera*, Firenze, Cantini, 1987.

MARANI 2000

P. C. Marani, *Il genio e le passioni: Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*. Milano, Skira, 2001.

MARANI 2013

P. C. Marani, *Il Codice Atlantico, uno sguardo dentro la mente di Leonardo*, in *Leonardo e la sua cerchia*, catalogo della mostra, TBS, 2013, pp. 328-330.

MARANI, FIORIO 2015

P. C. Marani, M. T. Fiorio, *Leonardo 1452 - 1519. Il disegno del mondo*, catalogo della mostra, Milano, Skira, 2015.

MARANI, ROSSI e ROVETTA 1998

P. C. Marani, M. Rossi, A. Rovetta, *L'Ambrosiana e Leonardo*, Novara, Interlinea Edizioni, 1998.

MARCORA 1985

C. Marcora, *Marco D'Oggiono*, Oggiono, Cattaneo Editore, 1985.

MARCUCCI 1953

L. Marcucci (a cura di), *L'incisione bolognese nel secolo XVII*, catalogo della mostra, Firenze, L. S. Olschki, 1953.

MARGUTTI 2009

S. Margutti, *I disegni seicenteschi della Raccolta Bianconi per il complesso di Sant'Ambrogio tra discussioni di fabbrica e riflessioni accademiche*, in "Arte Lombarda, Nuova Serie", n. 157 (3), 2009, pp. 49-64.

MARIETTE 1730

P. J. Mariette, *Recueil de testes de caractère & de charges dessinées par Léonard de Vinci florentin*, a Paris chez J. Mariette, 1730.

MARIETTE 1767

P. J. Mariette, *Recueil de charges et de têtes de différents caractères gravées à l'eau fort d'après les dessins de Léonard de Vinci [par le c. de Caylus]*, précédé d'une lettre de m. Mariette sur ce peintre florentin – Nouvelle édition

revue & augmentée par l'auteur, a Paris chez Charles Antoine Jombert, 1767.

MARIETTE 1860

P. J. Mariette, *Abecedario et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, a cura di De Chennevières Charles Philippe e De Montaiglon Anatole, IV vol., Paris, 1860.

MARINI 2003

G. Marini, *La "bella maniera" di Joseph Wagner e l'incisione di traduzione veneziana del Settecento*, in G. Mariani (a cura di), *Le tecniche calcografiche d'incisione diretta: bulino, puntasecca, maniera nera*, Roma 2003, pp. 100-107.

MARINONI 1982

A. Marinoni, *Il Codice Atlantico*, in L. Cogliati Arano, A. Marinoni (a cura di), *Leonardo all'Ambrosiana: i disegni di Leonardo e della sua cerchia*, catalogo della mostra, Milano 1982, pp. 13-86.

MARINONI 1991

A. Marinoni, *Interventi dei collezionisti sui manoscritti vinciani nei secoli XVI e XVII*, in M. T. Fiorio, P. C. Marani (a cura di), *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, atti del convegno internazionale, Milano, Electa, 1991, pp. 163-182.

MARIUZ 2000

Mariuz, *Prefazione*, in D. Apolloni, *Pietro Monaco e la raccolta di centododici stampe*, Monfalcone, Edizioni della laguna, 2000, pp. 5-9.

MASSA 1886

C. Massa, *Stampe e libri a Venezia nel secolo XVIII*, in "Il Bibliofilo", 1886, p. 80.

MASSING 1990

J. M. Massing, *La Calomnie d'Apelle*, Strasbourg, Presses Universitaires, 1990.

MATILE 2003

M. Matile, *Italianische Holzschnitte der Renaissance und des Barock*, Schwabe & Co., Basel, 2003.

MAURONER 1944

F. Mauroner (a cura di), *Incisioni del Pitteri*, Istituto Italiano d'arti grafiche, Bergamo, 1944.

MCBURNEY, TURNER 1988

H. McBurney, N. Turner, *Drawings by Guido Reni for Woodcuts by Bartolomeo Coriolano*, in "Print Quarterly", vol. 5, n. 3 (September 1988), pp. 227-242. V. Meyer

MEYER 2004

V. Meyer, *L'oeuvre gravé de Gilles Rousselet, graveur parisienne*, Paris, Commission des travaux historiques et Paris Musées, 2004.

MEYERS 1975

M. L. Meyers, *Architectural and Ornament Drawings: Juvarra, Vanvitelli, The Bibiena Family & Other Italian Draughtsmen*, catalogo della mostra, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1975.

MEZZANOTTE 1942

P. Mezzanotte, *Raccolta Bianconi. Catalogo ragionato. Tomo I*, Edizioni de "L'Arte", Milano, 1942.

MICHEL 2003

C. Michel, *Les débats sur la notion de graveur / traducteur en France au XVIIIe siècle*, in *Delineavit et sculpsit, mélanges offerts à Marie-Félicie Perez-Pivot*, Lyons, ed. François Dossier, 2003, pp. 151-161.

MILANO 2001

A. Milano, *Il catalogo delle stampe di Pietro e Giuseppe Vallardi del 1824*, in "Rassegna di studi e notizie", XXV, anno XXVIII, 2001, pp. 83-117.

MILIZIA 1797 [1827]

F. Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica*, Bassano, 1797 [Bologna, 1827].

MONTAIGLON 1856

A. de Montaiglon, *Catalogue raisonné de l'oeuvre de Claude Mellan*, Abbeville, Typographie de P. Briez, 1856.

MORANDOTTI 1991

A. Morandotti, *Il revival leonaresco nell'età di Federico Borromeo*, in M. T. Fiorio, P. C. Marani (a cura di), *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, atti del convegno internazionale, Milano, Electa, 1991, pp. 166-182.

MORANDOTTI 1996

A. Morandotti, *Le stampe di traduzione: il caso di Milano fra età napoleonica e restaurazione*, in *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano, Officina Libraria, [1996] 2008, pp. 77-134.

MORANDOTTI 2005

A. Morandotti, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano, Electa, 2005.

MORANDOTTI 2015

A. Morandotti, *Le isole incantate. Vedute dei domini Borromeo da Gaspar Van Wittel a Luigi Ashton*, Scalpendi Editore, Milano, 2015.

MORAZZONI 2010

A. Morazzoni, *Il libro illustrato veneziano del settecento*, Bologna, Arnaldo Forni editore, 2010

MOSCHINI 1924

G. Moschini, *Dell'incisione in Venezia*, Zanetti Editore, Venezia, 1924.

Mostra delle incisioni 1952

Mostra delle incisioni di Francesco Rosaspina nelle raccolte Piancastelli, catalogo della mostra, Società Tipografica forlivese, Forlì, 1952.

DE MOUSTIER 2008

B. de Moustier, *The Italian Drawings Collection of the Marquis de Lagoy*, in "Master Drawings", 46, 2, 2008, pp. 187-204.

Mostra di Leonardo da Vinci 1939

Mostra di Leonardo da Vinci. Catalogo, Milano, A. Lucini e C., 1939.

MÜNTZ 1899

E. Müntz, *Léonard de Vinci: L'artiste, le penseur, le savant*. Paris, Hachette, 1899.

MURARO, ROSAND 1976

M. Muraro, D. Rosand, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1976

MUSSINI 1995

M. Mussini, *Correggio tradotto. Fortuna di Antonio Allegri nella stampa di riproduzioni fra Cinquecento e Ottocento*, Milano, Federico Motta, 1995.

NENCI 2004

C. Nenci, *Le memorie di Giuseppe Bossi. Diario di un artista nella Milano napoleonica 1807-1815*, Milano, Jaca Book, 2004.

NEPI SCIRÈ 1982

G. Nepi Scirè, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Storia della collezione dei disegni*, Milano, Electa 1982.

NEPI SCIRÈ, PERISSA TORRINI 1999

G. Nepi Scirè, A. Perissa Torrini, *Da Leonardo a Canaletto. Disegni delle Gallerie dell'Accademia*, Milano, Electa, 1999.

NICOLI 1786

Disegni d'eccellenti pittori Italiani incisi di maniere diverse da Clemente Nicoli in Bologna Anno 1786.

NICODEMI 1957

G. Nicodemi, *L'Accademia di pittura, scultura ed architettura fondata dal card. Federico Borromeo all'Ambrosiana*, in *Studi in onore di G. Castiglioni*, Milano, Giuffrè, 1957, pp. 650-696.

NIERO 1976

A. Niero, *Da stampe Correr a dipinti dello Zompini*, in "Bollettino dei Musei Civici Veneziani", 21, 3/4, 1976, pp. 19-27.

Novi Commentarii 1844

Novi Commentarii Academiae Scientiarum Instituti Bononiensis, VII, Bologna, 1844.

OBERHUBER 1992

K. Oberhuber, *Penni o Raffaello*, in D. Cordellier (a cura di), *Raffaello e i suoi. Disegni di Raffaello e della sua cerchia*, catalogo della mostra, Roma, B. Py, 1992, pp. 21-26.

Opuscoli scelti sulle Scienze e sulle Arti 1784

Opuscoli scelti sulle Scienze e sulle Arti Trattati dagli Atti delle Accademie, e dalle altre Collezioni Filosofiche, e Letterarie, dalle Opere più recenti Inglesi, Tedesche, Francesi, Latine, e Italiane, e da Manoscritti originali, e inediti, in Milano presso Giuseppe Marelli, Tomo VII, 1784.

ORSOLINI 1730

Varia Marci Ricci pictoris prestantissimi experimenta ad ipsomet auctore inuenta, delineata, atque incisa et a me Carolo Orsolini Veneto incisore in unum collecta, Venetiis, 1730.

OSANO 2013

S. Osano (a cura di), *Leonardo e la sua cerchia*, catalogo della mostra, Tokyo, TBS, 2013.

PALLUCCHINI 1941

R. Pallucchini, *Mostra degli incisori veneti del Settecento*, catalogo della mostra, Venezia, Libreria Serenissima, 1941.

PAREDI 1967

A. Paredi, *L'Ambrosiana*, Milano, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde 1967.

Parmigianino tradotto 2003

Parmigianino tradotto. La fortuna di Francesco Mazzola nelle stampe di riproduzione fra il Cinquecento e l'Ottocento, catalogo della mostra, a cura di M. Mussini, G. M. De Rubens, Milano, Silvana Editoriale, 2003.

PEDRETTI 1964

C. Pedretti, *Leonardo da Vinci on Painting. A Lost Book (Libro A)*, Los Angeles, Berkeley University of California Press, 1964.

PEDRETTI 1979

C. Pedretti, *An Unpublished Leonardo Drawing*, in "Master Drawings", 17, n. 1 (1979), pp. 24-28.

PEDRETTI 1983

C. Pedretti, *Leonardo: Studies for the Last Supper from the Royal Library at Windsor Castle*, Milano, Electa, 1983.

PEDRETTI 1988

C. Pedretti, *A Gloss for L.C.A. and P.C.M.*, in "Achademia Leonardi Vinci", 1 (1988), p. 120.

PELLICIONI 1949

A. Pelliccioni, *Mantelli Girolamo, ad vocem* in *Dizionario degli artisti incisori italiani (dalle origini al XIX secolo)*, Carpi, Gualdi, 1949, p. 107.

PENINGTON 1982

R. Pennington, *A Descriptive Catalogue of the etched work of Wenceslaus Hollar*, Cambridge, University Press, 1982.

PEPPER 1988

S. Pepper, *Guido Reni. L'opera completa*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1988.

PERINI 1888

G. B. Perini, *Della vita e delle opere di Francesco Novelli, pittore e incisore veneziano*, Venezia, Tipografia ex Cordella, 1888.

PERINI 1991

G. Perini, *Copie ed originali nelle collezioni settecentesche italiane: il "parere" di Giacomo Carrara e la progressiva definizione della figura del conoscitore in Italia*, in *Accademia Clementina. Atti e Memorie*, Bologna, CLUEB, 1991, pp. 169-208.

PESCARMONA 1986

D. Pescarmona (a cura di), *Disegni lombardi del Cinque e Seicento della Pinacoteca di Brera e dell'Arcivescovado di Milano*, catalogo della mostra, Firenze, Cantini, 1986.

Petitot 1997

Petitot: un artista del Settecento europeo a Parma, Parma, Fondazione Cassa di Risparmio, 1997.

PEVSNER 1982

N. Pevsner, *Le accademie d'arte*, Torino, Einaudi, 1982.

PETRUCCI, CESCHI LAVAGETTO 1971

A. Petrucci, P. Ceschi Lavagetto, *Bossi Benigno, ad vocem* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 13, 1971, pp. 290-293.

Piazzetta 1983

G. B. Piazzetta. *Disegni, incisioni, libri, manoscritti, catalogo della mostra*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1983

PIROMALLI 1983

A. Piromalli, *L'eredità del Settecento nella cultura riminese*, in "Italianistica. Rivista di letteratura italiana", vol. 12, n. 1 (Gennaio/Aprile 1983), pp. 69-88.

PITTALUGA 1952

M. Pittaluga, *Acquafortisti veneziani del Settecento*, Firenze, Le Monnier, 1952.

PIVA 2012

C. M. Piva, *Anton Maria Zanetti e la tradizione della tutela delle opere d'arte a Venezia: dalla critica d'arte all'attività sul campo*, in *Il restauro come atto critico. Venezia e il suo territorio*, atti di studi, Venezia, Edizioni Ca'Foscari – Digital Publishing, 2012, pp. 32-43.

POMIAN 1989

K. Pomian, *Collezionisti, amatori, curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano, Il Saggiatore, 1989.

POPHAM, POUNCEY 1950

A. E. Popham, P. Pouncey, *Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, 6 voll., London, Trustees of the British Museum, 1950.

POPHAM 1971

A. Popham, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, 3 voll., New Haven-London, The Pierpont Morgan Library, 1971.

PRETI 2000

M. Preti, *Collections et collectionneurs en Italie a l'epoque napoléonienne*, in *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, Seminario di specializzazione in storia dell'arte, Padova [1997] 2000.

PUGLIESE 2007

P. Pugliese, *Il contributo di Francesco Novelli (1767-1836) all'illustrazione libraria tra Sette e Ottocento*, in E. Saccomani, *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, Bertinoro Artigrafiche, 2007, pp. 419-423.

Quadreria 1999

Quadreria dell'Arcivescovado, Milano, Electa, 1999.

QUESTIOLI 2011

S. Questioli, *Atti dell'Accademia Clementina. Verbali Consiliari. 1710-1764*, Bologna, Minerva Edizioni, vol. I, 2011.

Raffaello 1968

Raffaello. L'opera, le fonti, la fortuna, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1968.

Raffaello e i suoi 1992

Raffaello e i suoi. Disegni di Raffaello e della sua cerchia, catalogo della mostra, Roma, Edizioni Carte Segrete, 1992.

Raphael invenit 1985

Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto nazionale per la grafica, Roma, Quasar, 1985.

Raphaël 2012

Raphaël: les dernières années, catalogo della mostra, a cura di Tom Henry et Paul Joannides, Paris, Louvre editions, 2012.

RATTI 1907

A. Ratti, *Guida sommaria per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana*. Milano, Allegretti, 1907.

RAVÀ 1909

A. Ravà, *Faldoni Giovanni Antonio, ad vocem* in Thieme-Becker, Leipzig, 1909.

RAVÀ 1922

A. Ravà, *Marco Pitteri incisore veneziano*, Firenze, Alinari, 1922.

RICCOMINI 1979

E. Riccomini, *L'arte del Settecento emiliano*, Bologna, Graficoop, 1979.

RICHARDSON 1980

F. L. Richardson, *Andrea Schiavone*, Oxford, Clarendon Press, 1980.

RIZZI 1971

A. Rizzi, *L'opera grafica dei Tiepolo. Le Acqueforti*, Milano, Electa Editrice, 1971.

ROBINSON 1967

F. W. Robinson, *Rembrandt's influence in Eighteenth Century Venice*, in "Nederland Kunsthistorischen jaarboek", 1967, pp. 167-196.

ROBISON 2014

A. Robison, *La poesia della luce, Disegni veneziani dalla National Gallery of Art di Washington*, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio, 2014.

Roma 1999

Roma e lo stile classico di Raffaello, catalogo della mostra, a cura di K. Oberhuber, catalogo di A. Gnann, Milano, Electa, 1999.

ROMANI 1984

V. Romani, *Lelio Orsi*, catalogo della mostra, Modena, Aedes Muratoriana, 1984.

ROSENBLUM 1976

R. Rosenblum, *The international style of 1800. A study in linear abstraction*, New York, Garland Publishing, 1976.

ROSSI, ROVETTA 1997

M. Rossi, A. Rovetta, *La Pinacoteca Ambrosiana*, Milano, Electa, 1997.

ROILI 1964

M. Rotili (a cura di), *Fortuna di Michelangelo nell'incisione*, catalogo della mostra, Benevento, Abete, 1964.

RUGGERI 1979

U. Ruggeri, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni lombardi*, Vol. 2. Milano, Electa, 1982.

RUHMER 1966

E. Ruhmer, *Marco Zoppo*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1966.

SACCONI 1996

A. Sacconi, *I cugini Zanetti e il "Delle Antiche Statue": nascita e diffusione di un'opera*, in *Venezia, l'archeologia e l'Europa*, atti del Congresso internazionale a cura di M. Fano Santi, Roma, l'Erma di Bretschneider, 1996, pp. 163-172.

SANDRART 1645

Variae Figurae Monstruosae ab excell. Pictore Leonardo da Vinci quondam delineatae, nunc vero aere incisae et excusae a Jacobo Sandrart, Ratisbonae 1654.

SANTIFALLER 1973

M. D. Santifaller, *Un problema Zanetti-Zompini in margine alle ricerche tiepolesche*, in "Arte Veneta", n. 27, 1973 (1974), pp. 189-200.

SCARISBRICK 1987

D. Scarisbrick, *Gem Connoisseurship. The 4th Earl of Carlisle's Correspondence with Francesco de Ficoroni and Antonio Maria Zanetti*, in "The Burlington Magazine", 129, 1007, 1987, pp. 90-104.

SCIOLLA, TERRAROLI 1995

G. C. Sciolla, V. Terraroli, *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento. Interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Bossaglia*, Bergamo, Bolis, 1995.

SCOTTI 1979

A. Scotti, *Brera 1776-1815. Nascita e sviluppo di una istituzione culturale milanese*, Firenze, Centro Di, 1979.

SCOTTI 1984

A. Scotti, *La collezione De Pagave*, in A. Scotti, *Lo Stato e la città. Architetture, istituzioni e funzionari nella Lombardia illuminista*, Milano, F. Angeli, 1984, pp. 310-330.

SERRA 1844

A. Serra, *Degli effetti perniciosi alle Belle Arti provenienti dall'ignoranza e dalla presunzione*, in *Atti della Pontificia Accademia di Belle arti in Bologna*, Bologna 1844.

SERVOLINI 1937

L. Servolini, *A. Bosse e il suo trattato della calcografia*, Bologna, C. Ratta, 1937.

SERVOLINI 1944

L. Servolini, *Jacopo de' Barbari*, Padova, Le Tre Venezie, 1944.

SHEARMAN 1972

J. Shearman, *Raphael's Cartoons in the Collection of her Majesty The Queen and the tapestries for the Sistine Chapel*, London, Phaidon Press, 1972.

SIBONI 2010

G. F. Siboni, *Luigi Bossi (1758-1835). Erudito e funzionario tra Antico regime ed Età napoleonica*, Milano, Leone 2010.

Sonetti 1832

Sonetti del conte Ferdinando dall'Onda Pasolini faentino, Faenza 1832.

SPADACCINI 2011

B. Spadaccini, *Stampe da Guercino nella Biblioteca Ambrosiana. Incisori e collezionisti*, tesi di specializzazione, relatore F. Frisoni, A. A. 2009-2010.

SPADACCINI [2013]

B. Spadaccini, *Per la fortuna critica di Bertoja e Mirola: alcune riflessioni sulle opere grafiche*, in *Affreschi nascosti a Parma. Bertoja e Mirola al Palazzo del Giardino*, Atti del convegno internazionale di studi, [in corso di pubblicazione].

SPALLETTI 1979

E. Spalletti, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'arte italiana*, 2, Torino, Einaudi, 1979, pp. 417-453.

SUCCI 1983

D. Succi (a cura di), *Da Carlevarijs ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento*, catalogo della mostra, Venezia, Albrizzi Editore, 1983.

SUCCI 1985

D. Succi (a cura di), *Giambattista Tiepolo. Il segno e l'enigma*, catalogo della mostra, Gorizia, edizioni Vianello Libri, 1985.

SUIDA 1929

W. Suida, *Leonardo und sein Kreis*, Munich, Bruckmann, 1929.

SUIDA 2001

W. Suida, *Leonardo e i leonardeschi*, Vicenza, Neri Pozza, 2001.

SUTTON 1947

D. Sutton, *Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey, as a collector of drawings*, in "The Burlington Magazine for connoisseurs", n. 89, 1947, London, ed. Benedict Nicolson, pp. 3-9.

The circulation of works 2007

The circulation of works of art in the revolutionary era 1789-1848, Rennes Presses Universitaires de Rennes, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, Los Angeles, Getty Research Institute, 2007.

The Sforza Court 1989

The Sforza Court. Milan in the Renaissance 1450-1535, catalogo della mostra, Austin, The Archer M. Huntington Art Gallery, 1989.

Thomas Howard 1985

Thomas Howard Earl of Arundel, patronage and collecting in the XVIII Century, catalogo della mostra, Oxford, Ashmolean Museum, 1985.

Tiepolo, Piazzetta, Novelli 2013

Tiepolo Piazzetta Novelli, L'incanto del libro illustrato nel Settecento veneto, catalogo della mostra, a cura di V. Donvito, D. Ton, Padova, Antiga Edizioni, 2013.

TIETZE, TIETZE-CONRAT 1944

H. Tietze, E. Teitze-Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries*, New York, Collectors Ed., 1970, 2 voll.

TONGIORGI TOMASI 1987

L. Tongiorgi Tomasi, *Libri illustrati, editori, stampatori, artisti, connaisseurs*, Imola, Galeati, 1987.

TORMEN 2009

G. Tormen, *L'epistolario Giovanni Antonio Armano - Giovanni Maria Sasso*, Verona, Cierre, 2009.

TOSATO 2002

D. Tosato, *La collezione di Francesco Aglietti (1757-1836)*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", n. 26 (2002), pp. 353-429.

TOUTAIN-QUITTELIER 2007 TRENTO 1999

V. Toutain-Quittelier, *Anton Maria Zanetti a Paris. L'inspiration retrouvée*, in "Revue de l'art", 157, 2007, pp. 9-22.

TRENTO 1999

D. Trento, *La storiografia dell'arte lombarda: un ponte da Bossi ai conoscitori*, in *Milano pareva deserta... 1848-1859. L'invenzione della Patria*, incontro di studio sulle arti (Milano 19-21 marzo 1998), a cura di R. Cassanelli, S. Reborà e F. Valli, Milano, Quaderni de Il Risorgimento, 1999, pp. 275-289.

Ugo da Carpi 2009

Ugo da Carpi, l'opera incisa. Xilografie e chiaroscuri da Tiziano, Raffaello e Parmigianino, catalogo della mostra, a cura di Marinella Rossi, Carpi, [s. n.], 2009.

VANINI 1780

A. S. Vanini, *Per le esequie celebrate alla sacra cesarea reale apostolica maestà Maria Teresa Imperatrice*, Milano, nell'Imperial Monastero di Sant'Ambrogio Maggiore, 1780.

VALLARDI 1830

G. Vallardi, *Disegni di Leonardo da Vinci incisi sugli originali da Carlo Giuseppe Gerli, riprodotti con note illustrative*, Milano, Vallardi, 1830.

Venetian drawings 1956

Venetian drawings of the XVII & XVIII centuries in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, catalogo della mostra a cura di A.Blunt, E. Croft Murray, London, Phaidon Press, 1956.

VITALI 1967

L. Vitali, *I disegni e le stampe*, in *L'Ambrosiana*, Milano, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, 1967, pp. 103-112.

VIVIAN, BETTAGNO 1971

F. Vivian, A. Bettagno, *Il console Smith mercante e collezionista*, Vicenza, Neri Pozza, 1971.

WEBER 1998

G. J. M. Weber, *Il nucleo pittorico estense nella Galleria di Dresda negli anni 1746-1765. Scelta, esposizione e ricezione dei dipinti*, in J. Bentini (a cura di), *Sovrane passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense*, catalogo della mostra, Modena, Federico Motta Editore, 1998, pp. 124-137.

WEIGEL 1865

R. Weigel, *Die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen: beschreibendes Verzeichniss der in Kupfer gestochenen, lithographirten und photographirten: Facsimiles von Originalzeichnungen grosser Meister*, Leipzig, Rudolph Weigel, 1865.

WINCKELMANN 1779

J. J. Winckelmann, *Storia delle arti del disegno*, Milano, nell'Imperial Monastero di Sant' Ambrogio Maggiore, 1779.

WINKLER 1936-1939

F. Winkler, *Die Zeichnungen Albrecht Dürer*, 4 voll., Potsdam, Stechnote, 1936-1939.

ZAMBONI 1974

S. Zamboni, *L'Accademia Clementina di Bologna. Nota introduttiva al catalogo della mostra per la manifestazione inaugurale 1970*, in *Atti e memorie dell'Accademia Clementina*, 11, Bologna, Nuova Alfa, pp. 47-49.

ZAMBONI 1989

S. Zamboni, *Bologna, Pietroburgo e altre cose*, in "Accademia Clementina. Atti e memorie", 24 (1989), pp. 65-81.

ZANCON 1812

Galleria inedita raccolta da privati gabinetti milanesi ed incisa in rame da Gaetano Zancon, Milano, [s. n.], 1812.

ZANETTI 1733

A. M. Zanetti il Vecchio, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine, o sia rinnovazione delle Ricche Miniere di Marco Boschini colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674 sino al presente 1733*, Pietro Bassaglia, 1733.

ZANETTI 1740-1743

A. M. Zanetti il Vecchio, *Delle antiche statue greche e romane, che nell'Antisala della Libreria di San Marco, e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano*, 2 voll., Venezia, 1740-1743

ZANETTI 1750

A. M. Zanetti il Vecchio, *Dactyliotheca Ant. M. Zanetti Hier. Filii ab Ant. Franc. Gorio notis inlustrata, o Le Gemme antiche di Anton-Maria Zanetti di Girolamo illustrate colle annotazioni latine di Anto- Francesco Gori volgarizzate da Girolamo Francesco Zanetti di Alessandro*, Venezia, Giambattista Albrizzi, 1750.

ZANETTI 1751

A. M. Zanetti il Vecchio, *A Sua Altezza Serenissima...*, in *Raccolta di varie stampe a chiaroscuro, tratte dai disegni originali di Francesco Mazzuola...*, cc. 1-6.

ZANETTI 1760

A. M. Zanetti il Giovane, *Varie Pitture a Fresco de' Principali Maestri Veneziani*, Venezia, 1760.

ZANI 1802

P. Zani, *Materiali per servire alla storia dell'origine e de' progressi dell'incisione in rame e in legno esposizione dell'interessante scoperta d'una stampa originale del celebre Maso Finiguerra fatta nel Gabinetto nazionale di Parigi*, Parma, [s. n.], 1802.

ZANI 1819-1822

P. Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, Parma, Tipografia Ducale, 1819-1822.

ZANOTTI 1739

G. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Instituto delle Scienze e dell'Arti*, 2 voll., In Bologna, per Lelio dalla Volpe, 1739.

ZANZUCCHI CASTELLI 1960

M. Zanzucchi Castelli, *Contributo allo studio su Benigno Bossi*, in "Parma per l'arte", 10, 1960, pp. 149-185.

ZERNER 1983

H. Zerner (a cura di), *Le stampe e la diffusione delle immagini e degli stili*, CLUEB, Bologna, 1983.

Indice dei nomi e dei luoghi

Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, 100, 106, 115, 115 nota 12, 116, 131, 142, 143, 155; - Scuola di Ornato, 131, 143

Accademia Clementina, Bologna, 71, 89, 90, 90 nota 39, 91, 94, 95, 96, 97, 98 nota 68, 100, 101, 109

Accademia degli Incamminati o dei Desiderosi, Bologna, 89

Accademia degli Inquieti, Bologna, 89

Accademia di Disegno e Pittura, Verona, 100

Accademia di San Luca, Roma, 99, 100

Accademia Reale di Belle Arti, Parma, 75, 78, 79, 95, 131

Accademia Russa di Belle Arti, San Pietroburgo, 98 nota 68

Affò Ireneo 85

Alberici Clelia 128, 137

Albertolli Giocondo 131, 131 note 56 e 58, 132, 132 nota 59

Albertolli Raffaele 132, 142, 143, 157

Albrizzi Giambattista 48 nota 59, 78 nota 8

Alessandri Innocente 17, 53, 64, 70

Algarotti Francesco 34 nota 8,

Amburgo, 152

Amigoni Jacopo 54

Amoretti Carlo 117, 118 nota 24, 119, 122, 123, 124, 126, 127

Amsterdam, 67

Andrea del Sarto, 15, 140 (Andrea d'Agnolo, detto)

Antonio da Trento 9, 37, 39, 40

Anversa, 117

Apolloni Davide 61

Archiginnasio, Bologna, 91 nota 45, 92 nota 50, 94; - Biblioteca, 94, 101 nota 81; - Gabinetto Disegni e Stampe, 91 nota 45

Archinto Orazio, conte, 114

Arcivescovado di Milano, 115, 134; *vedi anche* Museo Diocesano

Arconati Galeazzo, conte: *vedi* Busca Arconati Visconti

Argan Giulio Carlo 24

Armano Giovanni Antonio 46, 50, 104, 106, 107

Art Institute, Chicago, 108

Art Museum, Princeton University, 61, 69, 70, 110

Ashmolean Museum, Oxford, 47, 70, 78 nota 8

Audran Gérard 54 nota 75

Augusto III re di Polonia 34

Bagni Prisco 26

Baillie William 26

Balestra Antonio 34

Bambini Nicolò 34

Bandinelli Baccio 38 nota 26

Bartolozzi Francesco 18, 25, 26, 31, 54, 55, 55 nota 80, 55 nota 81, 56, 57, 57 nota 83, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 70, 96, 111, 150, 151, 155, 156

Bartsch Johann Adam Bernhard Ritter von 25

Bassano, 156

Beccadelli Antonio 95, 154

Bellini Paolo 26

Benaglia Giuseppe 142 , 143, 157

Berengo Marino 73

Berlino, 95, 154; *vedi anche* Kupferstichkabinett

Bernini Pezzini Grazia 26

Bernucci Annamaria 27

Bertalli Gioacchino 80, 152

Bertelà Gaeta 106

Bertini Aldo 106

Bertoia, Bertoja (Jacopo Zanguidi, detto), 16, 36, 42, 86, 106

Beauharnais Eugenio di, viceré d'Italia, 142

Bettagno Alessandro 37

Bianconi Carlo 99, 100, 100 nota 73, 101, 102, 102 nota 84, 103, 106, 114, 118, 155

Bibiena Ferdinando 97

Biblioteca Ambrosiana, Milano, 21, 86, 108, 113, 114, 114 nota 3, 115, 118, 118 nota 24, 119, 120, 123, 125, 128, 130 nota 55, 133, 133 nota 61, 134, 135, 138, 140, 153

Biblioteca Braidense, Milano, 116

Biblioteca d'Arte, Milano, 132 nota 59

Biblioteca Palatina, Parma, 75

Biblioteca Reale, Torino, 106, 143

Biblioteca Trivulziana, Milano, 100

Bibliothèque Nationale, Parigi, 35

Bini Pietro 72

Bodleian Library, Oxford, 25

Bodoni Giambattista 18, 76, 156

Bologna, 19, 26, 29, 36, 37, 56, 67, 71, 78 nota 8, 89, 89 nota 37, 90, 91, 92 nota 47, 94, 97, 99, 100, 101, 101 nota 81, 105, 107, 110, 153, 154; *vedi anche* Accademia Clementina, Accademia degl'Incamminati o dei Desiderosi, Accademia degli Inquieti, Archiginnasio, Chiesa di Gesù e Maria, Istituto delle Scienze, Pinacoteca Nazionale, San Petronio, Santa Maria del Baraccano

Boltraffio Giovanni Antonio 115, 120

Bonasone Giulio 34

Boni Mauro 71

Bonnet Louis Marin 17

Boorsch Suzanne 33

Bora Giulio 27, 128, 138

Borch Hendrick van der 14, 37 nota 20, 41, 42, 42 nota 38, 147, 152

Borea Evelina 12, 13, 27, 28, 32

Borges Jorge Luis 21

Borromeo, (Famiglia), 130

Borromeo Federico 113

Borromeo Arese Giberto V 130, 138, 140

Bossi Benigno 19, 21, 78, 78 nota 8, 79, 80, 80 nota 15, 81, 82, 82 nota 17, 83, 84, 84 nota 23, 85, 86, 86 nota 31, 87, 87 nota 34, 151, 152, 153

Bossi Giuseppe 94, 115, 127, 142, 144, 157

Bossi Pietro Luigi 130, 133, 133 nota 60

Bottari Giovanni 55 nota 81, 57, 57 note 85 e 86

Boucher François 17

Boydell John 58
Boydell Josiah 58
Bramante Donato 115
Bramantino (Bartolomeo Suardi, detto) 115
British Museum, Londra, 38, 39, 43 nota 39, 45, 71, 72, 87 nota 36, 102, 102 nota 83, 107, 110
Brizeghel 67 nota 104
Bresciani Antonio 79
Brunelli Gabriele 93
Brühl Heinrich de 150
Buonarroti Michelangelo 90
Busca Arconati Visconti Ludovico Galeazzo 113, 131, 132, 132 nota 59
Cagnoni Domenico 140, 140 nota 77, 141
Calcografia Magna, Venezia, 64
Calcografia Nazionale, Roma, 55 nota 80
Calderara Pino Vittoria 115
Callot Jacques 34, 95
Calvi Jacopo Alessandro 94, 98
Campagnola Domenico 15, 103
Campana Francesco, 107
Canaletto (Antonio Canal, detto) 47 nota 53
Canobbio, 130
Canova Antonio 73
Canuti Domenico Maria 78 nota 8,
Capodimonte, 85
Cappella Sistina, 70
Caprarola, 107; *vedi anche* Villa Farnese
Caraglio Jacopo 9, 26
Carlo VI d'Asburgo 36
Carpioni Giulio 79
Carracci (Agostino, Annibale, Ludovico), 15, 34
Carracci Agostino 89

Carracci Annibale 89, 151
Carracci Ludovico 89, 151
Carriera Rosalba 48 nota 58
Castiglione Giovanni Benedetto 65, 66, 154
Castone della Torre di Rezzonico Carlo 78
Cattini Giovanni 52, 53
Cavina Sebastiano 90
Celotti Luigi 73, 145, 157
Cento, 56, 57, 58, 94, 96, 111, 133 ; *vedi anche* San Giovanni in Corporeo
Cesare da Sesto 125, 126, 134, 138
Cesariano Cesare 115
Cesi Bartolomeo, 94
Chatsworth, 78 nota 8,
Chiarini Marcantonio 90
Chiesa di Gesù e Maria, Bologna, 110
Chirico de Biasi Mariateresa 128, 137
Cicognara Leopoldo 141 nota 81
Cignani Carlo 90
Cigoli (Ludovico Cardi, detto) 151
Cipriani Gian Battista 150
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano, 129
Clemente XI 89
Cochin Charles-Nicolas 11, 12, 54 nota 75
Cogliati Arano Luisa 26, 27, 127, 128
Colombani Antonio 110, 155
Condillac Étienne Bonnot de 75
Coriolano Bartolomeo 14, 40
Corneille Jean- Baptiste 15
Corneille Michelange 15
Correggio (Antonio Allegri, detto) 15, 18, 76, 77, 90, 111
Creti Donato 85 nota 29

Crozat Pierre 15, 16, 35, 147

Cumano Costantino 68

Cusani Elisabetta 130

Dagli Alberi Daniela 80, 104

Dainelli Giulio 93 nota 54

Dal Sole Giovanni Gioseffo 90

Dalton Richard 58

De Bernardis Andre, 131 nota 58

De Grazia Diane 106

De Rubeis Giambattista 71

De Rubeis Grazia Maria 27, 80, 104

De Vit Vincenzo 130

Deleyre Alexandre 75

Dell'Acqua Cristoforo 70

Dell'Acqua Giuseppe 70

Della Bella Stefano 18, 34, 54 nota 78, 95

Demarteau Gilles 17, 26

Denon Dominique Vivant 31, 46, 56 nota 82, 67, 67 nota 107, 68, 69, 77, 104, 105

Dente Marco 44

Étienne Desperet 92 nota 48

Dietrich Christian Wilhelm Ernst 79

Digione, 69; *-vedi anche* Museo di Digione

Dresda, 34, 79, 104, 149, 150; *vedi anche* Gemäldegalerie

Dürer Albrecht 9, 26, 34, 95, 154

École des Beaux Arts, Parigi, 86 nota 31

Edelink Gérard 54 nota 75

Europa, 28, 29, 35, 45, 57, 64, 75, 76, 77, 80, 89, 96, 111, 137 nota 71, 147, 155, 156, 157

Faenza, 110, 110 nota 98 ; *vedi anche* Pinacoteca Comunale

Faldoni, Faldon Giovanni Antonio, Giannantonio, 17, 47, 47 nota 53, 48, 48 note 58 e 59, 49, 50, 52, 53, 63, 71, 148, 150

Fambrini Ferdinando 70

Fara Giovanni Maria 96
Farnesina, Roma, 135; - Loggia di Psiche, 135
Ferdinando I di Borbone-Parma 76
Ferino Pagden Silvia 27
Ferrara, 94
Figino Ambrogio 134
Filippo di Borbone 75
Firenze, 57 nota 83, 67, 128, 141, 150, 151, 152 ; *vedi anche* Galleria degli Uffizi, Firenze, Santissima Annunziata,
Fitzwilliam Museum, Cambridge, 78 nota 8,
Flaxman John 141
Fondation Custodia, Parigi, 106
Fontebasso Francesco 64
Fornari Schianchi Lucia 78 nota 79, 84 note 21 e 22
Fossati David Antonio 60
Franceschini Marco Antonio 90
Francesco III d'Este 34
Francia, 10, 15, 17, 20, 48, 54
Francia Francesco Maria 91
François Jean Claude 17, 19
Frey Giacomo 54 nota 78
Friz Antonio 79
Frulli Giovanni Battista 101, 102, 103, 106, 106 nota 92, 107, 109, 155
Gabbiani Domenico 97
Gainsborough Thomas 20
Galeazzi Giuseppe 117
Galleria Nazionale, Parma, 80, 84
Galleria degli Uffizi, Firenze, 56, 93 ; *vedi anche* Gabinetto Disegni e Stampe, 93
Gallerie dell'Accademia, Venezia, 27, 93, 108, 125, 128, 142, 145
Galli Ercole 107
Gandolfi Gaetano 98

Gandolfi Ubaldo 111

Gautier-Dagoty, Gautier-d'Agoty, Agoty Louis-Charles 100, 101, 129

Gemäldegalerie, Dresda, 104, 149

Genette Gérard 21

Gennari (Benedetto, Cesare) 56

Gennari Benedetto 78 nota 8, 90

Gennari Cesare 78 nota 8, 110

Genova, 92, 93 ; *vedi anche* Palazzo Rosso

Gere John Arthur Giles 43 nota 42

Gerli Carlo Giuseppe 21, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 136, 137, 137 nota 71, 138, 139, 142, 153

Giampiccoli Giuliano 70

Giani Felice 110, 111

Gilpin Sawrey 20

Ginanni Gaspare 110, 155

Gini Cesare Massimiliano 18, 19, 40, 46, 95, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 105, 107, 108, 109, 110, 150, 152, 155; - *vedi anche* Inig Lodovico

Giorgio III di Hannover 58

Giovanni Agostino da Lodi 128, 136, 143

Giovanni Ambrogio de Predis 125

Giuseppe II d'Asburgo Lorena 114

Giuseppe Venceslao Carlo 35, 36

Gori Anton Francesco 67 nota 105

Gorizia 26

Gozzi Gaspare 52, 53

Griffiths Anthony 28

Guercino (Giovanni Francesco Barbieri detto) 8, 54, 55, 55 nota 81, 56, 57, 57 nota 83, 58, 60, 67, 69, 78 nota 8, 84, 85, 92, 93, 96, 106 nota 92, 110, 111, 133, 133 nota 61, 150, 151, 155, 156

Hamilton Lloyd Christopher 25

Haskell Francis 35, 44, 45

Heineken Karl Heinrich von 149

Hollar Wenceslaus (Wenzel) 14, 25, 26, 37 nota 20, 67 nota 108, 116, 117, 147

Howard Hugo,35

Howard Thomas conte di Arundel 14, 36, 37, 42, 104, 116, 147

Hyatt Mayor Alpheus 24

Hugford Ignazio 97, 150, 151

Hutin Charles François 79

Inghilterra, 17, 20, 58, 149, 151, 152

Inig Lodovico 97, 101, 104; *vedi anche* Gini Cesare Massimiliano

Institute de France, Parigi, 114, 123

Istituto delle Scienze, Bologna, 89; Accademia delle Arti, Accademia Clementina, 71, 89, 90, 90 nota 39, 91, 94, 95, 96, 97, 98 nota 68, 100, 101,109; Accademia delle Scienze, 89, 90, 93

Italia, 16, 17, 20, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 35, 38, 54, 57 nota 83, 64, 76, 77, 86, 89, 97, 137 nota 71, 141 nota 81, 145, 150, 152, 156, 157

Ivins William 24

Jabach Everhard IV 14, 15, 35, 43, 76, 108, 147

Jabach Gerard Michel 34

Jackson Baptist John 38 nota 26

Jacopo da Empoli 108

Jatta Barbara 27

Khevenhüller-Metsch Sigismondo Federico 130

Kirkall Elisha 15, 16

Knapton Charles 7, 17, 149

Knox George 61

Kunsthistorisches Museum, Vienna, 135

Kupferstichkabinett, Berlino, 36 nota 15,

Lambert Susan 26

Landau David 27

Lanino Bernardino 115

Lante Giuseppe 70

Lasinio Carlo 128, 129

Lawrence Thomas 46

Le Bas Philippe 54 nota 75

Le Clerc Sébastien 54 nota 75

Le Prince Jean Baptiste 18

Lelli Ercole 100

Leonardis Giacomo 70

Leonardo da Vinci 14, 27, 37 nota 20, 85, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 134, 136, 137, 142, 143, 144, 145, 147, 153, 155, 156, 157

Leoni Pompeo 113

Lignani Gerolamo 92, 92 nota 50

Lipsia, 24

Logge Vaticane, 43

Lomazzo Gian Paolo 135, 142

Lombardia, 90, 131

Londra, 7, 26, 38, 71, 72, 73, 76, 78 nota 8, 87 nota 36, 107, 110, 111, 117, 129, 152, 155, 156 ;
vedi anche British Museum, Victoria and Albert Museum

Longhi Giuseppe 11, 12, 86, 86 nota 31, 87, 132, 142, 143, 153, 157

Lorenzetti Giulio 34 nota 6

Lovisa Domenico 45

Luca di Leida 34

Lugano, 130

Luigi XV 15

Luini Bernardino 134, 135, 136

Luisa Elisabetta di Francia 75

Malvasia Carlo Cesare 90

Manfredi Emilio 107, 109

Mantegna Andrea 8, 71, 72, 156

Mantelli Girolamo 18, 21, 130, 130 nota 55, 132, 133, 133 nota 61, 134, 135, 136, 137, 137 nota 71, 138, 139, 153

Manzini Raimondo 90

Marco d'Oggiono 120

Maria Teresa d'Asburgo 56, 114, 130

Mariette Pierre Jean 15, 35, 55, 55 nota 81, 57, 57 note 85 e 86, 117, 147

Mariuz Adriano 60

Marsili Luigi Ferdinando 89

Martini Pietro Antonio 79

Massari Stefania 26

Massé Charles 15

Mattioli Lodovico, Ludovico 78 nota 8, 91

Mazenta (collezione), 113

Mazza Giuseppe 90

Mead Richard 35

Meldolla (Andrea Schiavone detto) 39, 39 nota 29, 40

Mellan Claude 17, 48, 50

Meloni Francesco Antonio 91

Melzi Francesco 116, 120, 124, 134

Mercoli Giacomo 131, 131 nota 58, 132

Mercoli Michelangelo 132

Metropolitan Museum, New York, 57 nota 83, 99

Metz Conrad Martin 26, 76, 106, 107, 156

Meyer Veronique 10, 12

Milano, 18, 19, 21, 29, 80, 85, 86, 100, 101, 113, 114, 116, 118, 126, 127, 129, 130, 131, 132
nota 59, 134, 140, 142, 143, 145, 152, 153, 155, 157; *vedi anche* Accademia di Belle Arti di
Brera, Arcivescovado, Biblioteca Ambrosiana, Biblioteca Braidense, Biblioteca d'Arte,
Biblioteca Trivulziana, Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Museo Diocesano
Museo Poldi Pezzoli, Pinacoteca di Brera, Quadreria Arcivescovile

Milizia Francesco 10, 11, 12

Mitelli Giuseppe Maria, 91

Moliner Charles 92 nota 48

Monaco Pietro 60, 61, 62, 63, 66, 70, 71, 151

Monti Anna Luisa 115

Monti Cesare 115, 134

Moreau Jean Michel le Jeune 54 nota 75

Morgan Library, New York, 42, 48 nota 59, 66, 69, 109, 154

Moschini Giannantonio 33, 49, 60, 64

Mulinari Stefano 18, 57, 57 nota 83, 91 nota 45, 93 nota 54, 152

Musée Condé, Chantilly, 103

Musée des Beaux-Arts, Dijon, 69

Musée des Beaux Arts, Lyone, 110

Musée du Louvre, Parigi, 70, 108, 109

Museo Correr, Venezia, 68 nota 109; - Gabinetto Disegni e Stampe, 68 nota 109

Museo Diocesano di Milano, 115, 134; *vedi anche* Arcivescovado

Museo Glauco Lombardi, Parma, 84

Museo Poldi Pezzoli, Milano, 116

Museum of Fine Arts, Boston, 36 nota 15,

Mussi Antonio 85, 86, 115

Mussini Massimo 27, 76, 80, 104

Napoli, 85

Nardini Leonardo 142 nota 83

National Gallery of Art, Washington D.C., 51, 92

National Gallery of Art Library, Washington D.C., 91 nota 45

Nevay James 55 nota 80

New York, 42, 48 nota 59, 57 nota 83, 66, 69, 99, 109, 154; *vedi anche* Metropolitan Museum, Morgan Library

Newton Isaac 35

Nicoli Clemente Maria 21, 91, 91 nota 45, 91, 92, 92 nota 51, 93, 94, 94 nota 56, 95, 96, 98, 101, 153, 154

Novelli Francesco 67, 67 nota 104, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 156

Novelli Pietro Antonio 67, 68, 70, 71

Oberhuber Konrad 43 nota 42, 141

Oesterreich Matthias 150

Oltrocchi Baldassare 118

Orsi Lelio 36, 41, 42, 42 nota 38

Orsolini Carlo 49, 50, 63, 71

Ottaviani Giovanni 55 nota 80

Oxford, 25, 47, 70, 78 nota 8,; *vedi anche* Ashmolean Museum, Bodleian Library

Pacini Sante 150, 151, 152

Pagave Venanzio de 114, 115, 118, 119, 125, 142

Palazzo Rosso, Genova, 92, 93; - Gabinetto Disegni e Stampe, 92, 93

Pallucchini Rodolfo 33, 36

Panciaudi Paolo Maria 75

Parigi, 33, 35, 36, 38, 48, 75, 78 nota 8, 86 nota 31, 105, 106, 117, 123, 126; *vedi anche* Bibliothèque Nationale, École des Beaux Arts, Fondazione Custodia, Institute de France, Musée du Louvre,

Parigi Giulio 107

Parma, 18, 19, 21, 29, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 84, 85 nota 24, 151, 152, 155; - Ducato di Parma, Piacenza e Guastalla, 75, 80 ; *vedi anche* Accademia Reale di Belle Arti, Biblioteca Palatina, Galleria Nazionale, Museo Glauco Lombardi, Santa Maria della Steccata, Stamperia Reale

Parmigianino (Francesco Mazzola, detto), 9, 14, 15, 16, 25, 36, 37, 37 nota 20, 38, 38 nota 26, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 67, 69, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 83 nota 18, 84, 85, 86, 86 nota 31, 87, 90, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 147, 151, 152, 153, 155, 156

Parshall Peter 27

Pasinelli Lorenzo 90

Pasini Pier Giorgio 27

Pasquali (editore) 52

Passignano (Domenico Cresti o Crespi, detto) 151

Patrini Giuseppe 79

Penni Gianfrancesco 135

Perin del Vaga (Pietro Buonaccorsi, detto) 95

Perini Giovanni Battista 67, 71, 72, 73

Pesarese (Simone Cantarini, detto) 92, 92 nota 48, 93, 94, 102

Pesne Jean 15, 77 nota 8,

Petitot Ennemond Alexandre 75, 79, 131

Philippe II d'Orléans, 15

Piazzetta Giovanni Battista 17, 51, 52, 53, 64

Piermarini Giuseppe 131 nota 58

Pietro da Cortona 15

Pinacoteca Comunale, Faenza, 110 nota 98

Pinacoteca di Brera, Milano, 86, 92 nota 48

Pinacoteca Nazionale, Bologna, 92, 108

Piranesi Giovanni Battista 55, 55 nota 80, 58

Pirolì Tommaso 55 nota 80, 141

Pisa, 67

Pitteri Marco 51, 52, 79

Pizzoli Gioachino 90

Ploos van Amstel Cornelis 19

Polidoro da Caravaggio (Polidoro Caldara, detto) 109

Poltalloch John Malcom 46

Pond Arthur 7, 17, 149

Popham Arthur E. 25, 27, 43, 102

Portogallo, 151

Prestel Jan Theophile 152

Primaticcio Francesco 90

Prosperi Valenti Rodinò Simonetta 26

Pupini Biagio 86 nota 31

Quadreria Arcivescovile, Milano, 134

Raimondi Marcantonio 9, 18, 34

Ratisbona, 117

Ravenet Simon François il Giovane 79

Reale Accademia di Belle Arti, Venezia, 34 nota 5, 59, 65, 71, 157; - Archivio dell'Accademia, 69

Rembrandt Harmenszoon van Rijn 18, 34, 67, 67 nota 104, 68, 69, 71, 156

Remondini (editori) 156

Reni Guido 14, 34, 67, 92, 93, 102, 103 nota 85

Resta Sebastiano 114, 124, 149

Ricci Marco 47 nota 53, 50

Robison Andrew 51

Rodolfo II d'Asburgo 135

Rogers Charles 76, 152

Rolli Giuseppe Maria 78 nota 8,

Roma, 33, 55, 67, 73, 75, 89, 90, 100 ; *vedi anche* Accademia di San Luca, Calcografia Nazionale, Farnesina

Romano Giulio (Giulio Pippi, detto) 15

Rosaspina Francesco 18, 19, 46, 50, 73, 77, 95, 101, 102, 102 nota 82, 103, 104, 105, 106, 106 nota 92, 107, 109, 142, 145, 154, 155, 157

Rosenblum Robert 25, 32

Rousseau Jacques 15

Rowlandson Thomas 20

Rubens Peter Paul 114

Ryland William 18

Sagredo Zaccaria 65

Saint-Morys Charles de 76

San Giorgio di Corporeo, Cento, 94

San Petronio, Bologna, 99

Santa Maria del Baraccano, Bologna, 99

Santa Maria della Steccata, Parma, 82

Santi di Tito 151

Santifaller Maria 65

Santissima Annunziata, Firenze, 141

Sanvitale (famiglia) 80

Sanvitale Alessandro 21, 80, 84, 151

Sanzio Raffaello 9, 15, 16, 36, 38 nota 26, 43, 70, 90, 135, 141, 145, 151

Sardi Giuseppe 68

Scacciati Andrea 18, 150, 151

Scattaglia Pietro 53, 64

Schmidt Johakim 153

Scotto Girolamo 73, 145

Sforza Alessandro 103

Sforza Francesco 103

Senefelder Alois 20

Signi Lodovico 92, 92 nota 50

Skippe John 38 nota 26,
Smith Joseph 35, 52, 53, 56
Solario Andrea 139
Spalletti Ettore 25
Stamperia Reale, Parma, 76
Stamperia Reale, Milano, 142 nota 83
Stati Uniti d'America, 137 nota 71
Stato Pontificio, 89
Stoccarda, 44, 94
Strange Robert 84
Succi Dario 26, 52, 53
Tardieu Nicolas Henri 54 nota 75
Tesi Mauro Antonio 96, 97, 98, 99, 100, 111, 150, 152, 154
Tibaldi Pellegrino 90
Tiepolo Giovanni Battista (Giambattista) 17, 45, 47 nota 53, 56, 60, 61, 62, 64, 151
Tiepolo Giovanni Domenico (Giandomenico) 62
Tiepolo Lorenzo 62
Tillot Guillaume du 75
Torino, 106, 143; *vedi anche* Biblioteca Reale
Torri Flaminio 93
Trivulzio Carlo 118
Tubières Anne-Claude-Philippe de, conte di Caylus 16, 79, 117
Ugo da Carpi 26, 37, 41, 43, 69
Vallardi Giuseppe 127, 137 nota 71
Vangelisti Vincenzo 150
Vasari Giorgio 11, 115 nota 14, 149, 151
Vecellio Tiziano 15, 90, 103
Venezia, 19, 27, 29, 33, 34, 35, 37, 45, 54, 54 nota 77, 55, 59, 60, 60 nota 87, 64, 65, 67 nota 104, 68, 71, 73, 77, 78 nota 8, 93, 108, 125, 128, 142, 143, 151, 154, 157; *vedi anche* Calcografia Magna, Gallerie dell'Accademia, Museo Correr, Reale Accademia di Belle Arti
Veneziano Agostino 9, 34

Verona 100; *vedi anche* Accademia di Disegno e Pittura

Viani Domenico Maria 90

Victoria and Albert Museum, Londra, 26, 36 nota 15, 129

Vienna, 36, 135 ; *vedi anche* Kunsthistorisches Museum,

Villa Farnese, Caprarola, 107

Visconti Prospero 113

Visconti Borromeo Pirro 113

Vitruvio Marco Pollione 100

Vleughels Nicolas 35

Vorsterman Lucas II 43

Wagner Joseph 54, 56

Walker Art Gallery, Liverpool, 49

Weigel Rudolph 9, 24

West Benjamin 106

Windsor, 120

Winckelmann Johan Joachim 130

Wittkover Rudolf 24

Wellesley Henry 46

Zambeccari (famiglia) 108

Zambeccari Giovanni 107, 108

Zanetti (Anton Maria il Vecchio, Anton Maria d' Alessandro) 52

Zanetti Anton Maria il Vecchio quondam Girolamo, 16, 17, 21, 26, 34, 35, 36, 37, 38, 38 nota 24, 39, 40, 41, 42, 43, 43 note 39 e 41, 44, 44 nota 45, 45, 47, 50, 51, 55, 56, 56 nota 82, 62, 63, 65, 67, 67 nota 105, 68, 69, 77, 148; - eredi, 69

Zanetti Anton Maria quondam Alessandro 48 nota 59, 63

Zanetti Giuseppe 67

Zani Pietro 100

Zanotti Giampietro 90

Zanotto Francesco 67 nota 104, 145

Zauli Giuseppe 19, 109, 110, 111, 155

Zerner Henri 26

Zompini Gaetano Gherardo 65, 66, 71, 154

Zoomer Jan Pietersz 67, 68

Zoppo Marco 71, 72, 73, 156

Zuccaro Taddeo 151

Zucchi Andrea 45, 46, 47, 63

Zuliani Giuseppe 70