



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Economia e Gestione delle Arti e
delle attività culturali (ordinamento ex D.M. 270/2004)

Tesi di Laurea

Aspetti del collezionismo e del mercato di stampe nella Venezia della seconda metà del XVI secolo.

Relatore

Prof. Giovanni Maria Fara

Correlatore

Chiar.ma Prof.ssa Martina Frank

Laureando

Stefano Franceschi

Matricola 855541

Anno Accademico

2015 / 2016

Ringraziamenti

Credo valga la pena guardarsi indietro e rendere merito a tutti coloro che, aggiungendo il proprio tassello, hanno contribuito al compimento del mio percorso, a volte tortuoso ma mai privo di emozioni.

Per quanto riguarda il lavoro di tesi, in primo luogo, vorrei ringraziare il relatore del presente elaborato, il Prof. Giovanni Maria Fara, per essere stato, con costanza e pazienza, prodigo di consigli lungo le diverse fasi di ideazione, realizzazione e supervisione della ricerca, non di meno per avermi introdotto ad un campo di studi che ho approfondito con passione. Parimenti, rivolgo la mia gratitudine alla Prof.ssa Martina Frank per l'interesse dimostrato nei confronti dell'indagine. Menzione va fatta anche per assistenti di sala, bibliotecari e membri degli *staff* della Biblioteca Palatina di Parma e del Dipartimento di Disegni e Stampe del British Museum, disponibili e cortesi nell'accogliere le mie richieste.

Gli sforzi sarebbero poi stati vani senza il supporto della mia famiglia: Elena, che non ha mai smesso di incoraggiarmi, credere in me e senza la quale mai avrei scelto questa strada; mia madre, mio padre e i nonni Dino e Pia, che hanno dato sostegno ai miei progetti, contribuendo - con sacrifici che spero un giorno di poter ripagare - a renderli concreti; Annalisa e Vincenzo per l'ospitalità prolungata e, quest'ultimo, per aver instaurato con me un dialogo fruttuoso in materia di arte e collezionismo.

Un pensiero è rivolto anche a chi mi ha accompagnato durante quest'esperienza a Venezia: dai compagni di corso, come Mauro e Fabio, ai tanti nuovi amici che hanno vissuto assieme a me diverse avventure, specialmente Alexios e Andrea, con i quali, in futuro, vorrei ritrovarmi per un «berger a Hilton».

Non posso dimenticare, infine, una mano dall'alto che costantemente mi ha guidato attraverso le difficoltà.

INDICE

Introduzione	1
I: Il contesto veneziano del secondo Cinquecento per gli incisori nordici	4
I.1: Venezia centro editoriale e dei commerci con l'Europa	5
I.2: Collezionisti e mercanti d'arte.....	8
I.3: Editori, <i>librai</i> , incisori e botteghe.....	16
I.4: <i>Cum Privilegio</i>	23
I.5: La trasmigrazione di artisti ed incisori d'Oltralpe.....	25
I.5.1: La dinastia dei Sadeler.....	33
II: La collaborazione tra Tiziano e Cornelis Cort	37
II.1: Il ritorno di Tiziano alla produzione grafica.....	38
II.2: Il ruolo di Dominique Lampson.....	43
II.3: Vita e carriera di Cornelis Cort.....	49
II.4: I rami incisi per Tiziano.....	55
III: Hans Jakob König editore di stampe	68
III.1: Gioielliere, mercante d'arte e preziosi.....	69
III.2: La collezione di effigi dal Fondo Borghese.....	75
III.3: König editore.....	80
III.3.1: Il Carro Trionfale di Massimiliano I.....	81
III.3.2: Le dediche a König nelle incisioni.....	88
Appendice: Gli esemplari della Raccolta Ortalli e del British Museum	98
Bibliografia	149
Sitografia	161

Introduzione

Alla base del presente lavoro di ricerca vi è l'obbiettivo di tracciare una panoramica del collezionismo, del mercato e delle professioni legate all'ambito grafico veneziano del secondo Cinquecento e, per mezzo di due *focus*, porre in luce specifiche vicende concernenti progetti di stampa che sono stati intrapresi proprio nel contesto della città lagunare. Lo sviluppo dei temi menzionati è stato declinato in tre capitoli principali. Nel primo di questi viene presentato il capoluogo veneto come una delle mete di migrazione preferite per gli artisti e gli incisori provenienti dai Paesi nordici, a causa di alcune variabili: innanzitutto, da diversi decenni si era assistito ad un interesse crescente riguardo il collezionismo pubblico e privato, intorno al quale operavano figure come mercanti, agenti o semplicemente *connoisseurs*, originari della laguna ma anche delle Fiandre e di origine teutonica. Attraverso un sistema di trasporti ben collaudato Venezia era in collegamento con i centri del commercio e dell'arte più importanti dell'Europa imperiale - tra cui Augusta, Anversa e Praga -, con i quali l'interscambio di merci preziose, e soprattutto di artisti ed opere d'arte erano assai frequenti. In secondo luogo, l'avanguardia in campo editoriale raggiunta dalla città agli inizi del secolo, aveva favorito il moltiplicarsi di botteghe e la nascita di figure professionali ibride che portavano avanti anche indipendentemente progetti di stampa - incisori, *librai*, stampatori, ecc. -, cercando di accaparrarsi l'interesse di diversi segmenti di mercato. Oltretutto, l'innovazione in termini di proprietà intellettuale apportata dal Privilegio editoriale, strumento giuridico introdotto a Venezia per proteggere coloro che avessero intrapreso progetti innovativi in ambito editoriale, pur non elidendo completamente il fenomeno delle copie clandestine, aveva senza dubbio stimolato un aumento consistente delle iniziative xilografiche e calcografiche di artisti ed editori.

In maniera contigua, nel secondo capitolo l'argomento approfondito riguarda appunto le vicende di uno dei più influenti incisori fiamminghi che furono attivi a Venezia nella seconda parte del secolo, forse il più rinomato, Cornelis Cort. Dalla *liaison* tra il talento olandese e un Tiziano all'apice della sua maturità artistica, furono generati una dozzina circa di bulini raffiguranti - come una sorta di compendio grafico - alcuni dei soggetti pittorici più fortunati del maestro di Pieve di Cadore. La modalità mediante cui le stampe furono realizzate - con il Vecellio a dotare l'incisore di modelli accuratamente preparati per l'occasione e, fatto mai prima accaduto, concedendo al Cort di apporre il *fecit* accanto alla propria firma - e l'impegno riversato dal pittore

nel progetto, per il quale provvide alla supplica di un Privilegio editoriale di ben quindici anni, decretarono un felice esito commerciale, pur generando schiere di copisti. Attraverso questa prima esperienza in laguna, declinata in due periodi, Cornelis Cort – che già in precedenza aveva lavorato ad Anversa per l'incisore ed editore Hieronymus Cock e dove conobbe l'umanista Domenico Lampsonio, mentore e «*sponsor*» per il suo viaggio nella penisola – poté legare la propria perizia tecnica ad altri nomi di spicco della scena romana come Federico Zuccari, Girolamo Muziano e Giulio Clovio e portare a termine commissioni provenienti dalla Firenze medicea, divenendo un esempio per numerosi incisori italiani e d'oltralpe che seguirono le sue orme dall'ottavo decennio del cinquecento in poi, mentre Tiziano si assicurò delle entrate supplementari a quelle del lavoro della bottega, che gli permisero di dedicare il suo interesse alla sperimentazione con il pennello caratteristica dell'ultima parte della sua carriera.

Il secondo argomento esaminato più in dettaglio concerne un personaggio di notevole *charme* ed influenza nel contesto artistico e commerciale della Venezia dell'epoca, Hans Jakob König, mercante originario di Füssen – paesino ai confini tra la Baviera e l'Austria -, sul quale i riferimenti più cospicui sono gli studi ventennali di Andrew John Martin. Sebbene notevoli siano le informazioni circa i suoi legami con le corti europee e l'imperatore Rodolfo II e la sua pregevole erudizione, più disunite appaiono le fonti dalle quali attingere per approfondire il suo coinvolgimento in ambito grafico. Il König nel suo ruolo di editore, collaterale alle attività principali da lui intraprese nella Venezia che aveva scelto come città in cui vivere e base logistica – e per le quali viene principalmente riconosciuto dalla letteratura come «*joyelier*» e orefice -, intraprese progetti di stampa che andarono a coprire quasi integralmente le tendenze della grafica cinquecentesca: *in primis* pubblicò una quinta edizione della xilografia düreriana raffigurante il *Carro Trionfale di Massimiliano I*, conforme nelle dimensioni e nel soggetto alle stampe monumentali tirate dai legni veneziani delle prime decadi del Cinquecento – delle quali Tiziano fu uno dei massimi esponenti; seguendo la tendenza relativa alla seconda parte del secolo, che vide la progressiva sostituzione dell'intaglio in legno in favore dell'incisione su rame e la cooperazione nella fasi creative e di realizzazione tra disegnatore ed incisore – un *modus operandi* che in anni di poco precedenti decretò il successo del sodalizio tra Tiziano e Cornelis Cort -, affidò a Gijsbert van Veen, incisore olandese che del Cort fu almeno un abile seguace, i disegni di Ludovico Possoserrato e Joseph Heintz il Vecchio, artisti da egli assistiti, che si ispirarono nella composizione di questi modelli proprio alle tele da König riunite in una straordinaria raccolta, comprendente più di sessanta ritratti di illustri personaggi dell'epoca e

alcuni dipinti di diverso soggetto, che può essere interpretata – almeno nel concetto – come una sorta di esempio antesignano per la successiva e ben più celebre galleria di effigi che Leopoldo de' Medici iniziò a raggruppare intorno al settimo decennio del XVII secolo. Inoltre, un altro incisore fiammingo, Johan Sadeler, mise mano al bulino per il mercante tedesco in due diversi frangenti: dapprima, nel 1586, incise un ritratto dello stesso König in occasione del suo cinquantesimo compleanno. Tredici anni dopo, nel periodo in cui l'incisore amministrava assieme al fratello Raphael una fiorente bottega calcografica proprio in laguna, dedicò al gioielliere una stampa basata su un modello pittorico di Jacopo Bassano andato perduto.

Nella sezione finale dell'elaborato si colloca un'appendice nella quale, in relazione allo stimolo di poter raffrontare sul campo i risultati grafici scaturiti dalle vicende storiche di cui sopra, sono stati riportati in dettaglio – anche fotografico – esemplari di stampa esaminati dal sottoscritto a Parma e Londra, rispettivamente conservati nella Raccolta Ortalli presso la Biblioteca Palatina e nel Dipartimento di Disegni e Stampe del British Museum. La comparazione tra le stampe delle due collezioni e quelle descritte dai manuali di riferimento ha permesso di evidenziare alcune, seppur minime, dissimilarità rispetto ai giudizi più o meno recenti della letteratura artistica. Non di meno, confrontando i due diversi metodi di archiviazione dei fogli si è potuto cogliere un diverso grado di conservazione delle stampe – va sottolineato, ad onore del vero, l'eccellente stato di conservazione degli esemplari del British Museum, che dispone tra l'altro di un omnicomprensivo catalogo *online* liberamente consultabile. La decisione di consultare parte della straordinaria collezione del museo londinese si è rivelata, inoltre, appropriata anche in termini più strettamente personali, poiché ha permesso a chi scrive di ottenere l'opportunità di svolgere, nell'imminente futuro, un tirocinio nello stesso Dipartimento di Disegni e Stampe.

I: Il contesto veneziano del secondo Cinquecento per gli incisori nordici

Il XVI secolo fu uno dei periodi più complessi dal punto di vista politico e religioso, con l'intervallarsi, nella prima parte, di conflitti tra il Sacro Romano Impero, il papato e la Repubblica Serenissima, e la presa di posizione delle dottrine protestanti contro la Chiesa romana. Un, seppur flebile, equilibrio si raggiunse attraverso alcune azioni intraprese da Carlo V, imperatore dal 1519¹ e Re di Spagna, come la Dieta di Augusta del 1530 e la vittoria della Battaglia di Mühlberg del 1547 – a coronamento della quale Tiziano, durante un viaggio con la sua bottega in Germania², ritrasse l'imperatore a cavallo – che posero le fondamenta per la Pace di Augusta - incontro fortemente voluto da Carlo V ma che vide protagonista il fratello Ferdinando a mediare tra principi cattolici e protestanti - durante la quale venne stipulato un accordo che sanciva l'indipendenza dei sudditi nel seguire il credo religioso dettato dal proprio sovrano. La metà del secolo fu un periodo di transizione: da una parte, le corone di Carlo V si spartirono, per suo volere, tra Ferdinando I che divenne reggente dei territori asburgici, ed il figlio Filippo II che ereditò la corona e i domini spagnoli. L'impero passò di mano alla morte di Ferdinando a Massimiliano II, rappresentante della casata degli Asburgo d'Austria, fino al 1576, anno della sua morte, in cui fu succeduto da Rodolfo II che amministrò le sorti dell'impero fino alla prima decade del XVII secolo, riportando nel 1583 la capitale a Praga che, sotto il suo illuminato governo, visse una rinascita dal punto di vista artistico-culturale. Parallelamente alle vicende legate all'impero, a partire dal quarto decennio del secolo, la Chiesa cattolica cercò di riaffermare la propria egemonia della fede contro i movimenti luterani e calvinisti attraverso il Concilio di Trento, che si riunì per volere di Papa Paolo III e durò ufficialmente per diciotto anni, fino al 1563, ma i suoi strascichi caratterizzarono la chiesa «controriformata» dell'assolutismo papale fino al primo ventennio del XVII secolo, incidendo naturalmente anche sull'arte italiana ed europea nel graduale passaggio dal tardo manierismo al gusto barocco.

La stabilità politica dei Paesi Bassi, finiti dal 1556 sotto il dominio spagnolo di Filippo II – del quale fecero le veci, nei decenni successivi, anche la sorellastra Margherita d'Austria e

¹ Egli fu successore di Massimiliano I e fu favorito, per la sua elezione ad Augusta, dai banchieri Fugger.

² A. J. Martin, *La Bottega in viaggio. Con Tiziano ad Augusta, Füssen e Innsbruck (1548): domande e ipotesi*, in "Studi Tizianeschi", IV, 2006, pp. 99-108, in particolare p. 99.

Alessandro Farnese Duca di Parma -, fu scossa a più riprese dalle insurrezioni della popolazione e dei condottieri degli ideali calvinisti come Guglielmo d'Orange. La situazione si inasprì dalla fine del settimo decennio, i tumulti interni e le repressioni dell'esercito spagnolo ad Anversa e nelle città degli stati del Nord condussero ad una sistematica migrazione di mercanti ed artisti in altri centri europei, nella fattispecie quelli italiani come Roma e Venezia.

Proprio quest'ultima nei primi decenni del secolo aveva perso alcuni dei suoi domini marittimi nelle battaglie contro l'impero ottomano e visto ridimensionato il proprio potere sulla *terraferma* a fronte delle invasioni delle armate francesi e di Massimiliano I, tuttavia già nel terzo decennio ne riconquistò il dominio, rafforzandone i tracciati per i commerci con i Paesi nordici. A differenza di altri centri della penisola, l'organo repubblicano di Venezia non fu mai esautorato dal proprio potere; la virtù dei nobili politici veneziani si misurava anche da un sistema, da essi creato, che portava benefici commerciali e fiscali equamente favorevoli per i ricchi tanto quanto per i non appartenenti al patriziato³, decretando un armonioso *blending* tra le diverse classi sociali e non ponendo vincoli alle iniziative commerciali di chi ci viveva. In più, il mecenatismo era pratica assidua e garantita da una committenza non solo pubblica, proveniente quindi da politici e istituzioni caritatevoli quali le *Scuole*, ma anche privata, declinabile in nobiltà, borghesia mercantile e cittadini. Con ormai Tiziano rivolto a soddisfare le richieste dei regnanti d'Europa mediante l'ausilio della sua bottega, erano il Tintoretto e il Veronese a contendersi lo scettro di pittore più desiderato, richiamando l'interesse oltretutto di mercanti e collezionisti «forestieri», nonché dei giovani artisti oltremontani che in laguna soggiornavano in cerca di gloria e supporto.

I.1: Venezia centro editoriale e dei commerci con l'Europa

Durante tutto il XVI secolo «assieme a Roma, Venezia era l'altro grande centro della Penisola per la produzione e la distribuzione di stampe»⁴, primato raggiunto per due motivi: dalla fine del secolo precedente il patriziato, con grande spirito imprenditoriale, aveva investito ingenti capitali nella produzione del *libro a stampa* e fu ripagato dalla successiva coesistenza di piccole botteghe

³ J. Martineau, C. Hope, *The Genius of Venice 1500-1600*, London, Royal Academy of arts, Weidenfel and Nicolson, 1983, p. 13.

⁴ M. Bury, *The Print in Italy 1550-1620*, London, The British Museum Press, 2001, p. 170.

tipografiche e grandi aziende della stampa, che permisero alla città lagunare di rappresentare il maggior centro di produzione e commercio editoriale in Europa. Non di meno, incise la sua posizione nevralgica al centro dei collegamenti mercantili di Asia e Mediterraneo, da una parte, e la prossimità ad altri grandi poli editoriali in Europa come Anversa e Norimberga, dall'altra. Il primo libro a stampa a Venezia fu rilasciato nell'anno 1469⁵ e da quel momento la città fu lo scenario per un'*escalation* decennale che le valse il primato per produzione e vendita di libri nel XVI secolo. Ancora nel 1596 il settore tipografico dava lavoro a «quattro-cinquecento uomini»⁶. Le botteghe dei librai erano situate nelle zone centrali della città come Sant'Angelo, S. Maria Formosa, Santi Apostoli e Rialto e da qui si susseguivano fino a San Marco librerie e bancarelle. Nel Cinquecento veneziano si contano circa 17500 edizioni pubblicate, con una concentrazione più alta nella seconda metà del secolo. Va menzionato, senza esitazione alcuna, l'editore laziale Aldo Manuzio che operò in laguna nel periodo 1495-1515, apportando sostanziali innovazioni all'ambito tipografico – tra tutte le edizioni *Aldine*, precorritrici degli odierni libri tascabili –, e permise la diffusione delle culture greca e latina, ristampando edizioni classiche ricorrette. Senza la sua sensibilità e le sue intuizioni probabilmente «l'editoria veneziana non avrebbe mai conquistato con tanta rapidità ed autorevolezza il suo primato europeo»⁷. Legno, carta e torchi erano presenti in grandi quantità nella Serenissima, a fronte dei floridi scambi lungo le tratte mercantili che la collegavano con i possedimenti in *terraferma* e le cartiere delle città tedesche. Tali merci e strumenti non servivano unicamente alla stampa di libri, bensì venivano impiegate anche per edizioni d'arte; come ricorda Landau (2016)⁸ le innovazioni tipografiche e della grafica si svilupparono di pari passo e a Venezia infatti «viderò la luce la prima incisione su 3 lastre, la prima xilografia in 3 blocchi, venne accordato il primissimo privilegio per una stampa figurativa». Qui, a cavallo tra i due secoli, confluirono le più significative tendenze e i maggiori esponenti dell'ambito xilografico ed incisivo: vale la pena ricordare la circolazione dei bulini mantegneschi che influenzarono le prime produzioni in rame veneziane di artisti quali Benedetto Montagna e Girolamo Mocetto, le evoluzioni tecniche di Giulio Campagnola, la presenza di Albrecht Dürer, sia fisica che attraverso le sue carte che circolavano per le calli e le botteghe della città – le quali furono copiate, in maniera spregiudicata, da un giovane Marcantonio

⁵ P. F. Grendler, *L'inquisizione romana e l'editoria a Venezia*, Roma, Il veltro editrice, 1983, p. 21.

⁶ Ivi, p. 22.

⁷ C. de Michelis, *Aldo Manuzio e l'umanesimo veneziano*, in *Aldo Manuzio, il Rinascimento a Venezia*, a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, Venezia, Marsilio, 2016, p. 21.

⁸ D. Landau, *L'arte dell'incisione a Venezia ai tempi di Manuzio*, in *Aldo Manuzio cit.*, p. 134.

Raimondi -, le xilografie monumentali del Tiziano, tra cui *Il Trionfo di Cristo* e la *Sommersione del Faraone*, il quale senza dubbio doveva aver ben appreso le esperienze di Jacopo de' Barbari, del *Trionfo degli Uomini sui Satiri* e della straordinaria *Veduta* (Fig. 1), quella prima stampa figurativa pubblicata nel 1500, appunto, a cui si accordò il Privilegio, non senza il patrocinio editoriale e la lungimiranza dell'editore e mercante di Norimberga, Anton Kolb.



Figura 1: Jacopo de' Barbari, *Veduta di Venezia*, Xilografia a 6 blocchi, 1500, Venezia, Museo Correr.

Ad ogni modo, nel corso del XVI secolo lo sviluppo dell'arte grafica subì due principali mutamenti⁹: la graduale – e quasi totale, se non in sporadici casi – sostituzione dell'intaglio in legno a favore dell'incisione su rame e una sempre maggiore specializzazione degli incisori nella riproduzione di opere di altri artisti. Lo stesso Landau (1983)¹⁰ evidenzia come il 95% delle stampe realizzate e messe in commercio a Venezia nel XVI secolo fossero di tipo riproduttivo, da affreschi, dipinti o disegni e venissero vendute ad un'ampia utenza in Piazza S. Marco.

La graduale e parziale sostituzione delle incisioni – quasi totalmente bulini, ed in piccola parte acqueforti e puntesecche – a discapito delle xilografie si deve, forse soprattutto, alla minor spesa che comportava un progetto di stampa con lastre di rame dato che l'intero processo, in alcuni casi, poteva essere portato avanti da un'unica persona, mentre la xilografia necessitava di una filiera produttiva più lunga che comprendeva un *designer*, un intagliatore e diversi altri

⁹ T. A. Riggs, *Hieronimus Cock (1510-1570) Printmaker and Publisher in Antwerp at the Sign of Four Winds*, Ann Arbor, UMI, 1989, p. 225.

¹⁰ In J. Martineau, C. Hope, *The Genius* cit., p. 303.

professionisti. Inoltre per coprirne gli ingenti costi, dai blocchi lignei dovevano essere tirate un alto numero di stampe.

I.2: Collezionisti e mercanti d'arte

La Venezia del XVI secolo, in particolare nella seconda metà, fu un centro molto dinamico per quanto riguarda il mercato d'arte e di antichità, attirando da più parti dell'Europa mercanti e *connoisseurs*. «Le collezioni private erano certamente motivo di orgoglio civico»¹¹ e dal secondo decennio queste cominciarono a formarsi con una certa regolarità, quando un rinnovato interesse per l'estetica e l'antiquaria stimolò la curiosità di nobili e mercanti, tanto che lo stesso Giorgio Vasari nel 1541, anno della sua prima visita in laguna, rimase impressionato dalle collezioni patrizie – particolarmente da quelle di ritratti. Non è semplice definire quali fossero gli *input* psicologici che stavano alla base della formazione delle raccolte di oggetti antichi, dipinti, disegni, *naturalia* ed *anticaglie*, dei collezionisti veneziani. È possibile tuttavia selezionare una serie di motivazioni universali che ben si adattano anche alle realtà della città lagunare di XV e XVI secolo, nello specifico: «reputazione, investimento, religione, piacere, curiosità»¹².

L'accumulazione di oggetti mirabili, e le commissioni di opere agli artisti del tempo, non erano strettamente legate al Doge e alla nobiltà. Durante tutto il Cinquecento, nelle varie città italiane ed europee come Venezia, Roma, Parma, Firenze, Augusta, Anversa, fiorì una sorta di collezionismo privato, sospinto da figure del patriziato, intellettuali, artisti e cortigiani¹³. Da evidenziare un primo e fondamentale documento che rivelava alcuni segreti delle collezioni venete e veneziane: La *Notizia d'opere di disegno*, di Marcantonio Michiel, patrizio, fine intellettuale inserito nei circoli culturali di Venezia, che indagò con notevole dovizia alcune delle più illustri raccolte di amatori dell'epoca – Grimani, Barbaro, Tomeo e altri – e introdusse l'attribuzione delle opere ai singoli artisti presenti nelle raccolte, ponendosi come un prototipo delle collezioni. Dallo studio di Michiel risulta che i collezionisti combinassero la loro passione per le cose antiche, gli incunaboli, le sculture con quella per la pittura contemporanea

¹¹ Ivi, p. 19.

¹² B. Aikema, *Collezionismi a Venezia e nel Veneto*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel, Venezia, Marsilio, 2006, p. 30.

¹³ Ivi, pp. 31-34.

di origine italiana e proveniente dalle fiandre. Anche i *disegni* vengono nominati nelle collezioni, termine che rende difficile una chiara distinzione tra disegni originali e stampe, con tutta certezza presenti entrambi nelle collezioni. Grazie al contributo di Hochmann (2008)¹⁴ è possibile stilare un dettagliato elenco dei principali collezionisti e mercanti, appartenenti a diverse classi sociali e con diversa disponibilità economica, che avevano raccolto nelle loro collezioni oggetti alquanto eterogenei, dalle antichità, ai dipinti e disegni, alle sculture, medaglie e curiosità. Tra gli studioli e le librerie dei collezionisti descritti da Francesco Sansovino (1521-1586), umanista e letterato romano che con il padre – il celebre scultore e architetto Jacopo – si trasferì a Venezia dopo il *Sacco* della capitale del 1527, spicca quello di Giovanni Contarini a San Samuele che con un ingente somma aveva «posto insieme le historie stampate e le scritte a penna (...) co quali sono accompagnati disegni, stromenti mathematici, et altre cose di mano de i più chiari artefici nella pittura, nella scoltura, nell'architettura, che habbia havuto l'età nostra»¹⁵. Ancora, avevano ricevuto menzione quelle di Andrea Loredan, Giovanni Paolo Cornaro, Domenico e Giovanni Grimani – tra i primi amatori a cercare di preservare *in aeternum* la propria collezione donandola alla città – e Gabriele Vendramin, che aveva assicurato gli eredi di non aver depauperato il patrimonio familiare bensì di averlo incrementato attraverso i suoi investimenti in opere d'arte. Le informazioni sulle più importanti collezioni ci arrivano grazie a documenti testamentari e scambi epistolari, così come di quelle più modeste. Vengono citati tra i possessori di più esigue, ma comunque mirabili, collezioni: Simone Zen, Pietro Pellegrini, Girolamo Superchi, Leonardo Donà, Marcantonio Michiel, Domenicus de Tauris, Giulio Calistano – possessore di uno dei più importanti nuclei di dipinti fiamminghi. Acquistare dipinti era ormai un'usanza comune anche per i ceti più bassi della popolazione, se si pensa che artigiani e bottegai possedevano, tra il 1560 e il 1562, in media 2,3 quadri¹⁶.

Differentemente da quanto fatto da Michiel nella sua *Notizia*, occorre notare che la quasi totalità degli inventari non indicava informazioni sui quadri quali dimensioni, autore e spesso il soggetto. Un'eccezione sono quelli del cardinale Marino Grimani e Gabriele Vendramin.

A collezionare opere d'arte e antichità vi erano, ovviamente, anche coloro che incentravano la loro professione sulle vendite dei suddetti, ossia agenti e mercanti. Tra gli italiani vanno segnalati

¹⁴ *Le collezioni veneziane nel Rinascimento: storia e storiografia*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 3-39.

¹⁵ F. Sansovino, 1581, *Venetia, città nobilissima et singolare*, Venezia, Giacomo Sansovino, p. 138.

¹⁶ M. Hochmann, *Le collezioni veneziane* cit., p. 24.

il numismatico Stefano Magno, Bartolomeo dal Calice, Cesare Targone, Antonio dalla Vecchia e Andrea Odoni – che potrebbe essere stato consigliato nei suoi acquisti, secondo Martin (2000)¹⁷, proprio da Marcantonio Michiel che manteneva contatti con molti artisti, collezionisti e letterati -, ritratto da Lorenzo Lotto circondato dalle sue antichità come motivo di orgoglio e fierezza. Vista la vitalità del mercato lagunare, molti mediatori e mercanti tedeschi venivano qua attirati temporaneamente sotto il mandato di nobili stranieri oppure sceglievano Venezia come base per i propri commerci, che spesso si estendevano anche alle città in competizione come Roma, Firenze e Mantova. Non si possono non citare Giovanni Hofer, il potente mercante fiammingo Carlo Helmann, David Ott e i suoi figli Girolamo e Cristoforo, agenti di Hans e



Figura 2: Bartholomäus Spranger, Autoritratto, 1580-85, Vienna, Kunsthistorisches Museum, già collezione König.

Octavius Secundus Fugger, in competizione con il loro agente ufficiale, il mantovano Jacopo Strada¹⁸. Affianco ai mercanti, altri figure rivestivano un ruolo di notevole importanza nel commercio d'arte Rinascimentale. Rocco Diamantaro, Domenico delle Due Regine, Alessandro Caravia, il quale prestava servizio a Cosimo I de' Medici e soprattutto Hans Jakob König,

¹⁷ L'autore ipotizza che dietro agli acquisti di Odoni ci fosse un consigliere, specialista di arte antica e ciò porterebbe a pensare a Marcantonio Michiel, vedi A. J. Martin, 2000, *Amica e un albergo di virtuosi. La casa e la collezione di Andrea Odoni*, in "Venezia Cinquecento", X, 2000, n. 19, p. 167.

¹⁸ Jacopo da Strada era italiano di nascita ma con residenza a Norimberga. Dopo la formazione in Italia negli anni '40 del '500 è entrato in affari con membri della famiglia Fugger, i banchieri di Augsburg. Esperto di pittura, scultura ed altre arti, attraverso la mediazione dei Fugger, ha prestato servizio come agente presso il Duca Ferdinando del Tirolo, il Duca di Milano, la famiglia Medici, l'Imperatore Massimiliano II e il Duca Albrecht V di Baviera che lo nominò antiquario di corte. Proprio da quest'ultimo fu incaricato di acquistare antichità nella penisola italiana, precisamente a Roma e Venezia. Il suo ritratto dipinto da Tiziano nel 1568 potrebbe essere il termine *ante quem* circa la data del suo viaggio. Vedi J. F. Hayward, *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism 1540-1620*, London, Sotheby Parke Bernet, 1976, pp. 46-48.

gioielliere, mercante di preziosi ed editore di stampe, di cui si approfondirà l'analisi nel Capitolo III. Egli, in rapporto con la famiglia Ott e i Fugger, aveva una particolare passione per i ritratti: similmente a Carlo Helman – nel suo inventario si trovarono le effigi dei membri della sua famiglia e di quarantasei Principi –, aveva costituito una collezione di una sessantina di ritratti ed autoritratti di pittori, architetti e illustri personaggi tra cui Tintoretto, Spranger (Fig. 2), Palladio, Giambologna, realizzati da artisti veneziani e nordici.

Se non sempre risulta semplice riconoscere gli autori e i soggetti dei dipinti dagli inventari, ancora più ardua è l'identificazione di stampe. Il motivo principale per cui sovente disegni e fogli incisi non venivano riconosciuti era dovuto al fatto che fossero «spesso confusi con gli altri documenti di casa»¹⁹. Esistono però diverse testimonianze in fonti e documenti storici che ne certificano la presenza. Nell'inventario del cardinale Marino Grimani, ad esempio, vengono citati alcuni disegni incorniciati e posti alle pareti, oppure ancora, il cappellano Domenicus de Tauris era in possesso di «tre ruodoli de carte de disegni» e «sette quadri de charta stampadi de stampa de rame con sui fornimenti de noghera»²⁰. Zuan Francesco Calderini aveva diciotto carte di santi colorate e tredici carte di stampa di Fiandra in rame. Altri fogli erano in possesso di Melchiorre Michiel, Francesco Gradenigo e il collezionista di Firenze Niccolò Gaddi si serviva di intermediari a Venezia, come Jacopo Vallengio, per acquistarne. Inoltre, la rarità di occasioni per poter imbattersi in opere originali di prestigiosi artisti, quali Raffaello e Michelangelo, era una delle ragioni per cui venivano collezionate principalmente carte di taluni artisti, come testimonia il fondo di bottega di Battista il Moro comprendente circa duecento fogli e disegni di Raffaello, Dürer ed altri ancora²¹. Negli ultimi anni del secolo, ad incrementare le collezioni minori, si erano molto diffuse le stampe popolari pubblicate, con successo, dalla famiglia di editori Bertelli²². Già lo storiografo e pittore Giorgio Vasari, come chiosa della *Vita di Marcantonio e altri intagliatori di stampe*, pubblicata nell'edizione del 1568 delle *Vite*, sottolineava che la stesura di tale composita biografia fosse stata fatta «per sodisfare non solo agli studiosi delle nostre arti, ma a tutti coloro ancora che di così fatte opere si dilettono»²³. Dunque lo storiografo pone l'accento anche sull'*appeal* collezionistico delle stampe, come il

¹⁹ M. Hochmann, *Le collezioni veneziane* cit., p.33.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ivi, p. 31.

²² Ivi, p. 28.

²³ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 voll. di testo e 3 di indici, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, S.P.E.S., già Sansoni, 1966-1987, vol. 5, p. 442.

gusto per queste sia cresciuto con il passare dei decenni e che i collezionisti fossero spinti all'acquisto per motivi estetici. Il collezionismo, per giunta, va inserito come una delle cause o conseguenze del meccanismo domanda-mercato che nel '500 aveva favorito il fiorire di attività commerciali tra di esse contigue e figure professionali – incisori/intagliatori, editori, stampatori – legate alla realtà calcografica.

Bury suggerisce come il collezionare stampe fosse un'usanza consueta nel XVI secolo e che queste in molti casi rappresentassero un'alternativa a basso prezzo rispetto a disegni e dipinti.²⁴ Inoltre le stampe venivano collezionate ed utilizzate per diversi motivi: una tipologia di utilizzo comune era quella di applicarle ai codici a mo' di frontespizio. Sovente all'interno di una collezione di fogli incisi si trovavano una varietà di soggetti, in modo da creare una specie di enciclopedia figurata. Un esempio di tale modalità era stata promossa a Roma dall'editore Antonio Lafrery che aveva pubblicato una raccolta, intitolata *Speculum Romanae Magnificentia*, con illustrazioni di antichità, monumenti, effigi di uomini famosi, vedute antiche e moderne della Capitale. Il caso di Lafrery è interessante anche per capire le tendenze relative al mercato. La maggior parte delle stampe in vendita del suo catalogo, infatti, erano identificabili per soggetto. Quelle indicizzate con il nome dell'autore facevano riferimento al disegnatore e non all'incisore; da ciò si evince quanto più forte fosse la domanda di stampe di riproduzione da opere di artisti famosi. Detto questo, non mancavano collezionisti interessati al lavoro di *peintre-graveurs* come «Alberto Dürero, e Luca d'Olanda» come nota lo Scamozzi nella sua descrizione dell'archivio di Daniel Nijs²⁵, collezionista del Nord che all'inizio del Seicento viveva a Venezia.

Già nella seconda metà del secolo si stavano formando collezioni con i lavori dei più validi incisori, prestando attenzione oltretutto allo stato delle impressioni delle matrici, condizione che incideva non poco sul prezzo di una stampa. Oltre ai mercanti ed ai collezionisti veri e propri, gli stessi artisti assemblavano, all'interno delle loro personali raccolte, un *corpus* incisorio. L'esempio forse più illuminante è quello di Raffaello²⁶ che possedeva diverse carte, tra stampe e disegni, di Albrecht Dürer. Uno dei motivi alla base del successo di vendita delle sue stampe presso i collezionisti, si doveva al fatto che queste rappresentassero un «esempio di un metodo in cui Dürer eccelleva, ma erano anche più facilmente raggiungibili rispetto ai dipinti»²⁷.

²⁴ M. Bury, *The Taste for Prints in Italy to c. 1600*, in "Print Quarterly", II, 1985, n. 1, pp. 12-26.

²⁵ V. Scamozzi, 1615, *L'idea dell'architettura universale*, Venezia, Giorgio Valentino, Libro 3, p. 26.

²⁶ M. Bury, *The Taste* cit., p. 16.

²⁷ A. Bubenik, *Reframing Albrecht Dürer, The Appropriation of Art, 1528-1700*, Farnham, Ashgate, 2013, p. 42

Una delle sfide per i collezionisti era quella di organizzare coerentemente ed in maniera accessibile le loro collezioni di stampe. Solitamente si dava priorità al soggetto inciso, poi all'autore e alla scuola o luogo di provenienza della stampa. Dürer però - talvolta anche Luca di Leida - rappresentava un'eccezione e le sue opere venivano inserite in una categoria a parte²⁸. Il già citato Gabriele Vendramin, mecenate e collezionista, è uno dei primi casi documentati del secolo. Egli aveva in suo possesso, secondo gli inventari, una notevole quantità di disegni e stampe. L'entità della sua collezione denota quanto valore desse, non solo ai dipinti, ma anche alle opere stampate²⁹. Nel suo Camerino delle Anticaglie trovavano posto numerose, ancora una volta, quelle del Dürer – serie come la *Grande Passione*, la *Vita della Vergine* e l'*Apocalisse* -, carte del Campagnola e di Raffaello. Le stampe, in alcuni casi incorniciate e appese come tele oppure conservate in rotoli, erano di grande varietà di soggetto, sia incisioni che xilografie, con una maggior presenza delle prime. Già a partire dagli anni quaranta del secolo le xilografie cominciarono a destare minor interesse³⁰ – quello di Vendramin è uno dei pochi casi con una discreta presenza di intagli in legno – in favore dei bulini, che progressivamente riuscirono quasi a monopolizzare il mercato della grafica nella seconda metà del Cinquecento, a dimostrazione di come anche i gusti dei collezionisti stessero cambiando. L'incremento nella produzione dei fogli incisi favorì però la saturazione del mercato di opere di scarsa qualità, pubblicate da editori, o chiunque avesse le disponibilità per affrontare un progetto di stampa, più orientati al mero profitto che alla qualità estetica e dei materiali. Ulteriori autorevoli ragguagli su collezioni grafiche e sul metodo di archiviazione delle *carte* ci sono pervenuti da Anton Francesco Doni e Giulio Mancini: del primo, editore, letterato e trattatista fiorentino, che si trasferì alla fine del quarto decennio nella *Serenissima Repubblica* quasi contemporaneamente ad Enea Vico, incisore parmense, con il quale strinse un'amicizia fondata sulla reciproca ammirazione e la comune passione per l'arte grafica³¹, abbiamo una lettera datata 31 agosto 1549, indirizzata proprio al «gentilissimo e virtuoso amico Messer Enea da Parma», al quale rivela di essere un estimatore dell'arte fiamminga e di avere nella sua collezione di stampe opere di Dürer, Martin

²⁸ Ibidem.

²⁹ M. Bury, *The Taste* cit., p. 20.

³⁰ Ivi, p. 25.

³¹ G. Bodon, 1997, *Enea Vico fra memoria e miraggio della classicità*, Roma, l'«Erma» di Bretschneider, 1997, p. 26.

Schongauer e Luca di Leida³². Il dottore senese Giulio Mancini (1558-1630) invece scrisse le sue *Considerazioni sulla pittura* tra il 1617 e il '21, testo indirizzato non a professionisti ma a virtuosi e amatori dell'arte. Oltre a porre in rassegna vari aspetti della pittura e della storia dell'arte, faceva riferimento anche ad una collezione di stampe, suggerendo all'amatore di conservarle in libri o album. Queste andavano classificate per soggetto, periodo, dimensione, scuola regionale e tecnica, ed i volumi di raccolte posti in *luoghi ritirati*. Inoltre non faceva distinzione tra stampe - e disegni - e dipinti all'interno di una collezione, ritenendo che le prime andassero a completarsi con i secondi³³.

Contemporaneamente, e forse soprattutto, anche al di fuori dei confini della penisola italiana, durante il Tardo Rinascimento si andavano formando dei consistenti *corpus* di opere legate all'ambito grafico. Tra le più grandi collezioni del periodo si possono ricordare quelle asburgiche, dell'arciduca del Tirolo Ferdinando, che contava all'incirca 5000 impressioni, di Filippo II di Spagna, di 7000 stampe e del duca Albrecht V di Baviera, della quale in larga parte si occupò Hans Jacob Fugger. Altre collezioni di rilievo erano quelle di Rodolfo II, della famiglia Imhoff di Norimberga – incrementata dai lasciti, in veste di eredi, della collezione di Willibald Pirckheimer – e, della stessa città tedesca, quella del patrono Paulus Praunn, nella quale si contavano 13 volumi di disegni e ben 25 album di stampe³⁴.

A rigor di logica, rimane piuttosto naturale pensare che vi fossero delle figure professionali, collegate a nobili ed amatori, che si occupassero della mediazione commerciale e della compravendita di opere d'arte. Tali pratiche avvenivano in diversi luoghi: oltre alle classiche botteghe e alle fiere di tutta Europa, le strade e le abitazioni private fungevano da scenario in cui i venditori itineranti, che avevano un ruolo di primo piano negli scambi commerciali, curavano gli aspetti salienti delle trattative, non sempre oltretutto in maniera lecita. Nella seconda parte del XVI secolo Venezia si trovava al centro di traffici internazionali legati alle opere d'arte «quando personaggi come i Fugger cominciano ad acquistare opere veneziane, servendosi occasionalmente di agenti come il rapace Jacopo Strada, Nicolò Stoppio o i mercanti della

³² La lettera, pubblicata in origine dal Doni in appendice al *Disegno* nel 1549, si può ora leggere integralmente, con un commento aggiornato che identifica correttamente le incisioni düreriane, in G. M. Fara, *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche: 1508-1686*, Firenze, Olschki, 2014, pp. 66-68.

³³ M. Bury, *Giulio Mancini and the Organizations of a Print Collection in Early Seventeenth-Century Italy*, in *Collecting Prints & Drawings in Europe c. 1500-1700*, edited by C. Baker, C. Elam, G. Warwick, Aldershot, Ashgate in association with The Burlington Magazine, 2003, pp. 79-84.

³⁴ P. W. Parshall, *The Print Collection of Ferdinand, Archduke of Tyrol*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 78, 1982, pp. 139-143.

famiglia Ott»³⁵. Un ruolo di spessore in questo tipo di transazioni era ricoperto da mercanti, gioiellieri, orefici provenienti da diversi luoghi al di là delle Alpi, particolarmente dalla Germania e dai Paesi Bassi. Già durante i secoli del Medioevo a Venezia la comunità tedesca, tra quelle straniere, era la più numerosa³⁶. Nelle attività legate allo scambio di merci con i Paesi del bacino mediterraneo e, naturalmente, per l'approvvigionamento di metalli e altri prodotti provenienti d'oltralpe, gli esponenti della borghesia mercantile germanica giocavano un ruolo di prim'ordine, ponendo oltretutto la città lagunare al centro di fiorenti scambi, tuttavia la Serenissima cercò sempre di controllarne le relazioni e la potenza commerciale, circoscrivendone gli affari all'interno del Fondaco dei Tedeschi, costruito nel 1228. Ancora il Sansovino scrisse del Fondaco nella sua celeberrima opera *Venetia, città nobilissima et singolare* – pubblicata nella stessa città dal figlio, editore e tipografo Giacomo Sansovino -, definendolo come un magazzino all'interno del quale i mercanti germanici concentravano le loro merci, «specialmente ci portavano, ori, argenti, rami & altre robe dalle lor terre»³⁷. Lo stesso autore aggiunge che ai piani sopra i cortili erano concentrate «camere & stanze comode al numero di 200, fra le quali era altre volte molto notabile la Camera dei Foccarì». Per diversi secoli gli alemanni godono quindi di una sorta di «autonomia vigilata»³⁸ nel *hub* commerciale e residenziale del Fondaco e nelle zone circostanti, con privilegi a livello di tassazione che rendevano poco attrattiva per i *Venediger-deutsche* la richiesta di residenza veneziana, che oltre a far perdere loro certi privilegi avrebbe anche comportato un costo ingente.

Il profilo dei mercanti fiamminghi e quello dei tedeschi era molto simile, motivo per cui venivano spesso accomunati. Sotto il termine fiamminghi potevano rientrare tutti i migranti che venivano dalle terre d'oltralpe e difficilmente venivano distinte le origini, ora germaniche ora inglesi oppure del Nord e del Sud dei Paesi Bassi. Comunque vi fu una sostanziale differenza nei flussi migratori verso Venezia da parte dei diversi popoli; i Tedeschi avevano creato una grande comunità che nel Cinquecento contava circa 900 persone ed erano qui stanziati da più di due secoli. La comunità dei fiamminghi – altrimenti chiamati «olandesi e, a volte anche ponentini»³⁹,

³⁵ M. Hochmann, *Le collezioni veneziane* cit., p. 32.

³⁶ M. Fusaro, *Gli uomini d'affari stranieri in Italia*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, Vol. 4, *Commercio e cultura mercantile*, a cura di F. Franceschi, Treviso, Angelo Colla editore, 2007, p. 385.

³⁷ F. Sansovino, *Venetia* cit., p. 136.

³⁸ D. Calabi, *Gli stranieri nella capitale della repubblica Veneta nella prima età moderna*, in "Melanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée modernes et contemporaines", 111, 1999, n. 2, p. 725.

³⁹ M. Fusaro, *Gli uomini* cit., p. 387.

precedentemente presente in laguna con numeri esigui, cominciò a costituire una discreta colonia negli ultimi tre decenni del XVI secolo. Dalle Fiandre infatti, in un lasso di tempo compreso tra la metà del XVI secolo e la prima decade del XVII – con un picco dopo il 1585 generato dai tumulti in patria⁴⁰ che coinvolsero l’esercito spagnolo e la popolazione di Anversa e le Provincie Unite del Nord – migrarono molte famiglie di importanti mercanti ed artisti verso altri centri economico-culturali europei, con una certa predilezione verso Venezia. Da qua – dove tra l’altro nel 1596 gli illustri rappresentanti delle famiglie mercantili istituirono la «Natione Fiamenga»⁴¹ – i collegamenti con altri centri di commercio con presenza di fiamminghi erano ben funzionanti. I mercanti delle fiandre, similmente agli alemanni, avevano concentrato le proprie attività commerciali attorno alle zone di Rialto, il luogo più attivo e vibrante di una Venezia che, nonostante un leggero declino economico rispetto ai primi anni del secolo, rimaneva un centro di fiorenti commerci e scambi, situata in una posizione strategica che la collegava ad Anversa via terra⁴², passando per Innsbruck, Augsburg e la Baviera. I collegamenti privilegiati tra questi centri furono anche tra i motivi alla base dei viaggi di molti artisti.

I.3: Editori, *librai*, incisori e botteghe

In laguna il mercato delle stampe si ingrandì in maniera esponenziale negli ultimi cinquant’anni del secolo. La pubblicazione di stampe e quella di libri crebbero in maniera simbiotica⁴³, tanto più perché, in molti casi, gli stessi editori di libri si occupavano della pubblicazione e del commercio delle stampe. «Alcuni librai veneziani (...) divennero stampatori prima degli stessi

⁴⁰ I. di Lenardo, *Carlo Helman, Merchant, Patron and Collector, and the Role of Family Ties in the Antwerp-Venice Migrant Network*, in *Art and Migration. Netherlandish Artists on the Move, 1400-1750*, edited by F. Scholten, J. Woodall, D. Meijers, Leiden-Boston, Brill, 2014, p. 325.

⁴¹ Questa era una corporazione istituita, secondo il documento fatto pervenire al Senato veneziano, da circa venticinque membri a capo di famiglie neerlandesi che avevano parte attiva nel commercio a Venezia. Fino a quel momento infatti, a differenza delle comunità Tedesca, Ebraica ed Ottomana, quella della Fiandre non era riconosciuta dalla Repubblica Veneziana, tanto meno aveva un proprio Fondaco come base per i propri affari. Si veda M. van Gelder, *Trading Places. The Netherlandish Merchants in Early Modern Venice*, Leiden-Boston, Brill, 2009, pp. 140-142.

⁴² C. M. Anderson, *The Flemish Merchant of Venice, Daniel Nijs and the Sale of the Gonzaga Art Collection*, New Haven and London, Yale University Press, 2015, pp. 42-44.

⁴³ G. J. Van der Sman, *Print Publishing in Venice in the Second Half of Sixteenth Century*, in “Print Quarterly”, XVII, 2000, p. 235.

libri, poi di stampe d'arte»⁴⁴ - il primo fu Bernardino Benalio dal 1486, editore successivamente di Ugo da Carpi e di altri artisti - mentre già dal terzo e quarto decennio del XVI secolo vi erano personaggi che si dedicavano alla stampa d'arte senza esercitare la professione stabilmente. Una lista stilata nel 1567 dal Sacro Ufficio⁴⁵ ci indica che a Venezia erano coinvolte nel commercio dei libri - e del materiale a stampa -, con un ruolo di primo piano, 64 persone: 40 di queste possedevano una libreria, 7 una bottega tipografica e si situavano nella zona delle *Mercerie*. Gli altri 17 fungevano da venditori ambulanti divisi tra il portico di Rialto, il Fondaco dei Tedeschi, le *Mercerie*, San Salvador e Piazza S. Marco. Data la confusione intorno al mercato dei libri e la sovrabbondanza di venditori abusivi disseminati per le calli della città, nel 1549 il Consiglio dei Dieci optò per la creazione di una gilda degli stampatori e dei venditori di libri. Questa cominciò però ad essere attiva intorno al settimo decennio e se ne hanno notizie documentate solo dall'ottavo. Questa sorta di regolamentazione non fu comunque rispettata in maniera tassativa, soprattutto dopo la peste bubbonica del 1575-76. Infatti il Senato invitò le persone che vivevano in *Terraferma* a lavorare a Venezia per ripopolarla e garantì delle speciali licenze anche a coloro che non facevano parte della gilda, impedendo dunque il monopolio della corporazione nel commercio del materiale a stampa⁴⁶. Van der Sman⁴⁷ da una cifra più approssimativa della precedente, ma specificatamente riguardante i diversi editori e mercanti di libri che avevano intrapreso dei progetti di stampa artistica, rivelando che «si trovavano a Venezia, tra il 1550 e il 1600, una trentina di persone a gestire lastre di rame e blocchi di legno utilizzabili per l'impressione di stampe». Dal 1550 una maggior produzione di rami incisi stava caratterizzando il mercato, soprattutto quello delle mappe stampate - unico soggetto che successivamente soffrirà un grave declino nelle vendite in corrispondenza della peste - che portò alla morte un terzo della popolazione, compreso il Tiziano⁴⁸ - mentre attività di famiglie di editori come i Bertelli potevano considerarsi ancora fiorenti. La possibilità di arrivare ad un risultato esteticamente più dettagliato, attraverso un processo realizzativo più veloce, aveva reso l'incisione su rame il mezzo prediletto per foraggiare il mercato delle stampe, a discapito della

⁴⁴ P. Bellini, *Stampatori e mercanti di stampe in Italia nei secoli XVI e XVII*, in "I Quaderni del conoscitore di stampe", 1975, n. 26, p. 26.

⁴⁵ L. Carnelos, *Words on the Street: Selling Small Printed 'Things' in Sixteenth- and Seventeenth-Century Venice*, in *News Networks in Early Modern Europe*, edited by J. Raymond, N. Moxham, Leiden-Boston, Brill, 2016, p. 745.

⁴⁶ Ivi, pp. 742-747.

⁴⁷ G. J. Van der Sman, *Le Siècle de Titien: gravures venitiennes de la Renaissance*, Catalogo della mostra tenuta a Maastricht ed a Bruges nel 2002-2003, Zwolle, Waanders Uitgevers, 2003, p. 174.

⁴⁸ M. Bury, *The Print in Italy* cit., p. 171.

xilografia. Occorre però sottolineare come fossero ancora attivi alcuni intagliatori indipendenti della scena veneziana, che continuarono a concentrarsi sui blocchi lignei: Cesare Vecellio, Giuseppe Scolari, lo Schiavone – nonostante questo fosse soprattutto celebre per la produzione di acqueforti – e Niccolò Boldrini⁴⁹, intagliatore di *Venere e Cupido* da Tiziano (Fig. 3) nel 1566 e di paesaggi del Campagnola.

Per una dettagliata panoramica sul mercato e le diverse figure che si alternavano nelle varie fasi

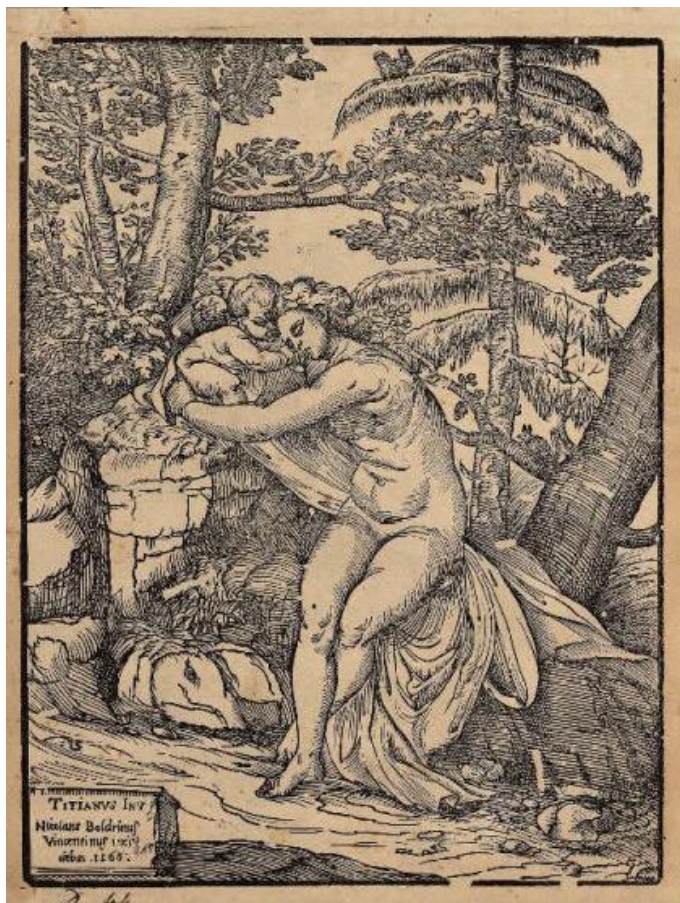


Figura 3: Niccolò Boldrini, da Tiziano Vecellio, *Venere e Cupido*, 1566, Xilografia, Bergamo, Gabinetto Disegni e Stampe.

di produzione delle stampe, durante la seconda metà del Cinquecento, ci è utile il volume di Michael Bury⁵⁰ che pone in rassegna alcuni aspetti della situazione italiana e veneziana.

Il processo realizzativo incorporava una serie di attività chiave quali il finanziamento, l'invenzione, l'esecuzione, la stampa dei fogli e la successiva distribuzione/vendita sul mercato. Il coordinamento di queste azioni, tra loro concatenate, spetterebbe a quello che in ottica moderna verrebbe definito editore. Nel XVI secolo però tale ruolo non veniva ricoperto professionalmente da un'unica figura, bensì se ne possono elencare alcune coinvolte nel medesimo processo: *librai*, stampatori e mercanti. Intendendo invece

l'editore come colui che si occupava dei fondi necessari a finanziare la realizzazione delle incisioni, diversi professionisti del campo calcografico, indipendentemente o attraverso collaborazioni, potevano assumerne l'onere. Gli editori spesso ricoprivano anche il ruolo di stampatori, possedevano nella maggior parte dei casi le lastre, potevano stamparle per altri oppure commissionarle ad incisori. Informazioni riguardo chi si prendesse carico delle diverse

⁴⁹ Ivi, pp. 170-171.

⁵⁰ Ivi, pp. 68-78.

funzioni si possono trarre dalle iscrizioni incise nelle lastre: «generalmente lo stampatore curava il semplice atto materiale della stampa» e apponeva in lastra il termine *excudit* affianco al suo nome, mentre il proprietario, quello che definiremmo «editore», apponeva il *formis*⁵¹. Sovente capitava che gli stessi incisori decidessero di agire in maniera indipendente, cercando quindi evitare le commissioni. Ciò comportava da un lato un investimento cospicuo per poter affrontare le spese necessarie al processo realizzativo, ma poteva assicurare loro, in caso di successo commerciale, un maggiore profitto sul lungo termine⁵². Un progetto di stampa dunque poteva essere intrapreso dal *designer* stesso dell'opera, da stampatori e/o mercanti o tramite un contratto di *partnership* tra di essi. Il primo caso è il più semplice, poiché vede l'ideatore e disegnatore del soggetto da stampare mantenere il controllo sull'intero processo. Federico Barocci e Agostino Carracci erano soliti agire in questo modo e molto di frequente stampavano un basso numero di impressioni da vendere o distribuire privatamente a patroni e conoscenti, prima di rivendere la lastra ai mercanti che vi avrebbero, successivamente, inciso il proprio nome e indirizzo. Un altro modo di controllare le fasi produttive era quello di avvalersi unicamente di un incisore che lavorasse sotto la propria direzione. Cornelis Cort, maestro indiscusso del bulino, prestò i suoi servizi a tre altrettanto illustri artisti: il primo fu Tiziano, con cui iniziò la sua avventura a Venezia e in Italia, durante la quale il cadorino, che «volentieri lo accolse nel suo ostello»⁵³, lo riforniva di modelli di sue opere di grande successo specificatamente modificati per l'occasione⁵⁴. Intorno al 1557 – circa 8 anni prima – Tiziano potrebbe essersi rivolto a Giulio Sanuto per una simile prestazione. Una volta a Roma, Cort fece lo stesso per Federico Zuccari che adattò sue composizioni conosciute per l'incisore olandese. Analogamente, per qualità di risultati e tipologia di collaborazione, Cort fu in stretta connessione anche con Girolamo Muziano. Nella variante appena descritta, fatta eccezione per la collaborazione tra *designer* ed incisore – con il controllo dell'azione solitamente sbilanciato a favore del primo sul secondo -, le fasi di stampa e di distribuzione avvenivano in modo pressoché identico al primo caso enunciato. La terza variante possibile riguarda il caso in cui l'incisore avesse deciso di intraprendere autonomamente un progetto di stampa. Ciò non escludeva necessariamente la

⁵¹ P. Bellini, *Stampatori e mercanti* cit., p. 19.

⁵² C. L. C. E. Witcombe, *Copyright in the Renaissance: Prints and the Privilege in Sixteenth-Century Venice and Rome*, Leiden-Boston, Brill, 2004, p. 17.

⁵³ G. Moschini, *Dell'incisione a Venezia: memoria di Giannantonio Moschini*, Venezia, Zanetti, 1924, p. 30.

⁵⁴ Se ne parlerà più approfonditamente nel Capitolo II.

presenza di un disegnatore al proprio fianco, piuttosto affermava il desiderio di indipendenza, anche imprenditoriale del *graveur*.

Altre funzioni editoriali potevano essere coperte da stampatori e mercanti. Essi portavano i fondi necessari al progetto di stampa, coordinando solitamente pubblicazione, *design* e conseguente distribuzione. Di queste figure – tra le più simili agli odierni editori – le più illustri erano, a Roma, Antonio Lafrery e, a Venezia, i diversi membri della famiglia Bertelli e Donato Rasciotti. La loro funzione di coordinamento delle attività indispensabili legate alla realizzazione di stampe – disegno, incisione, stampa, distribuzione – si concentrava principalmente sulle pubblicazioni editoriali rivolte ad una clientela generica, condizione che li conduceva a rilasciare, con frequenza, prodotti di scarsa qualità; in alcuni casi, però, la loro proposta si estendeva anche a collezionisti più esigenti, per i quali venivano commissionate nuove lastre ad incisori e disegnatori di prim'ordine. Inoltre, non accadeva raramente che gli editori unissero le loro forze in accordi di *partnership*, con l'obiettivo di dividere rischi e costi di produzione, eliminare la concorrenza, con una prospettiva di breve o lungo termine – fu ad esempio decennale la *joint venture*, a partire dal 1553, tra i due editori romani Antonio Lafrery e Antonio Salamanca.

Le sedi commerciali e di produzione legate all'ambito calcografico, come anticipato, occupavano determinate aree della città ovvero le calli di collegamento tra Piazza S. Marco e Rialto – le *Mercerie* -, che contavano la più alta concentrazione di botteghe e case editoriali. Qui si potevano trovare Donato Rasciotti, Donato e Ferrando Bertelli, Paolo Forlani. A San Bartolomeo era ubicato Luca Bertelli, più spostato verso Rialto invece Niccolò Nelli, mentre a San Lio si poteva trovare la bottega di Giovanni Francesco Camocio. Senza dubbio l'alta concentrazione di editori, stampatori ed incisori era stata favorita da un decreto del 1331 che obbligava gli orefici ad operare confinati in questa zona⁵⁵. Dato che, spesso, le attività di incisori ed orefici si sovrapponevano, se non proprio portate avanti dalla stessa persona, è verosimile che tutti i mestieranti operanti all'interno o ai confini dell'ambito fossero stati spinti ad aprire le loro attività proprio in quella stessa area. Affianco a questi comunque, per completare l'offerta di stampe al mercato, si potevano trovare a San Marco e nelle vie centrali, venditori itineranti e banchetti che si spostavano di città in città per fiere e mercati.

Nell'ambito incisorio veneziano del secondo Cinquecento erano attive diverse figure di rilievo⁵⁶: dai primi anni '40 i principali incisori attivi in città erano Bernardino Licinio, Domenico Zenoi,

⁵⁵ M. Bury, *The Print in Italy* cit, p. 170.

⁵⁶ Ivi, pp. 172-173.

Gaspare Osello – suo fratellastro - e Giulio Sanuto, a cui si aggiunsero dal sesto decennio in poi Paolo Forlani, Niccolò Nelli, Girolamo Olgiati, Giacomo Porro, Martino Rota di Sebenico – successivamente ritrattista a Vienna, da Massimiliano secondo ed infine a Praga⁵⁷ – e tra il 1570 e il 1574, prima di andare a Roma, il suo compatriota Natale Bonifacio. Quest’ultimo, Osello ed Olgiati lavoravano principalmente su commissione, mentre gli altri citati intraprendevano con regolarità dei progetti di stampa di propria iniziativa. Tra i protagonisti veneziani dell’ultimo decennio si può nominare Giacomo Franco, incisore professionale ma con poca originalità nella scelta dei soggetti. Gli stessi disegnatori gestivano indipendentemente la pubblicazione e la distribuzione delle stampe, come Tiziano ed Andrea Vicentino. Anche i cosiddetti *librai*, titolari di librerie e botteghe - come il Tramezzino, Donato Bertelli tra gli anni '50 e '70 e più tardi Ferrando, Luca e Orazio Bertelli, Bolognino Zaltieri, Simone Pinargenti, Domenico de' Franceschi e Gabriele Giolito de' Ferrari⁵⁸, Vincenzo Valgriso⁵⁹, attivo come editore intorno alla metà del secolo, Luca Guarinoni e il Camocio – erano coinvolti nelle pubblicazioni di fogli singoli oltre che ai libri. Quest’ultimo, così come Donato Bertelli, aveva più volte collaborato con Domenico Zenoi che poteva essere considerato come un co-editore, poiché non aveva lasciato ai due *librai* né l’esclusiva distributiva, né il possesso delle lastre. Gli editori di libri erano anche soliti collaborare tra di essi. Una prova di questa usanza comune è evidenziata dal fatto che alcune botteghe accorpavano in volumi, da immettere poi sul mercato, incisioni provenienti da diversi produttori di stampe. In un album datato 1568⁶⁰ si trovavano fogli incisi con soggetti disparati, pubblicati da quattro fonti romane – tra le quali Antonio Salamanca e Lafrery – e da sei diverse veneziane – Zenoi, Nelli, Ferrando e Luca Bertelli, Camocio e Zaltieri. Può, oltretutto, considerarsi verosimile che ci fosse un principale laboratorio calcografico a cui tutti gli editori si rivolgessero, per la stampa dalle matrici incise.

Risulta comunque piuttosto difficoltoso compiere una netta distinzione tra le attività compiute da *librai* e *intagliatori di stampe*, ragion per cui Van der Sman (2000)⁶¹ suggerisce di non considerarli come appartenenti a due categorie diverse, dato che entrambi facevano parte dello stesso circuito di vendita, rivolgendosi spesso allo stesso tipo di clientela. I primi erano editori e commercianti di libri che in maniera saltuaria si dedicavano anche a edizioni d’arte; i secondi,

⁵⁷ Ivi, p. 232.

⁵⁸ G. J. Van der Sman, *Print Publishing* cit., p. 240.

⁵⁹ P. Bellini, *Stampatori e mercanti* cit., p. 34.

⁶⁰ M. Bury, *The Print in Italy* cit., p. 173.

⁶¹ G. J. Van der Sman, *Print Publishing* cit., p. 240.

basandosi sulle proprie abilità artigianali ed imprenditoriali, gestivano unicamente progetti di stampa d'arte. Degli editori di questo tipo Nicolò Nelli, il fratellastro Gaspare Osello e Domenico Zenoi erano i più presenti sul mercato del secondo Cinquecento. Di contro però, è interessante notare la differenza tra il tenore di vita e i possedimenti di un commerciante di libri come Michele Tramezzino, che assieme al fratello Francesco nel 1566 possedeva sedici abitazioni, che generavano una rendita annuale di 168 ducati, e la rendita di soli 20 ducati derivante dall'affitto di alcuni terreni posseduti da Alessandro Nelli, figlio di Niccolò, che viveva una vita piuttosto modesta. Ovviamente gestire delle botteghe non esclusivamente dedicate alla pubblicazione di incisioni, ma soprattutto attive nel circuito di stampa e compravendita di libri, consentiva ai *librai* di avere una condizione più agiata. Gli ottimi ricavi di Michele Tramezzino erano comunque dovuti ad una politica imprenditoriale assai lungimirante. Assieme al fratello Francesco, che gestiva una bottega a Roma, aveva dato un'una certa vitalità al mercato delle incisioni a Venezia e aveva creato una stretta connessione tra i due più importanti centri italiani per la distribuzione e la vendita di stampe⁶². Essi utilizzavano con frequenza le stesse lastre in entrambi i luoghi, come ad esempio per la serie di mappe e vedute dell'antica Roma incise e pubblicate tra il 1551 e il 1563. Inoltre mantenevano contatti con gli imprenditori Salamanca e Lafrery. Proprio quest'ultimo si era avvalso di Bernardino Licinio, stampatore veneziano, per distribuire una serie di mappe del cosmografo - anch'esso di Venezia - Giacomo Castaldi. Altri esempi di «scambio» sull'asse Roma-Venezia si ebbero da Ferrando Bertelli, che nel 1562 acquistò delle lastre dall'incisore romano Mario Cartaro, o ancora, dall'incisore e stampatore Girolamo Olgiati, attivo tra il 1567 e il 1574, che aveva ricevuto una licenza per replicare l'*Annunciazione* intagliata precedentemente da Cort a Roma, da un disegno di Federico Zuccari. Per quanto riguarda i soggetti che venivano incisi su rame va sottolineata una sostanziale differenza tra Venezia e la Capitale: la prima aveva dei legami meno forti con l'eredità antica e le edizioni pubblicate, dunque, presentavano un accento più marcato sugli avvenimenti contemporanei. Comunque, considerando l'insieme della produzione di stampe, si possono distinguere talune categorie di soggetti che venivano rappresentati⁶³: da un lato stampe dal carattere edificante, fortemente legate alla morale cattolica - influenzata al tempo dalle direttive tridentine -, dall'altro soggetti di carattere profano, mitologico e talvolta, soprattutto per le stampe popolari, a tinte umoristico-satiriche. Affianco a queste due macro categorie va segnalato l'avvicinarsi, a metà del secolo,

⁶² M. Bury, *The Print in Italy* cit., pp. 171-172.

⁶³ G. J. Van der Sman, *Le Siècle de Titien* cit., p. 176.

del ritratto come nuovo soggetto per il «disegno a stampa». Come in pittura, anche su rame venivano rappresentati personaggi illustri della vita contemporanea o antica, di solito reggenti, nobili, umanisti e scrittori, ma anche patroni delle arti. Nel caso dei ritratti, la scelta di realizzarne uno, o una serie, non arrivava esclusivamente dall'iniziativa dell'editore.

I.4: *Cum Privilegio*

Come già anticipato al paragrafo I.1, Venezia fu un centro di innovazioni stilistiche e tecnologiche senza pari per l'ambito tipografico. Un'ulteriore avanzamento riguardò l'adozione di speciali *escamotages* burocratici da parte del Senato veneziano, come il Privilegio, concepiti come forma di protezione per le invenzioni e gli investimenti necessari per un progetto di stampa. Venezia fu il primo centro a garantire una legge sul diritto d'autore già alla fine del XV secolo, favorendo un notevole sviluppo della città come centro di produzione editoriale. Il già menzionato editore Aldo Manuzio, riuscì ad ottenere nel 1496 una patente – una variante del Privilegio - della durata di 20 anni a protezione di un carattere tipografico greco e, nel 1501, una seconda per il carattere corsivo⁶⁴. Durante tutto il XVI secolo Venezia e Roma erano le principali autorità in Italia a conferire il Privilegio editoriale, se non in Europa⁶⁵. Per entrambi i Privilegi occorreva presentare una supplica: nel caso di Venezia, dopo aver sottoposto l'opera ai *Riformatori dello Studio di Padova* e ricevuta la conferma, la supplica per la licenza andava presentata ai Capi del Consiglio dei Dieci - composto proprio da tre autorità del suddetto organo politico -, attraverso un meccanismo attivo dal 1506. A Roma, la richiesta andava fatto direttamente al Papa, che avrebbe poi, in caso positivo, rilasciato il Privilegio come *motu proprio* - un documento firmato da lui stesso - in forma di *breve*, ossia una lettera tramite cui i segretari apostolici trasmettevano i comandi papali. Fino al 1517 il Privilegio del Senato veniva concesso a chi avesse pubblicato e venduto libri e stampe solo all'interno della città lagunare. Una condizione restrittiva per gli editori «forestieri» e limitante per i *librai* veneziani. Perciò, dopo l'esempio della Santa Sede con il Privilegio papale, il governo veneziano estese la possibilità di

⁶⁴ C. L. C. E. Witcombe, *Copyright in the Renaissance* cit., p. 21.

⁶⁵ Ivi, p. xxi-xxx.

richiedere protezione anche a chi non pubblicasse a Venezia⁶⁶. Molti comunque, optavano per una doppia richiesta di privilegio.

Senza dubbio il sistema di *copyrighting* istituito a Roma e a Venezia in particolare avevano reso possibile questa esplosione commerciale e culturale⁶⁷, beneficiando di contro del positivo impatto economico che tale sistema avrebbe comportato. Il mercato si rivelava però complesso e un ruolo importante era giocato dai copisti. Le copie infatti circolavano nonostante il Privilegio, spesso erano realizzate da anonimi e di inferiore qualità rispetto agli originali, andando a soddisfare quella fascia di mercato più bassa, di amatori e gente comune che, con molta probabilità, non poteva permettersi le edizioni originali acquistate dai *connoisseurs*. Il grande nome dell'artista dietro il disegno o la pittura da cui derivava la stampa era un catalizzatore di attenzione e potenziali clienti e, dato che alla metà del XVI secolo la maggior parte dei fogli non venivano concepiti da *peintre-graveurs* ma erano di tipo riproduttivo, risultava difficile - se non per gli esperti - distinguere tra un'opera originale e una copia, decretando in un certo qual modo una delegittimazione dell'incisore ed esponendo l'artista al rischio di vedere a lui collegate stampe di mediocre qualità – di questo si lamentò anche Tiziano nella sua supplica al Consiglio del 1566, che sarà esaminata nel Capitolo successivo. Ad alcune delle numerose stampe pubblicate dalla famiglia Bertelli era stato concesso il Privilegio. Ad esempio per un *Martirio di Santa Giustina* incisa da Agostino Carracci, tradotta da un dipinto di Veronese, furono garantiti sia quello papale che del Senato⁶⁸. Dagli anni '40 anche gli incisori cominciano a supplicare Privilegi al Senato⁶⁹: tra questi Enea Vico nel 1546, Domenico Zenoi nel 1566 per una mappa ed anche l'editore e incisore Niccolò Nelli per diverse opere su rame tra il sesto ed il settimo decennio. Quest'ultimo però rilasciò una stampa nel 1563 di Gaspare Osello, copia di un'*Ultima cena* incisa da Giorgio Ghisi da un'opera di Lambert Lombard, precedentemente pubblicata da Hieronymus Cock ad Anversa, protetta da un Privilegio imperiale di 8 anni.

Chi avanzava la supplica per un privilegio doveva dimostrare che per il progetto editoriale avesse investito una certa somma, ma non solo, esso doveva inoltre convincere il Collegio, che avrebbe accordato alla protezione dell'opera qualora essa avrebbe potuto rendere più illustre il nome della città lagunare e portato luce su nuovi aspetti di questa⁷⁰. Senza dubbio la richiesta rappresentava

⁶⁶ Ivi, pp. 42-43.

⁶⁷ Ivi, pp. 4-5.

⁶⁸ Ivi, pp. 126-127.

⁶⁹ Ivi, p. 154.

⁷⁰ D. Landau, *L'arte dell'incisione*, in Aldo Manuzio cit., p. 134.

uno *step* fondamentale per chi avesse avuto l'intenzione di pubblicare una xilografia o un'incisione, poiché consentiva di avere una minima copertura in un'ambiente saturo di «stampatori pirata» e falsari dai quali proliferavano copie. Queste andavano prevalentemente a colpire ad emulare le stampe che registravano un grande successo commerciale e per le quali venivano richiesti privilegi pluriennali. Non in tutti i casi si trattava di pirateria⁷¹, esse infatti venivano costantemente commissionate dagli stessi editori che possedevano le lastre, con l'intenzione di commercializzarle attraverso punti vendita diversi oppure in altre città. Poteva capitare che a Venezia si trovassero le stesse stampe presenti nel mercato romano, frutto di una strategia di *partnership* tra editori di entrambi i luoghi, attraverso la quale si riuscivano ad abbattere gli ingenti costi di trasporto e i dazi.

Il sistema di rilascio dei Privilegi da parte del Senato veneziano, intorno alla metà del XVI secolo, era già ben rodato⁷². Di solito venivano concessi a protezione di nuove invenzioni, ma nella pratica capitava spesso che ne fruisse chiunque presentasse un progetto di stampa. Ludovico Pozzoserrato ne è un esempio, infatti gli fu concesso il Privilegio nel luglio 1585 per «il disegno nuovamente fatto da lui in rame della piazza nostra di S. Marco»⁷³. Oltre al Privilegio, un fondamentale passaggio per poter pubblicare un «disegno a stampa» riguardava la concessione di una licenza ad accertare che questo – analogamente ai libri – non avesse contenuti offensivi, osceni e contro la religione. Nel 1544 il ruolo di censori era ricoperto dai *Riformatori dello Studio di Padova*, mentre un ulteriore giro di vite si ebbe dal 1562 – negli anni del Concilio di Trento – prima con l'*Inquisitore* a visionare le opere presentate, sostituito poi, dal 1566 dagli *Esecutori contra la bestemmia*.

I.5: La trasmigrazione di artisti ed incisori d'Oltralpe

«Molti franzosi e fiamenghi che vanno e vengono, non li si può dar regola»⁷⁴ riportava Giulio Mancini, noto medico e collezionista senese nelle sue *Considerazioni sulla pittura*. Quest'affermazione, per quanto cronologicamente imprecisa, lasciava intendere l'entità delle

⁷¹ M. Bury, *The Print in Italy* cit., pp. 75-77.

⁷² *Ivi*, pp. 175-177.

⁷³ ASV, Senato Terra, Filza 94, riportato da M. Bury, *The Print in Italy* cit., p. 179.

⁷⁴ G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*; pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1956, p. 97.

migrazioni di artisti del Nord sul suolo italico e come questo, particolarmente in ambito incisorio, fosse dominio quasi esclusivo dei forestieri nel periodo compreso tra il 1550 e i primi decenni del secolo successivo. Una grande affermazione dell'arte fiamminga in Italia si può rintracciare più a ritroso: già nel XV secolo le tavole fiamminghe suscitavano notevole interesse tra i collezionisti italiani e di Venezia e Marcantonio Michiel si pone come autorevole fonte di informazioni per descrizioni e dettagli delle opere che qua erano transitate ad inizio '500⁷⁵. L'influenza tra Venezia – ma anche Roma e Firenze – e i Paesi nordici fu biunivoca. Pellegrini (1992) ricorda come «il gusto italiano era penetrato nelle Fiandre fin dal primo Cinquecento»⁷⁶. Questo grazie alle tante esperienze avute fin da inizio secolo, in territorio italiano e veneto, per artisti oltremontani. «Venezia, dove gli stranieri erano in un certo senso di casa (...) accoglie agli inizi del Cinquecento Albrecht Dürer»⁷⁷ - una prima volta alla fine del 1494 ed una seconda, documentata dallo scambio epistolare tra il pittore e l'amico Willibald Pirckheimer⁷⁸, negli anni 1505 e 1506 - e con il passare dei decenni vede il nucleo di pittori ed incisori oltremontani aumentare. Dal Nord dell'Europa e dalle Fiandre in particolare – anche a causa di tumulti occorsi durante la reggenza di Margherita di Parma – un considerevole numero di artisti ed incisori, tra gli anni '60 e '70 del Cinquecento, optarono per una migrazione verso le maggiori corti europee dove avrebbero trovato terreno fertile per la loro crescita artistico-professionale⁷⁹, una committenza mercantile che avrebbe assicurato loro proficue connessioni con la nobiltà e patrocinio privato, altresì comunità di compatrioti pronte ad accoglierli e supportare i loro propositi. Alcuni di essi scelsero l'Italia come luogo dove stabilirsi, più o meno temporaneamente, mentre altri ripresero la via di casa – o di altre corti dell'Impero – contribuendo alla diffusione di uno stile in cui si armonizzavano tra loro elementi strettamente legati alle influenze fiamminghe, come ad esempio la paesaggistica ed il ritratto a mezzo busto, ed altri tipicamente italiani, dal gusto per l'antico alla maniera. La laguna era meta ambita per un viaggio di formazione, durante il quale gli artisti spesso avevano l'opportunità di ritagliarsi un posto come aiutanti nelle botteghe dei maestri veneziani, dei quali facevano copie dei

⁷⁵ C. Limentani Viridis, *La fortuna dei Fiamminghi a Venezia nel Cinquecento*, in “Arte Veneta”, 32, 1978, pp. 141-146.

⁷⁶ C. Limentani Viridis, F. Pellegrini, G. Piccin, *Una dinastia di incisori: I Sadeler, 120 stampe dei Musei Civici di Padova*, Padova, Editoriale Programma, 1992, p. 5.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Per approfondire l'argomento si consiglia, G. M. Fara, *Albrecht Dürer. Lettere da Venezia*, Milano, Electa, 2007.

⁷⁹ E. J. Siroka, *Northern Artists in Italy ca. 1565-85: Hans Speckaert as a Draughtsman and a Teacher*, Ann Arbor, U.M.I., 1995, pp. 262-264.

capolavori che sarebbero successivamente servite come modelli da incidere su lastre di rame, dalle quali venivano tirate le stampe che, per un determinato periodo, avrebbero – anche più dei dipinti – divulgato nell’Europa delle Corti, un ibrido artistico con venature classicheggianti e manieriste, intriso di un’estetica figlia dei modi italiani quanto della perizia tecnica d’oltralpe. Negli anni ’50 del XVI secolo Maarten de Vos venne in Italia, passando anche a Venezia dove, a detta dello storico veneto Carlo Ridolfi, entrò nella bottega del Tintoretto; nella sua stessa bottega, con il ruolo di aiutante, il Ridolfi citava anche Paolo Fiammingo - Pauwels Francken -, artista originario del capoluogo delle Fiandre, che visse per un lungo periodo a Venezia, dal 1573 fino al 1596, anno della sua morte⁸⁰. Egli qui riuscì a trovare un patrono dal nome risonante quale Hans Fugger⁸¹. Anche Franz Floris passò in laguna verso la metà del secolo e Dirk Barendsz frequentò per un periodo la bottega del Tiziano⁸². Di artisti dei Paesi Bassi ne arrivarono da diverse città⁸³: da Bruges Jan van den Straet – lo Stradano -, da Bruxelles Hans Speckaert, che in Italia visse per 12 anni, Adrian de Weerdt, Joos van Winghe, Aert Mytens, Denis Calvaert da Anversa, oltre a Joris Hoefnagel ed Abraham Ortelius. Un altro fiammingo che forse passò a Venezia prima del 1560 era Frederick Sustris, e nuovamente tra il ’70 e il ’73 assieme a Christoph Schwartz. Di origini teutoniche, di Monaco, Johann Rottenhammer, in laguna dal 1596 al 1606, mentre Joseph Heintz di Basilea fu qui presente tra il 1584 e il 1591. Bartholomäus Spranger (1546-1611) di Anversa e il pittore di Colonia Hans von Aachen (1552-1615) furono tra i più validi e versatili artisti che scelsero l’Italia come metà di formazione durante la seconda metà del XVI secolo, prima di rappresentare l’*élite* artistico-culturale imperiale di Rodolfo II a Praga⁸⁴. Spranger si fermò per circa un decennio in Italia, a partire dal 1565, passando i primi mesi a Parma, seguiti dal trasferimento nella città eterna. Von Aachen visse tre anni in più nella penisola, lavorando diverse volte anche a Venezia, con Gaspar Rem – altro *alemanno*, ritrattista che in laguna aveva trovato fortuna - nel 1574, ancora nel 1585-1587 e nel 1603.⁸⁵ Entrambi furono in rapporto con il già citato Hans Speckaert.

⁸⁰ B. W. Meijer, *Paolo Fiammingo tra indigeni e ‘forestieri’ a Venezia*, in “Prospettiva”, 1983, n. 32, pp. 20-32.

⁸¹ E. J. Siroka, *Northern Artists in Italy* cit., p. 206.

⁸² N. Dacos, B. W. Meijer, *Fiamminghi a Roma, 1508-1608: artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, Milano, Skira, 1995, p. 29.

⁸³ E. J. Siroka, *Northern Artists in Italy* cit., p. 38.

⁸⁴ Ivi, pp. 24-25.

⁸⁵ Ivi, p. 288.

Il principale argomento di analisi della presente ricerca si basa però su coloro che nell'ambiente veneziano, o sotto il suo influsso, furono coinvolti nella realizzazione di stampe. Occorre dedicare alcune righe sulla situazione dei Paesi Bassi, dai quali molti incisori migrarono verso la laguna.

«Non c'è mai stato, per l'incisione, un periodo più prolifico di quello a metà del XVI secolo»⁸⁶. Venezia fu uno dei centri più produttivi, come, qualche anno più tardi lo erano diventate anche alcune città dei Paesi Bassi. In queste solo all'inizio del quarto decennio gli incisori si specializzarono in stampe di riproduzione di opere di altri artisti e tra i primi a farlo ci furono Dirck Volckhertsz e Cornelis Bos⁸⁷. Le prime e più importanti case editoriali che sorsero ad Anversa furono quelle di Hieronymus Cock e Philipp Galle. Il primo, figlio del pittore Jan Wellens de Cock e fratello di un altro pittore, Matthys Cock, grazie al considerevole numero di fogli pubblicati presso la sua bottega *In de vier winden* – ne incise 67 e ne pubblicò 628⁸⁸ - e al valido gruppo di incisori di cui si serviva, fu una delle figure più decisive per stimolare l'interscambio artistico, commerciale e divulgativo tra l'Italia e le Fiandre. Il secondo, che fino al 1563 lavorava sotto la direzione di Cock, lanciò a sua volta un'attività editoriale che sarebbe stata poi portata avanti dagli eredi fino a XVII secolo inoltrato⁸⁹. Intorno al 1560⁹⁰, assieme a Galle, incideva per Cock anche un giovane Cornelis Cort; il loro stile era molto simile, in particolare per l'uso del tratteggio. Il destino dei due però fu molto diverso, sebbene per entrambi rimarcabile: Cort infatti visse la sua avventura italiana tra Venezia, Firenze e Roma, diventando l'incisore più influente del tardo Cinquecento per la grafica italiana e fiamminga. Dell'incidenza delle pubblicazioni della casa editoriale di Anversa⁹¹ sulla diffusione dell'arte fiamminga ne parlò anche Lodovico Guicciardini, mercante e scrittore fiorentino residente proprio nel capoluogo delle Fiandre, elogiando «Girolamo Cock, inventore e grande divulgatore per via di stampa dell'opere di Girolamo Bosco, e d'altri eccellenti pittori, onde è veramente bene merito

⁸⁶ A. M. Hind, *A History of Engraving & Etching, from the 15th Century to the Year 1914*, New York, Dover Publications, 1963, pp. 118-119.

⁸⁷ T. A. Riggs, *Hieronimus Cock* cit., p. 17.

⁸⁸ Ivi, p. 309.

⁸⁹ Ivi, p. 222.

⁹⁰ Ivi, p. 110.

⁹¹ Gli editori-mercanti di stampe Lafrery e Salamanca rappresentarono per Hieronymus Cock un modello a cui ispirarsi per la sua casa editrice di Anversa, poiché egli nel quarto decennio era presente a Roma. Da N. Dacos, B. W. Meijer, *Fiamminghi a Roma, 1508-1608* cit., p. 48.

nell'arte»⁹². Per rendere ulteriore merito all'affermazione del Guicciardini va menzionato un progetto di stampa pubblicato proprio dalla bottega di Cock nel 1572: una serie di ventitré incisioni raffiguranti ritratti di maestri fiamminghi del XV e XVI secolo – da Hubert Van Eyck a Hieronymus Cock (Fig. 4) – intitolata *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*⁹³. Queste incisioni vennero, pubblicate dalla vedova di Cock, deceduto due anni prima. Si tratta di un importante documento in quanto si pone come un antecedente – seppur di minor contenuto – dello *Schilder-Boeck* del pittore e storiografo Karel van Mander. Di notevole interesse sono i brevi versi biografici, posti sotto ogni effigiato, composti dal letterato di Bruges Dominicus Lampsonius, tanto amante dell'arte italiana da raccomandare gli incisori delle Fiandre ai pittori italiani, per mettere a disposizione le loro «abilità tecniche (...) alla visione creativa» dei secondi. Dal Lampsonio quattro ritratti della



Figura 4: Johannes Wierix, Ritratto di Hieronymus Cock, 1572, bulino, Londra, British Museum.

serie vengono attribuiti a Cornelis Cort, che avendo lasciato il suo impiego nel 1565 in favore della sua nuova avventura veneziana con Tiziano, dovette dunque inciderli almeno sette anni prima, prova del fatto che il progetto di Cock avesse avuto una gestazione piuttosto lunga. Dato che Anversa era all'epoca uno dei centri europei con maggiore circolazione letteraria, Cock avrebbe presumibilmente potuto leggere *Le vite* del Vasari - un'esaltazione della storia della pittura italiana – e dunque concepire la sua serie in risposta al testo dell'aretino, avvalendosi dell'aiuto del Lampsonio. Per giunta, la valutazione che lo storiografo aretino dava alle stampe nordiche era tutto sommato positiva, ma va sottolineato che la sua visione fosse piuttosto

⁹² L. Guicciardini, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore*, Anversa, appresso Guglielmo Silvio, 1567, p. 99.

⁹³ S. Meiers, *Portraits in Print: Hieronimus Cock, Dominicus Lampsonius and Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 69, 2016, pp. 1-16.

toscano-centrica dunque, per quanto potesse valutarle in maniera entusiastica, egli lo faceva non tanto per la loro oggettiva qualità, ma in relazione alla loro peculiarità divulgativa della maniera classica italiana⁹⁴. Senza dubbio, sotto questo profilo, le pubblicazioni di Cock e della sua casa editoriale *Ai Quattro Venti*, influenzate da una parte dall'esperienza in Italia di Cort e dall'altra dalle stampe di Giorgio Ghisi⁹⁵ da Raffaello e Bronzino, avvicinarono in maniera cruciale il gusto italiano a quello delle Fiandre e permisero un successivo elevamento del ruolo dell'incisore quale esecutore di riproduzioni, fattore che avrebbe caratterizzato l'ambito incisivo di fine secolo quanto di quello subito seguente⁹⁶.

Le stampe, per gli artisti che compivano la loro formazione in Italia, erano, senza dubbio, una valida forma di apprendimento e di «ricordo» delle innumerevoli opere ammirate nella Penisola⁹⁷. Il ruolo divulgativo dei fogli incisi era cruciale, permettendo la circolazione di soggetti italiani in tutti gli angoli d'Europa, concedendo la fruizione anche a quegli amatori che non si potevano recare ad immedesimarsi con le opere originali. Tra il 1580 e la fine del secolo, diversi incisori da Nord si trasferirono per un periodo più o meno breve a Venezia. Nei decenni precedenti, oltre alla nota avventura di Cort a servizio presso Tiziano, altre figure legate all'ambito calcografico erano transitate per le calli veneziane: Etienne Dupérac (1525-1604)⁹⁸, incisore ed acquafortista di Bordeaux, era attivo in città prima del 1559 – anno del suo trasferimento a Roma. Pierre de Huchin, editore e maestro stampatore francese, giunse a Venezia a metà circa del quarto decennio per rimanervi 28 anni⁹⁹. Nell'ultimo ventennio invece il richiamo di Venezia fu molto più forte, si possono contare numerosi forestieri operanti in laguna: Pieter de Jode, incisore ed editore di Anversa, già intorno al 1590 era in Italia, tra Venezia e Siena, prima di far ritorno in patria nel 1600¹⁰⁰. Martin Preyss¹⁰¹, incisore, acquafortista e disegnatore, attivo a Venezia tra il 1594 e 1602, tradusse in rame lavori di Palma il Giovane; egli incise anche nel 1594 una grande stampa dalle *Nozze di Cana* di Andrea Vicentino – che oggi si trova in San Trovaso – e dallo stesso anche *L'arrivo di Enrico III a Venezia*. Nei primissimi anni

⁹⁴ E. Borea, *Lo specchio* cit., I, p. 47.

⁹⁵ Giorgio Ghisi, incisore mantovano, era attivo ad Anversa già del 1551. Con tutta probabilità lui e Cock si conobbero a Roma precedentemente, infatti nel 1550 un'incisione di Ghisi venne proprio stampata da Cock. Da E. Borea, *Lo specchio* cit., I, p. 135.

⁹⁶ T. A. Riggs, *Hieronimus Cock* cit., p. 170.

⁹⁷ E. J. Siroka, *Northern Artists in Italy* cit., pp. 55-57.

⁹⁸ M. Bury, *The Print in Italy* cit., p. 225.

⁹⁹ J. J. Martin, *Venice's Hidden Enemies: Italian Heretics in a Renaissance City*, Berkeley, University of California, 1993, p. 135.

¹⁰⁰ M. Bury, *The Print in Italy* cit., p. 228.

¹⁰¹ E. Borea, *Lo specchio* cit., I, pp. 238-239.

del Seicento passò un periodo nel capoluogo Veneto anche Lucas Kilian, durante il quale riportò su rame opere da Tintoretto, Tiziano, Veronese e Palma il Giovane. Non si può non menzionare Gijsbert van Veen (1562-1628), incisore di Leida, fortemente influenzato da Cort, che dopo una parentesi di tre anni a Roma – durante la quale aveva inciso rami poi pubblicati da Bernardino Passari e Iohannes Statius, editore di Amsterdam attivo in quegli anni – si trasferì per circa un anno e mezzo a Venezia, prima di approdare a Bruxelles nel 1590. Egli viene citato da Karel van Mander¹⁰² nella vita di suo fratello Otto van Veen – o Vaenius¹⁰³, pittore manierista e allievo del Lamponio. La presenza di Gijsbert a Venezia, negli anni 1588 e 1589, durante i quali mise in stampa anche un *Presepio con gloria celeste* da Paolo Fiammingo¹⁰⁴, si può dedurre dalle iscrizioni in due effigi da lui qui incise – se ne parlerà più approfonditamente nel III Capitolo – del Giambologna e di Tintoretto. I disegni che servirono da modelli per queste incisioni furono realizzati da Joseph Heintz e Lodewijk Toeput (1550-1605) – italianizzato, Ludovico Pozzoserrato. Nato a Malines nelle Fiandre venne definito dal van Mander «maestro vigoroso nei paesaggi e nelle composizioni, buono e lodevole nell'arte della pittura»¹⁰⁵; egli si trovava a Venezia dal 1573 – già nella bottega del Tintoretto - e si trasferì stabilmente a Treviso dal 1582¹⁰⁶ dove rimase fino alla morte. Egli subì in laguna un notevole influsso dei maestri contemporanei come Tintoretto, Tiziano, Veronese e Palma il Giovane. Dimostrava una spiccata abilità nel disegno, in particolare di paesaggi che pagavano debito tanto alle sue influenze fiamminghe quanto veneziane.

Secondo Larcher Crosato¹⁰⁷ (1985) è evidente come il Pozzoserrato «durante l'arco del suo trentennale soggiorno nel Veneto (...) si sia servito della grafica importata dalle Fiandre, dove, nella seconda metà del Cinquecento, aveva avuto, sotto la spinta commerciale, un grande

¹⁰² K. Van Mander, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, introduzione, traduzione e apparato critico di Ricardo de Mambro Santos, Sant'Oreste, Apeiron, 2000, p. 209.

¹⁰³ Nativo di Leida, Otto van Veen (1559-1629) passò un periodo di 5 anni in Italia, dal 1575 al 1580. Grande amante dell'arte italiana e collezionista di stampe da Raffaello, Michelangelo e Tiziano, aveva contatti e committenze nelle migliori corti d'Europa: dal Duca Ernesto di Baviera, dal Principe-Vescovo di Liegi e dalla corte rudolfina. Pieter Paul Rubens fu un allievo della sua bottega negli ultimi anni del Cinquecento. Van Veen, attivo e residente ad Anversa, era anche intermediario di mercato per il duca di Parma Alessandro Farnese e Alessandro Dell'Orsa, segretario del Duca Ranuccio Farnese a Parma. Da G. Bertini, *Otto van Veen, Cosimo Masi and the Art Market in Antwerp at the End of the Sixteenth Century*, in "The Burlington Magazine", CXL, 1998, n. 1139, pp. 119-120.

¹⁰⁴ B. W. Meijer, *Paolo Fiammingo* cit., pp. 20-32.

¹⁰⁵ K. Van Mander, *Le vite* cit., p. 359.

¹⁰⁶ E. J. Siroka, *Northern Artists in Italy* cit., p. 206.

¹⁰⁷ L. Larcher Crosato, *Di quattro stagioni del Pozzoserrato e la grafica fiamminga*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", 36, 1985, p. 119.

sviluppo». Tra le stampe da lui utilizzate sicuramente ve ne furono di Hieronymus Cock, Philipp Galle, Martin van Heemskerck e Crispijn de Passe. Egli incise anche una veduta di Piazza S. Marco per cui fu concesso il Privilegio dal Senato di Venezia¹⁰⁸.

Un'altra figura di notevole rilievo nell'ambito della grafica olandese, che passò per Venezia, fu Hendrick Goltzius (1558-1617)¹⁰⁹ di Muhlbracht – che lasciò nel 1577 per Harlem. Qui egli si mise in proprio creando un suo studio in cui fungeva sia da incisore che da editore per stampe dei suoi allievi, diventando uno dei più famosi esponenti della grafica del suo tempo. Egli si recò in Italia verso il 1590, per circa un anno, visitando le più famose città italiane¹¹⁰. Venezia era una di queste, nella quale incontrò il suo amico Dirck de Vries, padre di Frederik che fu più tardi un suo allievo. Altri furono Jacques de Gheyn, Jan Muller e Christoffel van Sichem – i primi altrettanto fecero tappa in Italia. Goltzius arrivò a Roma nel 1591. Tradusse in rame gli *Ignudi* di Michelangelo e soprattutto, diversamente dalla maggior parte dei suoi colleghi coevi, si impose come incisore di invenzione, sia nella capitale che a Venezia¹¹¹. Il suo stile fu influenzato sia dai maestri Dürer e Luca di Leida, sia da ciò che aveva appreso in giro per la Penisola da Parmigianino, Raffaello e Jacopo Bassano. Quindi, similmente a Gijsbert van Veen, anche Goltzius fu più attratto ed ispirato dai contemporanei. Seguirono il suo esempio altri due suoi allievi neerlandesi: Jan Saenredam (1565-1607) – del suo passaggio a Venezia è testimone un'incisione (Fig. 5) che traduceva il dipinto del 1573 del Veronese, *La cena in casa di Levi*, che pubblicò al suo ritorno nei Paesi Bassi – e il figlio acquisito Jacob Matham (1571-1631), originario di Haarlem, che fu attivo in Italia ed in laguna per quattro anni, dal 1593 ed una seconda volta nel 1605; le sue incisioni omaggiavano tanto la pittura veneziana - incise dal Tintoretto il *Miracolo dello schiavo*, *l'Adorazione dei magi* di San Rocco e la *Deposizione* di San Francesco della Vigna¹¹² - quanto la produzione nordica del patrigno e di Cornelis van Haarlem.

¹⁰⁸ Si veda il paragrafo I.3.

¹⁰⁹ Egli fu conosciuto per i suoi disegni e le incisioni che trasse da opere dello Spranger, contribuendo alla diffusione della maniera olandese. L'incisore si dedicò al bulino dal 1574 esercitandosi su soggetti dello Stradano, de Vos e Adrain de Weerd; le sue stampe venivano pubblicate al tempo da Philipp de Galle ad Anversa. Ad Harlem Goltzius, Karel van Mander e Cornelis Cornelisz fondarono la prima Accademia artistica d'influenza italiana. Si veda L. Alberton Vinco da Sesso, *Il manierismo olandese, Hendrick Goltzius e i suoi allievi: stampe dalla collezione Remondini*, Bassano del Grappa, Minchio, 1990, pp. 11-23.

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ E. Borea, *Lo specchio* cit., I, pp. 232-234.

¹¹² G. Mazzucco, *Jacomo Tintoretto & i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana*, Milano, Rizzoli, 2009, p. 370.



Figura 5: Jan Saenredam, da Paolo Veronese, *La cena in casa di Levi*, 1575-1607, bulino, Amsterdam, Rijksmuseum.

I.5.1: La dinastia dei Sadeler

Non si può non dedicare una, seppur breve, parentesi ad alcuni membri di una delle dinastie più influenti e prolifiche della storia dell'incisione, i Sadeler. La scuola incisoria di Anversa di fine Cinquecento vedeva protagoniste diverse dinastie, famiglie intente alla pubblicazione editoriale come i Wierix, i de Passe, i de Jode e i Galle. Quella dei Sadeler è tra le più conosciute. Lasciarono Anversa poco prima del 1580, per un percorso con diverse tappe nei luoghi dell'Europa imperiale fino a stabilirsi a Venezia intorno al 1596¹¹³.

I padri dei due rami della famiglia erano Jan Saedeler ed Emmanuel de Saeyeleer van Welle, damaschinatori originari delle Fiandre. I numerosi discendenti dei due lavorarono nei maggiori centri artistici e del commercio europei tra il 1570 e il 1665¹¹⁴. Per la ricerca in questione vale la pena soffermarsi solamente sui quattro Sadeler che ebbero una decisiva incidenza sulle sorti dell'incisione a Venezia, prima, e in Europa di conseguenza. Il pittore e noto biografo Giovanni Baglione ce ne riferisce, erroneamente, nell'appendice delle sue *Vite de' pittori, scultori et*

¹¹³ P. Sénéchal, *Justus Sadeler, Print Publisher and Art Dealer in Early Seicento Venice*, in "Print Quarterly", VII, 1990, n. 1, p. 22.

¹¹⁴ I. de Ramaix, *The Illustrated Bartsch 70, part. 3, Johan Sadeler I*, New York, Abaris Books, 2003, pp. vii-viii.

architetti come «quattro fratelli, grandi e valenti intagliatori di rame e bulino»¹¹⁵. Johan I (1550-1600) e Raphael I (1561-1632) erano fratelli e figli di Jan, Justus (ante 1580-1620) era figlio di Johan I, mentre Aegidius II (1568-1629), discendente di Emmanuel, era cugino dei due fratelli. Ognuno di essi fu attivo a Venezia tra il 1596 – anno dell’arrivo di Johan – ed il 1620, in cui Justus morì. Aegidius II fu dei quattro quello che passò meno tempo a Venezia – circa un anno – poiché fu reclutato da Rodolfo II come incisore di corte a Praga già nel 1597. Il primo nacque a Bruxelles nel 1559, Raphael ed Aegidius ad Anversa dove, poco dopo, anche il giovane Johan si era spostato. «Verso il 1579, egli partì per Colonia assieme al suo giovane fratello Raphael»¹¹⁶, dove gli fu garantito un Privilegio imperiale di dieci anni per una serie di dodici stampe da Maarten de Vos. I due fratelli pubblicarono stampe in collaborazione a Francoforte, poi a Monaco dal 1588, ed infine a Venezia nel 1596 dove si spostarono anche il cugino Aegidius e Justus che rimase a Venezia dopo la morte del padre Johan nel 1600 ed il ritorno a Monaco di Raphael nel 1604, per mandare avanti la stamperia che i due fratelli avevano aperto e dove avevano pubblicato diversi *set* di stampe derivanti da opere dello Stradano, Maarten de Vos e Jacopo Bassano. Il 15 maggio 1598 ai due fratelli fiamminghi ed al cugino Aegidius fu garantito un Privilegio papale di dieci anni da Clemente VIII per «diversas hystorias et figuras e novo et vetero testamento extractis etiam alias prophanas hystorias»¹¹⁷.

Johan e Raphael intrapresero numerosi progetti di stampa insieme e le lastre risultavano di proprietà di entrambi, come dimostra una lista di stampe lasciate ad un notaio da Johan, nel 1600, prima del suo viaggio a Roma per incontrare Papa Clemente VIII, nella quale specificava che, in caso di morte, le stampe di proprietà sua e di Raphael non avrebbero potuto essere vendute dagli eredi. Da sottolineare però come non in tutti i casi le lastre appartenessero ad entrambi, infatti un’*Adorazione dei pastori* incisa da Johan e derivante da una tela di Jacopo Bassano, datata 1599, non risultava nella lista consegnata al notaio. In questo foglio, firmato da Johan, appaiono anche i Privilegi imperiale e papale¹¹⁸.

Nel mercato di stampe veneziano, la scelta dei fratelli Sadeler fu piuttosto atipica¹¹⁹, rivolta forse direttamente ai collezionisti, dato che diversamente dai colleghi misero in stampa un esiguo

¹¹⁵ G. Baglione, *Intagliatori*, edizione, introduzione e note a cura di G. M. Fara, Pisa, Edizioni della Normale, 2016, p. 27.

¹¹⁶ I. de Ramaix, *Les Sadeler. Graveurs et éditeurs*, catalogo dell’esposizione a Bruxelles nel 1992, Bruxelles, Bibliothèque Royale, 1992, p. 10.

¹¹⁷ C. L. C. E. Witcombe, *Copyright in the Renaissance* cit., p. 194.

¹¹⁸ Ivi, pp. 194-200.

¹¹⁹ G. J. Van der Sman, *Print Publishing* cit., p. 240.

numero di mappe, in favore di una vasta gamma di stampe di soggetto sacro, profano, paesaggistico, derivanti da artisti fiamminghi e contemporanei italiani. I Sadeler «misero a disposizione la loro maestria nelle stampe di traduzione» per «rafforzare e fissare la conoscenza degli originali italiani. (...) In questo seguirono l'esempio di un illustre collega fiammingo, Hieronymus Cock, specializzatosi a Roma nella pubblicazione di incisioni tratte da opere di grandi maestri italiani»¹²⁰. Le capacità imprenditoriali di Johan e Raphael in particolare e l'abilità nel rendere propri gli stili altrui, rese la loro produzione appetibile per gli artisti e per «le raccolte dei collezionisti d'arte che ne fecero incetta»¹²¹. Tradussero non solo opere di maestri italiani – ad esempio Johan fece «diverse copie in controparte di stampe di Cornelis Cort da Tiziano, da Raffaello, Polidoro da Caravaggio e Girolamo Muziano»¹²² - ma fecero fruttare anche dipinti di fiamminghi ed oltremontani, da Maarten de Vos a Paul Brill, Paolo Fiammingo e Gaspar Rem. Inoltre la loro stamperia fu un vero e proprio centro di riferimento per i forestieri che passavano per la laguna, centro nel quale essi poterono affinare il loro ruolo di «intermediari e mercanti di primo piano»¹²³.

Johan e Raphael aprirono a Venezia una stamperia molto prolifica mentre il cugino Aegidius, o Gillis, fu quello che passò meno tempo in laguna – dopo un anno si era trasferito alla corte di Rodolfo II a Praga dove incise invenzioni dello Spranger, Hans von Aachen, Joseph Heintz e Adriaen de Vries, sempre mantenendo vive nelle sue composizioni le influenze subite durante i suoi soggiorni a Verona e Venezia. Nel poco tempo passato in laguna, comunque, Aegidius incise su rame diverse stampe di Tintoretto: la *Deposizione* della Chiesa dell'Umiltà, la *Resurrezione* e la *Strage degli Innocenti* della Chiesa di San Rocco e l'*Ultima Cena* di San Trovaso¹²⁴. Come suggerisce la Borea¹²⁵, i due fratelli ebbero il merito di divulgare l'opera di Jacopo Bassano, a qualche anno dalla morte - fino a quel momento era stata poco conosciuta, nonostante i consensi di Tintoretto e Veronese -, andando a scovare dal 1595 «quadri in raccolte private, cominciando da quelli di Verona di Agostino e Girolamo Giusti».

Pur meno famoso rispetto al padre Johan I ed agli zii Raphael ed Aegidius, Justus fu quello che visse e lavorò per più anni a Venezia¹²⁶, fino al 1620 - anno della sua dipartita durante un viaggio

¹²⁰ C. Limentani Viridis, F. Pellegrini, G. Piccin, *Una dinastia di incisori* cit., p. 5.

¹²¹ Ivi, p. 6.

¹²² I. de Ramaix, *Les Sadeler* cit., p. 12.

¹²³ C. Limentani Viridis, F. Pellegrini, G. Piccin, *Una dinastia di incisori* cit., p. 9.

¹²⁴ G. Mazzucco, *Jacomo Tintoretto* cit., p. 370.

¹²⁵ E. Borea, *Lo specchio* cit., I, pp. 236-237.

¹²⁶ P. Sénéchal, *Justus Sadeler* cit., pp. 22-35.

a Leida, in cui accompagnò l'ambasciatore veneziano. Dalla morte del padre si occupò, designato dallo stesso nel testamento, della bottega di famiglia, fino al 1604 in collaborazione con Raphael - che a quella data tornò a Monaco - poi in maniera indipendente. Justus era ben integrato nella società veneziana del tempo e «Venetia o Venetiis»¹²⁷ comparivano nelle sue stampe senza nessun riferimento però alle sue origini fiamminghe. La sua produzione fu cospicua: 345 stampe in totale, tra bulini e acqueforti, sommando quelle pubblicate e quelle incise. Da evidenziare che circa la metà di queste fossero copie di incisioni fatte precedentemente da colleghi e di mediocre qualità, a dimostrare forse la copertura di una fascia di mercato bassa e non di collezionisti – una strategia diversa rispetto a quella di Johan e Raphael. Buona parte dei soggetti derivavano da opere di pittori nordici come de Vos, Rottenhammer e Paul Brill. Pubblico solo una stampa di un incisore italiano, Odoardo Faletti, e una riedizione di un'acquaforte del 1567 di Paolo Farinati. Con la sua attività editoriale Justus «dominava il mercato»¹²⁸ al pari del suo rivale Giacomo Franco.

In maniera più marginale rispetto agli affari della stamperia lasciata in eredità dal padre, Justus si era occupato della vendita di alcuni quadri, stampe e disegni¹²⁹: nel 1611 assieme a Raphael ed al cugino Jan II incontrò ad Augusta l'agente Philipp Hainofer ed il gioielliere Christoph Lenker. La trattativa riguardava un corpus di opere di artisti fiammingo-veneti - Johann König, Candido, Rottenhammer, Pozzoserrato, Paolo Fiammingo, Gaspar Rem - e italiani, seppur di improbabile attribuzione, come Michelangelo, Correggio e Tiziano. Successivamente alla trattativa, che si concluse con la vendita dell'intero lotto per 350 talleri, Justus e Hainofer rimasero in contatto per commissioni provenienti da Massimiliano I di Baviera.

Anche dopo la morte di Justus, gli affari dei Sadeler si protrassero grazie alla moglie Cecilia. Ereditate le lastre del marito, ella si occupò della vendita di queste ad alcuni dei *competitors* di Justus, nello specifico Giuseppe Scolari – che si assicurò lastre da opere del Bassano – ed i Remondini di Bassano del Grappa¹³⁰, altra dinastia di editori che, anche grazie anche alle lastre del defunto Justus, videro accrescere la propria fama a livello internazionale a cavallo tra Seicento e Settecento.

¹²⁷ Ivi, p. 28.

¹²⁸ Ivi, p. 29.

¹²⁹ Ivi, pp. 31-33.

¹³⁰ Ivi, p. 34.

II: La collaborazione tra Tiziano e Cornelis Cort

Il Cinquecento è stato un secolo di grandi sviluppi ed innovazioni per l'arte grafica, sia per materiali e tecniche usate che per le figure attive nel suddetto ambito. Da un lato, avvenne una graduale sostituzione dell'incisione su rame a discapito dell'intaglio ligneo, per motivi legati tanto alla relativa convenienza nel processo realizzativo delle stampe tratte dai rami, quanto alla loro appetibilità per un mercato segmentato in più fasce di potenziali compratori. Dall'altro, non furono più i *peintre-graveurs*, come Martin Schongauer, Albrecht Dürer e Luca di Leida a dividersi gli onori della scena, ma artisti di notevole spicco come Raffaello, che con il ruolo di *inventor* fornivano modelli pronti da trasferire su lastra ad incisori – o *sculptor* - specializzati in tale mansione, il cui lavoro sarebbe stato progressivamente rivalutato e riconosciuto. Il maestro urbinato, coadiuvato dai membri della sua bottega grafica Marcantonio Raimondi, Marco Dente e Agostino Veneziano, aveva monopolizzato per due decenni il mercato delle stampe romano ed italiano, contribuendo a plasmare un nuovo metodo atto alla realizzazione di «carte stampate». La divisione dei ruoli fu storicamente sancita dalla stampa *La strage degli innocenti* del 1511 che, mentre nel primo stato fu pubblicata priva di iscrizioni, nel secondo riportava, oltre al nome di Raffaello come *inventor*, la sigla «MA.» dell'incisore, Marcantonio Raimondi, che venne, ulteriormente arricchita di significato - «MAF» - in un secondo rame di poco successivo¹.

Tiziano (ca. 1490²-1576), nelle sue occasionali - e presunte - collaborazioni con intagliatori ed incisori, non riconobbe mai il ruolo, almeno di propria volontà, di colui che lo aiutava nella realizzazione delle stampe, almeno fino a quando non entrò in sintonia con l'incisore olandese Cornelis Cort, al quale fu concesso di apporre il proprio *fecit* affianco al nome di Tiziano e al Privilegio concesso dalla *Serenissima*, a riprova delle sue indiscutibili doti tecniche. Finalmente il pittore di Pieve di Cadore riuscì a trovare un valido aiuto per rendere eterna e commercializzabile la sua celebre iconografia. Per farlo, dovette però rivolgere il proprio sguardo al di là delle Alpi - visto che le precedenti esperienze con «intagliatori di stampe» italiani non condussero ai risultati sperati – e, tramite l'illustre ausilio dell'umanista di Liegi Domenico

¹ E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, 1 vol. di testo e 3 di illustrazioni, Pisa, Edizioni della Normale, 2009, p. 47.

² Sulla data di nascita del Vecellio, ancora abbastanza incerta, la letteratura più recente tende a fissarla, più o meno concordemente, intorno al 1490. Si veda P. Lüdemann, *Tiziano, le botteghe e la grafica*, Firenze, Alinari, 2016, p. 27.

Lampsonio, riuscì a «pescare» quello che, con tutta probabilità, fu il più valido incisore che, nella seconda metà del XVI secolo, la fiorente scuola fiamminga aveva generato.

II.1: Il ritorno di Tiziano alla produzione grafica

L'interesse per la produzione grafica del maestro di Pieve di Cadore si ridestò intorno ai decenni centrali del Cinquecento, un periodo in cui le identità artistiche degli infaticabili talenti del Tintoretto e del Veronese stavano largamente accaparrandosi gli onori della scena pittorica veneziana e le sue mire erano ormai rivolte alle commissioni provenienti da luoghi al di fuori dei confini italici, per le quali si servì sistematicamente dell'ausilio della sua produttiva bottega. Sin dai suoi inizi Tiziano distinse il lavoro grafico da quello pittorico, sia che si trattasse di xilografie o incisioni. Mentre per la realizzazione delle tele istituì ben presto la suddetta bottega – che consolidò la sua funzione dal terzo decennio e continuò ad essere produttiva fino alla sua morte – per la produzione grafica, da lui evidentemente valutata cruciale per la divulgazione e la commercializzazione capillare della sua opera, si pose come catalizzatore delle attenzioni di diversi professionisti delle varie tecniche di traduzione grafica che si alternarono occasionalmente a seconda dei progetti intrapresi³.

Già dall'esordio, l'approccio di Tiziano alla xilografia, che portò alla creazione di una ventina di stampe, venne accolto in maniera entusiastica, dando prova del suo talento smisurato. È possibile distinguere tre fasi⁴ nella sua lunga, e non del tutto intellegibile, esperienza con l'arte dell'intaglio: una prima, tra secondo e terzo decennio del secolo, definita dalla xilografia monumentale in cui il cadorino creò, con tratto forte e veloce, capolavori su più blocchi, talvolta, come anche riportato dal Vasari, disegnando di sua mano direttamente nei legni che poi passavano sotto quella dell'intagliatore. In realtà, come appuntato da Landau (2016)⁵ *La Sommersione del Faraone nel Mar Rosso* (1514), fu probabilmente l'unica opera per la quale l'autore si mise personalmente a disegnare sui blocchi lignei.

³ Ivi, pp. 83-84.

⁴ M. Muraro, D. Rosand, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1976, pp. 44-64.

⁵ D. Landau, *L'arte dell'incisione a Venezia ai tempi di Manuzio*, in Aldo Manuzio, *il Rinascimento di Venezia*, a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, Venezia, Marsilio, 2016, p. 134.

Una seconda fase, tra 1525 e 1530, in cui il paesaggio divenne il soggetto principale, le composizioni si fecero più minute e il suo stile più accurato si avvicinò già a quello delle incisioni su rame; Tiziano si affidò agli intagli di Niccolò Boldrini, xilografo vicentino, e di Domenico Campagnola, figlio adottivo del già celebre Giulio⁶. In questi anni vennero pubblicate il *Paesaggio con mungitrice e un'aquila*, il *San Girolamo nella solitudine* e le *Stigmate di San Francesco*, intagliate dal vicentino e il *Paesaggio con San Girolamo e due leoni* di Campagnola. L'ultima fase per questa tecnica, a cavallo tra terzo e quarto decennio, vide probabilmente un Tiziano più stanco e distaccato dalla xilografia, tant'è che molti dei fogli pubblicati in questo periodo avevano soggetti tradotti da suoi dipinti, segnando così una minor partecipazione del pittore nelle fasi ideative del processo; sarà ancora il Boldrini – che non smise, se non dopo il 1566 - a dedicare le sue abilità di intagliatore a soggetti tizianeschi, assieme al tedesco Giovanni Britto⁷. Vale la pena soffermarsi, seppur in maniera concisa, sulla prima fase della carriera di Tiziano, in cui il pittore scelse la xilografia per diffondere la propria opera⁸, producendo in numero limitato maestose opere monumentali: il primo di una serie di successi fu, con ogni probabilità, *Il Trionfo di Cristo – o della Fede*. Sulla realizzazione di questa stampa, dalle influenze stilistiche ancora molto legate a Mantegna e dagli echi düreriani, ci sono alcune discrepanze⁹ che non consentono di darne una data di realizzazione precisa. Vasari la fa risalire al 1508 mentre il Ridolfi la colloca tra il 1510 e il 1511, durante il soggiorno padovano di Tiziano. Alla data 1517 è ascrivibile l'impressione più antica giunta ai giorni nostri – xilografia in 5 blocchi, conservata al Museo Correr di Venezia – ed è firmata dall'editore Gregorio de Gregoriis. A questa fa riferimento anche Tagliaferro (2009)¹⁰. Mauroner (1943)¹¹ avvalsa la tesi del Vasari, seguito poi da Muraro e Rosand (1976)¹² che definiscono la prima impressione, tirata da 10 blocchi lignei, quella del 1508 - seppur nessun esemplare originale sia arrivato ai giorni nostri – per la quale prendono a testimonianza l'esistenza di due ristampe tirate dai blocchi originali, a Gand ed Anversa nel quarto decennio. Di diverso avviso invece sono Karpinski (1994)¹³, concorde col Ridolfi per la data e indicando la xilografia in 9 blocchi stampata da

⁶ M. Muraro, D. Rosand, *Tiziano e la silografia* cit., pp. 60-62.

⁷ Ivi, pp. 63-64.

⁸ G. Tagliaferro, B. Aikema, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze, Alinari 24 ORE, 2009, p. 389.

⁹ P. Lüdemann, *Le botteghe e la grafica* cit., p. 27.

¹⁰ G. Tagliaferro, B. Aikema, *Le botteghe* cit., p. 389.

¹¹ F. Mauroner, *Le incisioni di Tiziano*, Venezia, Le tre Venezie, 1943, p. 30.

¹² M. Muraro, D. Rosand, *Tiziano e la silografia* cit., p. 37.

¹³ C. Karpinski, 1994, *Il "Trionfo della Fede": l'affresco di Tiziano e la silografia di Lucantonio degli Uberti*, in "Arte Veneta", 46, 1994, n. 1, pp. 7-13.

Lucantonio degli Uberti - e pubblicata solo cinque anni più tardi - come *editio princeps*, e Bury (1989)¹⁴, teso a screditare entrambi i giudizi degli storiografi propendendo, seppur con qualche cautela, ad eleggere la versione stampata nel 1517 da de Gregoriis, come prima edizione. Per la suddetta stampa e le successive, come *La Sommersione del Faraone nel Mar Rosso* (1514) – di questa immensa stampa tirata da 12 blocchi lignei, si è conservata solo la tarda edizione del 1549 pubblicata da Domenico delle Greche -, *Il Sacrificio di Abramo* (1515) – tirata da 4 blocchi lignei da un disegno forse risalente al 1510, di cui se ne conoscono cinque edizioni e in ognuna di queste vi è una targa con iscrizioni diverse -, egli fu senza dubbio stimolato dal successo delle grandi stampe a più blocchi di Jacopo de' Barbari che ad inizio secolo avevano segnato una svolta per la produzione e il mercato della grafica. Egli collaborò in più fasi con lo storico editore Bernardino Benalio¹⁵ e, negli anni, con diversi professionisti tra cui Ugo da Carpi, che fu l'intagliatore del *Sacrificio di Abramo* e del *San Girolamo* (ante 1516), unica xilografia ad avere intagliata nel blocco ligneo la firma di Tiziano e prima stampa, secondo Tagliaferro (2009)¹⁶, per la quale Tiziano fornì un disegno come modello.

Per quanto riguarda l'incisione, se è vero che Tiziano cominciò a coglierne la potenzialità per la diffusione della sua iconografia tra il terzo e il quarto decennio, va sottolineato che già nella prima decade del secolo egli ebbe un approccio diretto col mezzo incisivo. Come sostenuto da Chiari (1982)¹⁷ e riproposto con convinzione da Lüdemann (2016)¹⁸, il cadorino realizzò alcuni disegni tra il 1508 e il 1511, che servirono da modelli per la traduzione in stampa ad un giovane Marcantonio Raimondi (ca. 1480-1534) – il *San Girolamo leggente nel deserto* -, prima che questo partisse alla volta di Roma nel 1508¹⁹, e tra il 1512 e il 1514, al padovano Giulio Campagnola (1481-1516), dal 1507 a Venezia, per le stampe con *Cristo e la Samaritana* e il *Paesaggio con San Giovanni Battista*. Le vicende appena descritte creano un precedente rispetto alla collaborazione con Cornelis Cort – e alle presunte occasionali collaborazioni con altri incisori -, diversamente da come spesso è stato negato dalla critica²⁰. Ad ogni modo, questi

¹⁴ M. Bury, *'The Triumph of Christ' after Titian*, in "The Burlington Magazine", Vol. 131, 1989, n. 1032, pp. 188-197.

¹⁵ Editore delle prime versioni della *Sommersione*, di cui non permangono esemplari, e del *Sacrificio di Abramo*.

¹⁶ M. Muraro, D. Rosand, *Tiziano e la silografia* cit., pp. 63-64.

¹⁷ M. A. Chiari, *Incisioni da Tiziano: catalogo del fondo grafico a Stampa del Museo Correr*, Venezia, La Stamperia di Venezia, 1982, p. 5.

¹⁸ P. Lüdemann, *Le botteghe e la grafica* cit., pp. 85-86.

¹⁹ M. A. Chiari Moretto Wiel, *Per un catalogo ragionato dei disegni di Tiziano*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 1988, n. 16, p. 29.

²⁰ P. Lüdemann, *Le botteghe e la grafica* cit., p.169.

furono dei casi isolati rispetto al successivo coinvolgimento del pittore in ambito incisario durante i decenni centrali del secolo, periodo di declino per la xilografia, che con scarsi esiti, aveva «tentato di emulare la tecnica bulinistica nella finezza e nella fluidità del tratto»²¹. Da questo momento fino al certificato sodalizio assieme a Cort, dalle opere di Tiziano furono tradotte in rame – non è facile definire in maniera puntuale se con o senza il suo consenso, vista la scarsa documentazione – stampe ad opera di diversi protagonisti della scena veneziana: Jacopo Caraglio, Giulio Sanuto, il bolognese Giulio Bonasone, i fratelli Fontana e più tardi, nell'intervallo di tempo che intercorse tra le due esperienze a Venezia di Cort, Martino Rota di Sebenico²². Nel sesto decennio, lo stesso editore Luca Bertelli, era solito pubblicare a suo nome – ma senza menzionare chi fossero gli incisori – stampe da soggetti tizianeschi²³. Dal bulino di Jacopo Caraglio venne incisa l'Annunciazione del 1537²⁴ (Fig. 6), opera criticata dal Lampsonio per «gravezza di mano» e «difetto d'intelletto» nella sua celebre lettera a Tiziano del 1567²⁵. Solo due anni dopo Caraglio – giunto a Venezia conseguentemente al *Sacco di Roma* del 1527 - si trasferì in Polonia, dunque il suo rapporto col maestro terminò in quella data. Lüdemann ritiene plausibile che questa incisione fu ricavata da un modello fornito da Tiziano²⁶. I dubbi sorgono



Figura 6: Jacopo Caraglio, da Tiziano Vecellio, *Annunciazione*, 1537, Bulino, New York, Met Museum.

poiché, se da una parte esso cercava di elogiare le maggiori qualità tecniche del suo protetto rispetto agli altri incisori italiani, parrebbe inusuale che egli si sia permesso di criticare in

²¹ M. A. Chiari, *Incisioni* cit., p. 9.

²² G. Tagliaferro, B. Aikema, *Le botteghe* cit., p. 390.

²³ Ivi, p. 407.

²⁴ P. Lüdemann, *Le botteghe e la grafica* cit., p.171.

²⁵ Si veda il paragrafo II.2.

²⁶ P. Lüdemann, *Le botteghe e la grafica* cit., p. 176.

maniera così decisa un'opera direttamente collegata al Tiziano, da lui molto stimato. Di Giulio Sanuto (1540-1588) – che anche dopo l'arrivo di Cornelis Cort continuò a mandare in stampa soggetti di Tiziano, evidentemente non temendo sanzioni legate al Privilegio – abbiamo un'unica stampa firmata, quella di *Venere e Adone*, mentre altre due, il *Tantalo* e *Perseo e Andromeda*, vengono a lui attribuite con qualche riserva visti i risultati stilistici difformi rispetto alla precedente²⁷. Un'altra stampa tradotta da un soggetto tizianesco fu *La virtù dell'Impero soccorre la religione*, acquaforte di Giulio Fontana, fratello di Giovanni Battista, per la quale viene scartata l'ipotesi di un intervento diretto del cadorino²⁸ poiché non si hanno notizie documentate di una sua esperienza all'interno della bottega di Tiziano, inoltre si presume che l'acquaforte sia stata realizzata alla corte di Massimiliano II a Vienna, dove il Fontana svolse gran parte della sua carriera. Giulio Bonasone (1510-1565), già allievo del Raimondi, incise alcuni rami da opere di Tiziano prima dell'arrivo di Cort. Non è ben definito se artista ed incisore avessero un accordo, ma la critica tenderebbe ad escluderlo e porre il Bonasone fuori dalle direttive di Tiziano, a fronte anche di esiti grafici raggiunti, «al limite del cattivo gusto»²⁹. Egli si basò su celebri pitture di Tiziano per incidere tre stampe: il *Cristo Crocifisso*, la *Deposizione nel sepolcro* e la *Preghiera nell'orto*³⁰. Il caso della presunta collaborazione tra Tiziano ed il pittore ed incisore dalmata Martin Kolunic (ca. 1520-1583) – ai più noto come Martino Rota – è ancora piuttosto fumoso e non si dispone di certezze per valutare in maniera definitiva se, come avanzato dalla critica, egli incidesse per Tiziano durante la prima assenza di Cort. Le sue stampe derivanti da Tiziano sono sette e vengono fatte risalire al periodo 1569-1570³¹. Ci sono degli elementi che tuttavia conducono ad una conclusione contraria. Innanzitutto il croato, a Venezia dal 1558, dopo esperienze a Roma e Firenze, dal 1568 si trasferì, con il ruolo di pittore ed incisore di corte, nella Vienna di Massimiliano II e successivamente come ritrattista, dal 1576, presso la corte rudolfina³². Il Privilegio di 15 anni richiesto al Senato veneziano e concesso a Tiziano nel 1567 non fu poi esteso alle stampe di Rota che, va osservato, erano di misura ridotta rispetto a quelle di Cort. È più probabile che i due avessero un accordo tacito per il quale l'incisore, forse corrispondendo una certa somma al Vecellio, non sarebbe stato perseguito per la realizzazione

²⁷ Ivi, p. 171.

²⁸ Ivi, p. 176.

²⁹ G. Tagliaferro, B. Aikema, *Le botteghe* cit., pp. 403-404.

³⁰ P. Lüdemann, *Le botteghe e la grafica* cit., p.171.

³¹ G. Tagliaferro, B. Aikema, *Le botteghe* cit., pp. 405-406.

³² T. DaCosta Kaufmann, *The School of Prague: Painting at the Court of Rudolf II*, Chicago, The University of Chicago Press, 1988, pp. 226-227.

di alcune repliche – tra le quali la *Maddalena* e il *Tizio* – tanto più perché il nome di Tiziano non fu omesso nelle lastre di rame. Inoltre, una delle stampe di Rota, pubblicata da Nicolò Nelli e che traduce la Pala di *San Pietro Martire* – distrutta nell'Ottocento da un incendio – non fu incisa in formato rettangolare, come ad esempio la stampa dell'*Annunciazione* della chiesa di San Salvador di Cort, ma mantenne la forma centinata; da ciò si potrebbe intuire che l'incisore dalmata possa aver tradotto direttamente dal dipinto³³. La critica si divide tra chi sostiene che Tiziano, prima di trovare in Cort un degno interprete per l'incisione su rame della propria opera, si associò ai vari Caraglio, Bonasone, Fontana, Sanudo come mediatori tra la sua pittura e il mezzo grafico, senza particolari fortune. Secondo il parere di Lüdemann invece, precedentemente al trasferimento di Cort a Venezia, «i diversi colleghi dell'olandese avrebbero operato se non proprio contro il volere almeno all'insaputa e in ogni modo senza il concorso diretto del Vecellio»³⁴. Più cauto è invece il giudizio di Tagliaferro. Egli sostiene che oltre alle opere di Cort, forse quelle di Jacopo Caraglio e «al limite, la *Venere e Adone* di Sanuto servivano a diffondere un concetto normativo e autorizzato del prodotto “Tiziano”»³⁵ mentre quelle degli altri incisori miravano a trarre un vantaggio commerciale legandosi al nome del pittore.

II.2: Il ruolo di Dominique Lampson

Dominicus Lampsonius – italianizzato, Domenico Lampsonio - (1532-1599), originario di Bruges, fu uno dei più celebri umanisti fiamminghi del XVI secolo, oltre che scrittore, pittore e collezionista. Attraverso i suoi numerosi scambi epistolari con i protagonisti della scena artistica italiana, documentò – ed influenzò – gli sviluppi della pittura e dell'arte grafica europea del tardo Cinquecento e, affrontando spesso nei suoi scritti il tema dell'incisione e il suo potenziale documentario e di traduzione, contribuì a rendere Cornelis Cort, una delle figure più influenti del secolo per l'arte nordeuropea³⁶. Egli fu corrispondente e consulente del Vasari che lo definì

³³ G. Tagliaferro, B. Aikema, *Le botteghe* cit., pp. 405-406.

³⁴ P. Lüdemann, *Le botteghe e la grafica* cit., p. 172.

³⁵ G. Tagliaferro, B. Aikema, *Le botteghe* cit., p. 407.

³⁶ G. C. Sciolla, *Da van Eyck a Brughel, Scritti sulle arti di Domenico Lampsonio*, Torino, Utet, 2001, p. 26.

«uomo di bellissime lettere e molto giudizio in tutte le cose»³⁷. Dopo aver lavorato come segretario per il Cardinale Reginald Pole in Inghilterra, si trasferì nel 1558 a Liegi, dove assunse il ruolo di segretario privato e consigliere di Robert de Berghes, principe-vescovo della città, e di chi lo succedette. Questo ruolo lo portò a prendere spesso parte a viaggi diplomatici tra Bruges, Anversa, Monaco ed Augsburg. Grazie ai suoi contatti con gli uomini di cultura di Liegi e la frequentazione della bottega del pittore e disegnatore Lambert Lombard (1505-1566) a cui dedicò anche una *Vita*, e di artisti a lui coevi quali Lambert Suavius, Hubert Goltzius e Franz Floris, divenne uno dei più influenti umanisti del suo secolo³⁸. Come si è già accennato al Capitolo I, il Lampsonio, frequentatore della casa editoriale di Hieronymus Cock ad Anversa – dove, con ogni probabilità entrò per la prima volta in contatto con Cornelis Cort -, ebbe un ruolo notevole nella pubblicazione della raccolta di ventitré ritratti intitolata *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*. Nel breve poema riportato sotto il ritratto inciso del pittore di Amsterdam Jan van Amstel, l'umanista evidenziò le due peculiarità che distinguevano gli artisti belgi dagli italiani, più predisposti i primi alla pittura di paesaggio piuttosto che al dipingere uomini e Dei, prerogativa dei secondi, dando valore al proverbio che dice: «gli italiani hanno il cervello nella loro testa, mentre i neerlandesi nella loro diligente mano»³⁹. L'aspetto sottolineato dall'umanista viene da lui stesso ribadito in altre circostanze, seppur con diversi termini. Avendo a cuore tanto la produzione italiana – pur non essendosi mai recato nella penisola, aveva avuto modo di confrontarsi con questa tramite i pittori di Anversa tornati dal loro viaggio di formazione e attraverso numerosi carteggi – quanto le sorti degli abili artisti dei Paesi Bassi, si auspicava un incontro tra le due realtà per mezzo della grafica. Già nella sua seconda lettera inviata al Vasari, del 25 aprile 1565, - la prima è di un anno antecedente⁴⁰ - Lampson cercò di mettere in luce il ruolo insostituibile della stampa per la traduzione e divulgazione del verbo dei grandi maestri, criticando per giunta alcuni stampatori - Lafrery e Salamanca - e incisori italiani quali Enea Vico e Giulio Bonasone, rei di non rendere giustizia col loro bulino alle opere classiche. Tali idee sarebbero poi state metabolizzate dal Vasari che nell'edizione

³⁷ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 voll. di testo e 3 di indici, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, S.P.E.S., già Sansoni, 1966-1987, p. 1142.

³⁸ G. C. Sciolla, *Da van Eyck a Brughel* cit., pp. 7-11.

³⁹ B. Bakker, *Landscape and Religion from Van Eyck to Rembrandt*, Farnham, Ashgate Publishing, 2012, p. 183.

⁴⁰ Nella prima lettera Lampson, oltre a elogiare lo storiografo e pittore aretino, lo ringraziò, poiché a dir suo la rilettura delle *Vite* lo avrebbe aiutato nell'apprendimento della lingua italiana. Da K. Frey, H. W. Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, II, München, G. Muller, 1930, pp. 114-116.

giuntina delle *Vite* del 1568 dedicò un capitolo alle incisioni nella *Vita* di Marcantonio Bolognese, ed espresse la sua preferenza sui fino ad allora «inferiori» artisti nordici per quanto riguarda la materia grafica⁴¹. L'umanista fiammingo nella stessa lettera accennò inoltre ad un suo proposito che si sarebbe concretizzato con la venuta di Cort in Italia. Per ovviare alle mancanze degli incisori italiani, si prefisse di inviare al Vasari «qualche giovane nostrale, che ha sì bella mano col bulino, che forse potrebbe indurvi ad abbracciar con tutto il cuore et animo tale impresa a immortale vostra gloria»⁴². Tale proposizione suona quasi come un preludio a quello che, in parte, sarebbe stato il compito di Cort nei suoi tredici anni circa in Italia. Nello stesso anno l'incisore avrebbe lasciato i Paesi Bassi, recandosi a Venezia per realizzare la prima *tranche* di incisioni in collaborazione con Tiziano. Una volta conclusi i lavori, il Vecellio inviò i frutti del sodalizio all'umanista di base a Liegi che, avendo potuto ammirarne la pregevole fattura, non esitò a rallegrarsene direttamente col maestro, in una lettera – datata 13 marzo 1567 – pubblicata per la prima volta da Gaye (1840)⁴³, che di seguito si riporta per intero:

«Molto eccellente et magnifico Sig(n)or mio osservandissimo

Ho avuto da messer Nicolò Stopio nostro quelle sei eccellentissime pezze d'inventione di V. S. intagliate dal nostro Cornelio, le quali sono in quanto all'inventione et disegno simili a tutte l'altre cose di V. S., cioè divine, et in quanto all'intaglio migliori al mio giuditio che quante delle vostre mai siano state intagliate (per quante n'habbia viste), dico anche che la nunciata del Caraglia, perciò che la mano di Cornelio è assai più ardita et veloce, et dà miglior gratia ai panni et a quelle selvatichezze de' paesaggi vostri, tra li quali è una unica cosetta al mondo quel paesetto deserto et romitoso di San Ieronimo, il quale con grandissimo piacere m'imagino quale possa esser stato colorito dalla felicissima mano di V. S., in sorte che la figura del San Gieronimo sia stata grande quanto il vivo, come io mi persuado che V. S. habbia fatto. Et in fatti V. S. ha di gran lunga tolto il vanto a tutti i nostri Fiaminghi in paesaggi, nella quale parte di pittura (poiché in quanto alle figure restavamo vinti da voi altri Signori Italiani) credevamo tener campo. Monsignor Rmo., il mio patrone, il Vescovo et Principe di Liege ha preso grandissimo piacere a veder queste stampe, et non fussero gli estremi travagli et frangenti, nei quali per conto della rebellione di alcuni suoi subditi sotto pretesto di religione si ritrova, haverebbe testificato ciò con un'amorevol lettera a V. S., alla molta et unica virtù della quale egli è affetionatissimo. Et ha, come ancor io, inteso con simil piacere che Cornelio debba di breve tornar a Venetia, et di più intagliar delle cose che

⁴¹ G. C. Sciolla, *Da van Eyck a Brughel* cit., pp. 31-32.

⁴² K. Frey, H. W. Frey, *Der literarische Nachlass* cit., II, pp. 158-163.

⁴³ G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV. XV. XVI.*, tomo 3, 1501-1672, doc. n. CCXVIII, Firenze, Presso Giovanni Molini, 1840, pp. 242-245.

V. S. ha messe in ordine per la sua tornata. E sarebbe pur una bella cosa che V. S. gli faceste rintagliare quel suo bellissimo Adoni con la Venere, che quelle due stampe di historia, le quali qui inanzi sono state intagliate, non satisfanno niente del mondo all'honor et reputatione di V. S. Et piacesse a Dio che venisse fantasia a V. S. di fargli intagliar perfettamente con la perfettione et le bellezze che si vede nelle figure delle dette sei stampe, quel bellissimo trionfo di Christo, quella brava conversione di S. Paolo, la natività di Nostro Signore, et per un bisogno quella presa di Sansone, et quella nostra Donna con S. Anna, Gioseppe, un' altra donna, Christo puttino et due angeli, et perché non ancora la detta nonciata, essendoci che dire a i panni et sete delle figure per colpa et difetto d'intelletto fondato dal Caraglia et gravezza di mano? Ho visto certe pezze di un martirio di S. Lorenzo d'inventione di V. S., che diceva eccellentemente. Ma che vo raccontando io certe cose vostre? Dove, dovunque mette V. S. la sua divina mano dà vita et spirito ad ogni cosa. Havendo tolto fin qui (al veder mio) il vanto a tutti pittori stati da molti secoli in qua nel saper veramente imitar et esprimer il vivo et le sue bellezze, a tale che i vostri colori pareno non già solamente naturali, ma anco non so che di più divino, augusto et immortale! Io spero di poter conseguire per via d'Anversa ancora sei copie delle dette stampe, poichè Monsignore mio ha voluto quelle mandate da V. S. per se, havendomi detto messer Ieronimo Coco, pittore et stampatore di disegni in rame, già patrone di Cornelio, che un Bolognese gli ha detto di portarne circa il maggio prossimo in Anversa, havendo fatto conventione con V. S. di venderne lui solo. Io concluderò questa lettera con affettionatissimi ringratiamenti che V. S. a beneficio della bellissima arte di pittura, la quale io amo tanto svisceratamente, ad eterno suo honor et fama habbia dato ordine acciò che uscissero in stampe queste bellissime sue inventioni, et con caldissimi prieghi che inanzi che ella sia chiamata da nostro Signor Dio in contemplar con gli occhi della mente la sua immortale essenza, la quale V. S. ne ha con l'ultima stampa delle dette sei tanto bene espressa come l'havessa vista faccia a faccia, voglia et possa lasciarci ancora almanco qualche dozzena delle più belle cose sue intagliate dalla bella mano del nostro Cornelio, acciò le possiamo qua più goder con grata memoria dei beneficii, che l'arte et i studiosi et amatori di quella hanno et haveranno ricevuto da V. S. Alla quale riverentemente raccomandandomi, et baciando quella sua effigie, che appare nella stampa suddetta sotto l'Imperatore Carlo et il Re Filippo, invece della sua divina et artefice mano, prego nostro Signor Dio darle una vecchiezza ancora a molti anni facile et gioconda, con bona et acuta vista, et ogni bene, prosperità et contento. di Liegi alli 13 di Marzo 1567.

V. S. per cortesia sua mi perdoni che questa lettera sia sì male composta et scritta, che i presenti terribilissimi garbugli, ne' quali questi settarii seditiosi, guastatori di ogni arte et gentilezza, hanno messo et tutta via di più in più mettono questi poveri paesi, per i quali io mi trovo involto in mille molestissimi intrichi, non mi ànno permesso far altramente.

Della rarissima virtù et arte di Vostra Signoria

Servidore anzi schiavo

Domenico Lampsonio»

Questo documento si pone come una straordinaria fonte di informazioni riguardo alcuni aspetti della carriera di Tiziano e del Cort, non informandoci unicamente del risultato ottenuto dalla prima collaborazione tra i due. Per un'analisi e una discussione completa dello scritto occorrerebbe un intero capitolo, perciò verranno menzionati i passaggi salienti utili ai fini della presente ricerca. La lettera del Lampson a Tiziano ha lo scopo, da un lato, di elogiare le qualità ed il successo di Tiziano, dall'altro di promuovere ed instaurare un dialogo a distanza sulla perizia tecnica del Cort⁴⁴. All'inizio della lettera Lampson fa riferimento a Niccolò Stoppio, come tramite dal quale ricevette «quelle sei eccellentissime pezze (...) intagliate dal nostro Cornelio». Stoppio era un agente e antiquario - originario di Aelst ma residente con probabilità a Venezia - di notevole riguardo per il collezionismo d'oltralpe in laguna. Come Jacopo Strada, anch'egli prestò i suoi servigi in diverse occasioni ad Hans Fugger. I due agenti, assieme, contribuirono nel 1568 alla costruzione dell'*Antiquarium* di Alberto V Duca di Baviera a Monaco, galleria e biblioteca dove vennero raccolte copie di sculture romane e moderne⁴⁵. Le sei incisioni eseguite da Cort a Venezia che vengono citate dal Lampsonio sono: Il *San Girolamo leggente nel deserto*, il *Trionfo della Trinità – o Gloria -, Diana e Callisto*, *Ruggiero libera Angelica*, *Prometeo – Tizio -* e la *Maddalena penitente*⁴⁶. La tecnica sopraffina di Cort viene esaltata da Lampson, che paragonata a quella del «Caraglia», o di qualunque altro incisore precedente risulta «assai più ardita et veloce, et dà miglior gratia ai panni et a quelle selvatichezze de' paesaggi vostri». Abbiamo già dunque un riscontro sulla bontà delle carte stampate e dei soggetti incisi dal Cort nella sua prima esperienza in laguna e il desiderio espresso dall'umanista circa un ritorno del suo pupillo a servizio presso Tiziano, per completare il progetto di traduzione grafica – cosa che in seguito sarebbe effettivamente avvenuta, seppur non siano stati incisi i soggetti proposti dal letterato fiammingo. Prosegue il Lampson affermando di aver potuto osservare «certe pezze di un martirio di S. Lorenzo di inventione» di Tiziano. Tale affermazione può indicare due risvolti della vicenda: il soggetto inciso dal Cort per il pittore, che reca la data 1571, potrebbe essere stato realizzato durante la prima venuta dell'incisore a Venezia, e modificato successivamente, dopo che Tiziano lo mostrò all'umanista di Bruges. Ciò potrebbe

⁴⁴ G. C. Sciolla, *Da van Eyck a Brughel* cit., p. 115.

⁴⁵ Ivi, p. 116.

⁴⁶ Ivi, p. 118.

spiegare l'esistenza di due delle tre versioni dello stesso soggetto proposte da Sellink (2000)⁴⁷. Inoltre, l'«invention» attribuita dal Lampsonio al cadorino potrebbe darci ulteriore conferma sul *modus operandi* di stretta collaborazione tra quest'ultimo e l'incisore olandese. Ciò non poteva che rendere felice ed orgoglioso il segretario di Bruges, avendo ricevuto un riscontro sì positivo da un tipo di *liaison* da lui tanto sperata, configurata secondo quello schema da esso considerato ottimale, con l'«incisore che lavora sotto la guida dell'*inventor*»⁴⁸.

Ulteriori interessanti spunti riguardo la supervisione ed il supporto da parte di Lampson all'operare di Cort in Italia, ci giungono dalla sua lunga lettera⁴⁹ diretta al miniatore croato, residente a Roma, Giulio Clovio (1498-1578). Si può intendere, ancora una volta, come il fiammingo tenesse alle sorti del suo pupillo «Cornelio». Scrisse a Clovio, con devoto rispetto per il suo talento come miniatore e per essere stato punto di riferimento per molti giovani fiamminghi in cerca di gloria nella Capitale, perché esso fungesse da tramite con il Cardinal Farnese – zio del Duca di Parma e reggente di Anversa – e lo convincesse «a far copiare gli affreschi della volta della Sistina, del *Giudizio* e della cappella Paolina, in vista di una loro traduzione a stampa da parte di Cornelis Cort»⁵⁰. Il tanto augurato progetto grafico di Lampson, di portare in rame le più importanti creazioni di Michelangelo e altri maestri italiani, con al centro Cornelis Cort come incisore rinomato, tuttavia non si concluse.

Il messaggio che volle tramettere Lampson, nei suoi scambi epistolari con Tiziano, Clovio e Vasari, riguardava l'abilità del bulinista olandese di rendere vivo nel rame lo spirito dei modelli che a lui venivano di volta in volta forniti. Sebbene lo stesso umanista di Bruges ne criticò le scarse doti nel tradurre da dipinti, «non essendogli concessa dal Cielo la gratia di saper copiar et trarre dall'originali le opere, con quella bontà et perfettione, che ben ne sarebbe richiesta»⁵¹, il suo più grande desiderio era quello di esaltare il rapporto intimo, profondo ed «alchemico»⁵² che Cort aveva con i disegni che avrebbe dovuto trasferire su rame. Ma proprio da tale mancanza

⁴⁷ M. Sellink, *Cornelis Cort, Part 2, The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2000, pp. 176-177.

⁴⁸ E. Borea, *Lo specchio* cit., I, p. 144.

⁴⁹ U. Da Como, *Gerolamo Muziano 1528-1592. Note e documenti*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1930, pp. 180-183.

⁵⁰ M. S. Bolzoni, F. Rinaldi, P. Tosini, *Dopo il 1564. L'eredità di Michelangelo a Roma nel tardo Cinquecento*, Roma, De Luca editori, 2016, p. 113.

⁵¹ U. Da Como, *Gerolamo Muziano* cit., p. 181.

⁵² : E. H. Wouk, «*Con la perfettione et le bellezze che si vede nelle figure...*». *Cornelis Cort and the Transformation of Engraving in Europe, c. 1565*, in *Myth, Allegory and Faith, The Kirk Edward Long Collection of Mannerist Prints*, edited by B. Barryte, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, Stanford, Cantor arts center, 2016, pp. 253-254.

l'incisore riuscì a trarre la sua più grande capacità, quella cioè di poter collaborare con diversi pittori «penetrando il segreto dello stile di ciascuno (...) col suo bulino che scava ora sottile ora largo, ora lieve ora profondo, che sfuma e che intacca, crea un linguaggio esclusivamente suo (...) con valenza artistica propria»⁵³.

II.3: Vita e carriera di Cornelis Cort

Delle ventuno biografie di incisori scritte dal Baglione, la prima è quella dedicata a «Cornelio Cort Fiammingo» che con il suo bulino incise «esquisite carte (...) in bella maniera, e di buon gusto fatte all'italiana, le quali l'opera e l'eccellenza de' nostri grandemente imitano»⁵⁴. La scelta



Figura 7: Hans Speckaert, *Ritratto di Cornelis Cort*, ca. 1575, Vienna, Kunsthistorisches Museum, già collezione König.

di mettere al primo posto l'incisore fiammingo non stupisce, poiché all'inizio del quinto decennio del Seicento, in cui fu pubblicato il testo di Baglione, le sue notevoli gesta compiute sul suolo italico dovevano essere ancora impresse nella memoria degli appassionati. Infatti Cornelis Cort (ca. 1533-1578) (Fig. 7) fu probabilmente, in ambito grafico, il più grande interprete del Tardo Manierismo. Ciò che decretò lo straordinario successo delle sue incisioni – particolarmente quelle da Tiziano - e che gli permise di distinguersi dagli altri bulinisti a lui coevi, fu l'apparente facilità con cui, per mezzo di virtuosismi tecnici, riusciva a ricreare in bianco e nero l'impatto luminoso, il colore e la struttura dei dipinti italiani e veneziani; oltretutto il

⁵³ E. Borea, *Lo specchio* cit., I, p. 163.

⁵⁴ G. Baglione, *Intagliatori*, Edizione, introduzione e note a cura di G. M. Fara, Pisa, Edizioni della Normale, 2016, pp. 25-26.

tocco di sensualità evocata dalle sue creazioni diede uno stimolo per il graduale passaggio dal gusto manierista a quello di matrice barocca⁵⁵. Del suo esempio fecero tesoro Cherubino Alberti, Hendrick Goltzius e i suoi allievi fiamminghi; in più, la sua felice collaborazione con il maestro di Pieve di Cadore fu di ispirazione per la scuola incisoria bolognese, della quale faceva parte Agostino Carracci che, solo pochi anni dopo la morte di Cort, rivolse le sue mire verso gli illustri artisti veneziani Jacopo Robusti e Paolo Caliari. Il Carracci, come già indicato storicamente dal Bartsch (1821)⁵⁶, fu proprio uno degli allievi del Cort a Roma, presso l'Accademia da lui fondata nella Capitale dove poté insegnare la sua arte.

L'opera di riferimento più aggiornata sulla carriera del bulinista specializzato in stampe di riproduzione è quella di Sellink (2000)⁵⁷ che ha riordinato tra le varie fonti anche i giudizi di Bierens de Haan (1948)⁵⁸, primo autore a realizzare un'opera omnicomprensiva della produzione del talentuoso fiammingo. L' incisore e disegnatore olandese, nativo di Hoorn – o come trovato inciso in una lastra a Firenze risalente al 1569, di Edam, un piccolo paesino distante da Hoorn 15 km dal quale probabilmente si trasferì in tenera età⁵⁹ – con le sue riproduzioni su rame dai più grandi artisti del tempo tra cui contiamo Tiziano, i fratelli Zuccari, Girolamo Muziano (1532-1592) e il miniaturista croato Giulio Clovio, fu uno dei principali divulgatori della maniera italiana nel tardo Cinquecento e influenzò diverse generazioni di incisori che dalla sua esperienza ereditarono innovazioni stilistiche ed una rivalutata figura dell'incisore di riproduzione. La sua data di nascita è stata spesso ricavata dall'incisione di Gijsbert van Veen del 1588, realizzata a dieci anni dalla dipartita dell'olandese, in cui è riportato che alla morte fosse quarantaduenne, mentre invece, la stessa età di 42 anni si ritrova in un piccolo medaglione col suo ritratto del 1575, facendo anticiparne la nascita al 1533. Per le iniziali esperienze di Cornelis Cort, prima di approdare intorno al 1560 alla casa editoriale di Hieronymus Cock, le ipotesi sono due⁶⁰: la prima, già sostenuta da Bierens de Haan, è che Cort intraprese in giovinezza il mestiere di orefice, poiché alcune sue stampe riportavano affianco al monogramma un piccolo recipiente di borace, una sostanza comunemente usata dagli orefici del tempo per la saldatura. Sellink, invece,

⁵⁵ B. Davis, *Mannerist Prints. International Style in the Sixteenth Century*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of art, 1988, p. 13.

⁵⁶ A. von Bartsch, *Anleitung zur Kupferstichkunde*, Erster Band, Wien, J. B. Wallishausser, 1821, p. 171.

⁵⁷ M. Sellink, *Cornelis Cort, Part 1, 2, 3, The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2000.

⁵⁸ B. de Haan, *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort: graveur hollandais 1533-1578*, La Haye, Nijhoff, 2000.

⁵⁹ M. Sellink, *Cornelis* cit., 1, p. xxiii.

⁶⁰ Ivi, pp. xxiii-xxiv.

sostiene che l'incisore, assieme a Philipp Galle con cui avrebbe successivamente seguito le direttive di Hieronymus Cock, sia stato allievo del più importante stampatore olandese tra il 1545 ed il 1555, ossia Dirck Volckertsz. Coornhert. Quando iniziò a lavorare per la stamperia di Cock ad Anversa – città nella quale non dovrebbe aver vissuto molto probabilmente, dato che non risultava essere membro della Gilda di San Luca, corporazione a cui gli artisti residenti ad Anversa dovevano obbligatoriamente essere iscritti⁶¹ - ebbe il suo primo contatto con la pittura italiana di Andrea del Sarto, Giovan Francesco Penni, Giulio Romano, tradotta da Giorgio Ghisi e Lambert Lombard – oltre che a portare su rame invenzioni di Franz Floris o Heemskerck, pittori con esperienza in Italia⁶². A servizio di Cock vi erano appunto Cornelis, Philipp Galle, e Pieter van der Heyden⁶³. L'editore possedeva le lastre incise da Cort, al quale tra l'altro non era permesso apporre il proprio nome sui fogli realizzati – che sarebbe stato aggiunto alle lastre solamente all'inizio del secolo successivo, quando queste vennero vendute come parte dell'inventario di Cock e il nome di Cornelis Cort, come magnifico esponente dell'arte incisoria, era già rinomato e avrebbe aumentato le vendite delle successive riedizioni⁶⁴. Le sue prestazioni sotto l'egida di Cock furono mirate quasi esclusivamente alla riproposizione su rame di opere di Franz Floris⁶⁵ – e in minor parte di Maarten van Heemskerck – artista impregnato dal gusto italiano, vista la sua precedente esperienza romana. Questo, assieme alla possibilità di confrontarsi con stampe italiane di Giorgio Ghisi, presenti nella casa editoriale di Anversa, permisero a Cort di sviluppare una certa padronanza con le linee, le ombreggiature e altre peculiarità dell'arte italiana. Tra il 1560 e il 1565 Cort, collaborando con Frans Floris ed il Lampsonio, realizzò per la casa editoriale di Hieronymus Cock diversi cicli di incisioni, come ad esempio quello delle *Virtù* (1560)⁶⁶. A corroborare la tesi del Lampson, che cioè Cort non esprimesse al meglio le sue abilità nella traduzione di dipinti in presa diretta, necessitando di un modello per la trasposizione su rame, è l'esistenza di un disegno – probabilmente dello stesso Frans Floris – di una delle *Virtù*, la *Temperanza*, conservato al Berlin Kupferstichkabinett,

⁶¹ Ivi, p. xxiv.

⁶² E. Borea, *Lo specchio* cit., I, pp. 159-174.

⁶³ T. A. Riggs, *Hieronimus Cock (1510-1570) Printmaker and Publisher in Antwerp at the Sign of Four Winds*, Ann Arbor, UMI, 1989, p. 90.

⁶⁴ E. H. Wouk, *Con la perfezione* cit., p. 231.

⁶⁵ Il Vasari, parlando della moltitudine delle pitture e delle carte intagliate del «Raffaello fiammingo», Frans Floris – senza però riferirsi a nessun incisore, tantomeno Cort – denigrò in qualche modo la stampa di riproduzione, e chi le intaglia «sia quanto vuole valent'uomo, non mai arriva a gran pezza all'opere et al disegno e maniera di chi ha disegnato». Da G. Vasari, *Le Vite* cit., Vol. 6, p. 225.

⁶⁶ E. H. Wouk, *Con la perfezione* cit., p. 230.

pressoché identico, anche nelle misure, alla stampa del 1560 di Cort. Questa potrebbe essere la prova che, già ai tempi della collaborazione con Frans Floris, Cort si servisse di modelli creati *ad hoc*⁶⁷. Misurandosi con le invenzioni del Floris riuscì ad esaltarne, attraverso la sua straordinaria modulazione del bulino, gli effetti chiaroscurali e la plasticità dei corpi⁶⁸, caratteristica che si ritroverà, ad esempio, in stampe da Tiziano come il *Tizio* o la *Fucina di Vulcano*. Cort, durante il suo apprendistato presso l'editore fiammingo, si staccò gradualmente dalle influenze stilistiche di Giorgio Ghisi, dalle sue linee marcate, riuscendo a sviluppare una personale tecnica, definita - da tanti, tra i quali anche Wouk - *schwellende Taille*, che meglio si sposava con gli effetti tonali e le sinuosità dei corpi di Frans Floris e che, nelle sue esperienze successive, gli permise di avere un impatto sensazionale sull'evoluzione della tecnica incisoria europea. Egli riusciva a modulare i tagli del bulino con spessore variabile, in modo da tracciare linee sinuose tra di loro intrecciate, senza interruzione, che creavano un'armonica dissolvenza alternata⁶⁹. L'ultima serie nata dalla collaborazione tra Cort e Frans Floris, *La Storia di Plutone e Proserpina* del 1565, diversamente dalle precedenti fu pubblicata da Gérard de Jode; ciò implica che Cock fosse a conoscenza della imminente partenza di «Cornelio» per Venezia, con cui chiuse i rapporti⁷⁰. Come già approfondito nel paragrafo precedente, sappiamo che buona parte della carriera di Cornelis fu seguita e incentivata, con grande passione e trasporto, da Domenico Lampsonio, una presenza costante in tutte le sue tappe di crescita e consacrazione, dalle collaborazioni presso *Ai Quattro Venti*, fino alle lettere di raccomandazione che l'umanista indirizzava ad artisti che potenzialmente avrebbero potuto trarre vantaggio dalle mirabili doti tecniche dell'incisore. Qualunque sia stato il motivo che spinse Cornelis a lasciare l'Olanda non ci è dato saperlo: potrebbe aver semplicemente scelto di andare a cercar fortuna in un altro Paese, sotto gli influenti consigli del Lampson, data anche la situazione di squilibrio politico-sociale che i Paesi Bassi stavano cominciando ad attraversare, e che li avrebbe poi condotti in una crisi. Ad ogni modo Cort arrivò nel 1565 a Venezia, per la sua prima collaborazione italiana con Tiziano, possedendo già quella preparazione e qualità tali che successivamente gli permisero di creare delle meravigliose incisioni e mise a disposizione del Vecellio la sua incredibile capacità «di restituire, nella pienezza dell'insieme e nei minimi accenti, la maniera dei singoli modelli»⁷¹.

⁶⁷ Ivi, p. 244.

⁶⁸ Ivi, p. 236.

⁶⁹ Ivi, p. 245.

⁷⁰ Ivi, p. 251.

⁷¹ E. Borea, *Lo specchio* cit., I, p. 159.

Nella casa del pittore passò almeno un anno o poco più, prima di partire per Roma prima del marzo 1567⁷². Durante la sua prima prolifica annata veneziana Cort dovette conoscere l'artista santangiolese Federico Zuccari (1540-1609) – che nel 1566 era a Venezia – e lo seguì a Roma, città in cui tra gli anni '67 e '69, diversamente da come aveva agito in laguna, non si legò ad un unico artista ma si impose come «incisore free-lance»⁷³ per diversi clienti: i già citati fratelli Zuccari, Clovio, Muziano, Étienne du Pérac, Federico Barocci, dei quali realizzò stampe commissionate da editori quali Lorenzo Vaccari, Antonio Lafrery, Antonio Salamanca e Giovan Battista Cavalieri, senza perdere l'occasione oltretutto di prestare il suo bulino per la traduzione di opere di celebri maestri come Raffaello e Giulio Romano. Imprimendo le sue qualità in ogni singola opera incisa, Cort ottenne in poco tempo una notevole fama, stimolando una produzione di copie – circa quattrocento – senza precedenti. Dalla lettera di Lampson a Giulio Clovio, già riportata al paragrafo precedente, si carpisce che l'incisore già collaborò a Roma con il miniatore, del quale ripropose in rame nel 1568 un'*Adorazione dei Magi*, una *Crocifissione* ed una *Deposizione di Cristo nel sepolcro*. Auspicando un ritorno a Roma dell'incisore olandese – cosa che più tardi, in effetti, avvenne – il Lampsonio informò Giulio Clovio sull'ubicazione del Cort in quel momento, riferendo che «non di meno poco fa ho inteso ch'egli ne sia andato a Fiorenza, et di là ritornato a Venezia». Dunque Cort, si spostò per un breve periodo a Firenze, a seguito della chiamata di Cosimo I. Nel 1569 incise «tre vedute ortogonali della sacrestia nuova in San Lorenzo a Firenze, Architetture e sculture di Michelangelo, con le tombe di Lorenzo e Giuliano de' Medici»⁷⁴ (Fig. 8). Ci è utile per capire quali fossero stati i motivi della commissione medicea, ma anche per mettere in luce l'entità del collezionismo e della circolazione di stampe fiamminghe nel secondo Cinquecento, l'intervento di Carrara e Gregory (2000)⁷⁵. Vengono riportati interessanti dati circa una sessantina di stampe acquistate presso Vincenzo Borghini – storico fiorentino, amico del Vasari che lo introdusse alla corte di Cosimo I – tra il 1550 e il 1569 da Filippo e Iacopo Giunti, eredi dell'omonima bottega libraria, aperta dal nonno Filippo nel 1489, nove anni dopo che il fratello Lucantonio aveva fatto la sua comparsa nel circuito veneziano del commercio librario. Grazie all'appendice si può notare come molte delle stampe acquistate dal toscano fossero di autori fiamminghi – Philipp Galle, De Soye, e pubblicate da

⁷² M. Sellink, *Cornelis* cit., p. xxvi.

⁷³ Ivi, p. xxvii.

⁷⁴ E. Borea, *Lo specchio* cit., I, p. 169.

⁷⁵ E. Carrara, S. Gregory, *Borghini's Print Purchases from Giunti*, in "Print Quarterly", XVII, 2000, n. 1, pp. 3-17.

Hieronymus Cock – e le incisioni di Cornelis Cort fossero presenti in gran numero nella lista, sia quelle «romane» da invenzioni di Clovio, Muziano e Zuccari che due risalenti alla prima collaborazione veneziana con Tiziano, nello specifico al n. 24 una «Maddalena di Titiano» e al n. 54 una *Trinità*. Entrambe risultavano nello *stock* di Antonio Lafrery⁷⁶ – che di Cort pubblicò una quarantina di stampe⁷⁷ - dal quale i Giunti, che avevano una filiale anche a Roma nello stesso suo distretto, avrebbero potuto acquistare le stampe. La cospicua presenza di Cort nella lista di acquisti di Borghini potrebbe lasciare intendere che lo stesso collezionista, entro il 1569, avesse spinto Cosimo I, di cui era consigliere artistico, ad ingaggiare Cornelis per le commissioni che a portò a termine a Firenze prima di tornare a Venezia.

Una volta completato il suo lavoro alla corte medicea, il Cort tornò nuovamente a Venezia, per ultimare la sua collaborazione da Tiziano, come auspicato ancora da



Figura 8: Cornelis Cort, da Michelangelo, Tomba di Lorenzo de' Medici Duca di Urbino nella Sagrestia nuova di Michelangelo, 1570, Bulino, Collezione privata.

Lampson nella famosa lettera del 1567. In laguna tra il 1571 e il 1572, da come possiamo evincere dalle date incise sulle rimanenti stampe qui realizzate, per un periodo più breve rispetto a quello precedente. Già nel 1572 il Cort tornò a Roma, dove subito incise nuovamente per Federico Zuccari *La Calunnia di Apelle*⁷⁸, pubblicata dall'editore Giovanni Orlandi. Negli anni successivi, oltre a continuare il suo rapporto con Giulio Clovio, riprodusse due soggetti di

⁷⁶ Pubblicato da F. Ehrle in *Roma prima di Sisto V, la pianta Du Pérac-Lafrery del 1577*, Roma, Danesi, 1908, p. 58.

⁷⁷ N. Dacos, B. W. Meijer, *Fiamminghi a Roma, 1508-1608: artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, Milano, Skira, 1995, p. 48.

⁷⁸ M. Sellink, *Cort Cornelis*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon: die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. B. 21, Contell-Country, München-Leipzig, K. G. Saur, 1999, p. 342.

Federico Barocci, il *Riposo durante la Fuga in Egitto* (1575) e la *Madonna del Gatto* (1577)⁷⁹. Non si dedicò solamente alle opere italiane ma ne incise anche dei nordici Bartholomäus Spranger, Hans Speckaert e dello Stradano riuscendo a diffondere al contempo l'estetica fiamminga e italiana in Europa⁸⁰. Morì proprio nella capitale nel 1578, lasciando a schiere di eredi d'oltralpe l'onore e l'onere di raccogliere la sua eredità e stimolando la loro discesa sul suolo italico, in cerca di fama e desiderosi di apprendere e dare la propria visione dell'arte italiana.

II.4: I rami incisi per Tiziano

Alla base del contatto tra Tiziano e Cort, vi furono probabilmente motivazioni differenti: lo stimolo per l'incisore olandese di misurare le proprie capacità in un centro rinomato come Venezia, sospinto dal supporto e dal consiglio di Lampsonius, e il desiderio del pittore di ridestare la propria presenza in campo grafico e di allontanarsi dalla xilografia, che non gli avrebbe permesso in maniera così veloce e duratura di «fissare indelebilmente le immagini»⁸¹ sue più conosciute. Il compito dell'incisore, analizzando la scelta di Tiziano di sottoporre soggetti eterogenei per lo più connessi ad una produzione pittorica antecedente, potrebbe essere stato quello di realizzare una *summa* dell'opera storica tizianesca e renderla accessibile ad una vasta utenza di possibili collezionisti. Alcune peculiarità della pittura del cadorino furono schematizzate e rese più «assimilabili» al grande pubblico attraverso il bulino di Cort, in un momento in cui Tiziano – in tarda età – si sarebbe dedicato più liberamente alla sperimentazione pittorica del non finito⁸², come ad esempio per l'*Apollo e Marsia* (1570-1576), oggi conservato al Museo di Kroměříž. Come già accennato, egli ebbe già in precedenza contatti con altri professionisti dell'ambito incisivo, ma non rimase mai soddisfatto dei risultati ottenuti. Assieme a Cort, Tiziano poté finalmente completare la sua strenua ricerca di un valido incisore che propriamente rendesse omaggio alle sue invenzioni. Il talentuoso olandese fu accolto nell'anno 1565 in casa di Tiziano, al Biri Grande, «una vera centrale di cultura, di comunicazione e di

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ N. Dacos, B. W. Meijer, *Fiamminghi a Roma, 1508-1608* cit., p. 48.

⁸¹ E. Borea, *Lo specchio* cit., I, p. 160.

⁸² G. Tagliaferro, B. Aikema, *Le botteghe* cit., p. 396.

lavoro, e quindi un punto di riferimento anche durante le lunghe assenze del maestro»⁸³. Il Ridolfi nella vita dedicata al Vecellio erroneamente riporta il 1570 quale data in cui Cort capitò a Venezia, per trasportare su rame i dipinti del maestro di Pieve di Cadore, riferendosi inconsapevolmente alla sua seconda venuta in laguna. Altresì ricorda entusiasticamente come il bulinista fiammingo «fu un de' primi che con delicato modo e tratti gentili incidesse in rame giovandogli soprammodo avere al fianco il maestro, che gli somministrò ogni opportuno ricordo»⁸⁴. Con il suo arrivo in Italia, al servizio di Tiziano, Cort aggiunse alla sua già ottima capacità di tracciare linee di evocazione scultorea, una nuova sensibilità per gli effetti luminosi⁸⁵. La vivacità dei tratti ed il marcato chiaroscuro dell'incisore, caratteristico dei rami incisi in età giovanile, attraverso l'esperienza con il pittore cadorino, si affinarono permettendogli di raggiungere «risultati di raffinatezza formale, riuscendo a cogliere appieno gli effetti tonali dei suoi modelli»⁸⁶.

Ancora una volta come fonte di informazioni sulla vicenda, per lo più riguardanti la prima esperienza di Cort a Venezia, si possono interpretare alcuni documenti direttamente collegati a Tiziano: la *supplica* del pittore diretta al Senato di Venezia per ottenere il Privilegio, con la relativa risposta, e le lettere inviate dallo stesso Tiziano - accompagnate da esemplari di stampa appena realizzati – al Cardinal Farnese, Margherita d'Austria e Filippo II, oltre ovviamente alla lettera, prodiga di dettagli, del Lampsonio menzionata al paragrafo precedente, dalla quale sappiamo che il pittore inviò sei stampe – e le famose «pezze» del *San Lorenzo* – all'umanista e al Principe-Vescovo di Liegi da lui assistito. Si può in un certo modo supporre che il Tiziano, facendo recapitare le carte ad un pubblico colto che potesse apprezzarne le qualità⁸⁷ – concedendo loro una sorta di *preview* esclusiva – almeno inizialmente, si dedicasse in prima persona alla supervisione delle fasi realizzative, alla certificazione burocratica e alla distribuzione dei suoi «prodotti», fungendo da editore di sé stesso. Seguendo una linea cronologica si andranno ora ad analizzare parti delle lettere. La prima da cui si può partire è la

⁸³ A. J. Martin, *La Bottega in viaggio. Con Tiziano ad Augusta, Füssen e Innsbruck (1548): domande e ipotesi*, in “Studi Tizianeschi”, IV, 2006, p. 105.

⁸⁴ C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte, ovvero, vite dei pittori veneti e dello Stato*, Venezia, Giovanni Battista Sgava, 1646, vol. 1, p. 264 (ristampa anastatica: Bologna, Arnaldo Forni Editore, 2002).

⁸⁵ T. A. Riggs, *Hieronimus Cock* cit., p. 94.

⁸⁶ M. A. Chiari Moretto Wiel, *L'ultimo Tiziano, tra disegno e incisione, in Tiziano. L'ultimo atto*, a cura di L. Puppi, Milano, Skira, 2007, p. 179.

⁸⁷ *Ibidem*.

supplica inviata da Tiziano al Doge Girolamo Priuli e alla Signoria di Venezia, databile verso la fine del 1566, pubblicata in ultimo da Puppi e Hope (2012)⁸⁸:

«Serenissimo Principe et illustrissima Signoria. Conoscendo io Titiano Vecellio devotissimo servitor di Vostra Serenità quella esser liberalissima di ogni lecita et honesta gratia verso i suoi fedeli servitori, però humilmente son comparso à supplicarla che, havendo alli giorni passati novamente fatto metter in stampa di rame à comune comodo de' studiosi della pittura un disegno del paradiso et diversi altri pezzi di diverse altre inventioni, con mia gran fatica e spesa, niuno altro, se non chi haverà cagione da me, possa ritagliar li detti disegni, nelle città di questo illustrissimo Dominio, ne altrove ritagliati vender sotto qualsivoglia forma et modo per XV anni continui... Conciosa che alcuni huomini poco studiosi dell'arte, per fuggir la fatica et per avidità del guadagno, si metteno a questa professione, defraudando l'honore del primo autore di dette stampe col peggiorarle, et l'utile delle fatiche altrui; oltre l'ingannare il popolo con la stampa falsificata e di poco valore. Et a questo humilmente supplicando la Signoria Vostra riverente mi raccomando in sua buona gratia».

Il testo del documento sopra riportato ci da due principali indicazioni: all'inizio il pittore afferma di aver fatto incidere su rame «un disegno del paradiso et diversi altri pezzi di diverse altre inventioni» e ciò potrebbe essere interpretato proprio come una conferma dell'intervento diretto di Tiziano nella realizzazione delle stampe, fornendo a colui che incise dei disegni come modello per la traduzione. Ancora il cadorino specifica il motivo per cui richiese il Privilegio, ossia proteggere le invenzioni e i suoi guadagni derivanti dalla vendita delle stampe da coloro che, «per fuggir la fatica et per avidità del guadagno», si cimentavano nella produzione di copie da lui non autorizzate. Non menzionando alcun personaggio della Venezia dell'epoca, non risulta chiaro a chi si riferisse Tiziano, ma si potrebbe supporre che proprio gli incisori e gli editori – menzionati al paragrafo II.1 - collegati al suo nome negli anni precedenti alla collaborazione col Cort, avessero tratto vantaggio dalla fama del pittore, producendo stampe di scarsa qualità. Inoltre, a meno che non si trattasse di una formula per ingraziarsi l'appoggio del Senato, il Vecellio rivelava di aver fatto realizzare le stampe con sua «gran fatica e spesa», dandoci indicazione, da una parte, dell'impegno profuso per portare a compimento il progetto editoriale, dall'altra di aver probabilmente utilizzato fondi propri per finanziarne la realizzazione. La richiesta di una protezione di quindici anni, in un momento in cui il pittore poteva all'incirca averne 76, può portare a pensare che la protezione economica richiesta non fosse intesa solo per

⁸⁸ L. Puppi, C. Hope, *Tiziano: L'epistolario*, Firenze, Alinari 24 Ore, 2012, pp. 284-285.

il suo tornaconto, ma anche per la sopravvivenza della bottega in caso di suo decesso. A conferma del fatto che Tiziano, gestendo in maniera indipendente il suo progetto, non lasciò nulla al caso, abbiamo i nulla osta a procedere dei tre Capi del Consiglio dei Dieci, datato 22 gennaio 1567 (1566 *more veneto*), e del 4 gennaio quello dell'Inquisitore Valerio Faenzi⁸⁹, precedenti al testo della concessione del Privilegio da parte del Senato veneziano. Dunque il pittore dovette occuparsi indipendentemente di recapitare le stampe agli organi predisposti alla censura editoriale, tra cui la *Gloria* che, stando al giudizio dell'Inquisitore, meritava «d'esser veduta ad honor di Dio, et è degna d'ogni privilegio»⁹⁰. Antecedente rispetto al testo di risposta circa la concessione del Privilegio è una lettera, datata 16 gennaio 1567, inviata dal pittore al Cardinale Alessandro Farnese, in cui Tiziano rivelò di aver «ne li giorni a dietro novellamente fatto intagliar in stampa di rame un disegno della Trinità»⁹¹; la suddetta lettera era appunto accompagnata da un esemplare della stampa, inviata come dono al Cardinale di Roma.

Il 4 febbraio arrivò finalmente la risposta dell'autorità veneziana con la tanto augurata concessione del diritto d'autore a Tiziano⁹². Nessuno da quel momento in poi avrebbe potuto replicare, per quindici anni continui, stampe di invenzione tizianesca nel dominio della *Serenissima*, a partire dal «disegno del Paradiso intagliato in rame composto per lui» e le altre invenzioni dalla sua mente scaturite e anche di nuove, che sarebbero state stampate successivamente, pena il pagamento di 50 ducati e 1 ducato per ogni carta rilasciata con lo stesso soggetto. Il fatto che Tiziano provvide ad avanzare la *supplica* a termine della sua prima collaborazione con Cort, una volta che questo si trasferì a Roma, permette di capire quanto fosse stata apprezzata da Tiziano la resa grafica raggiunta dal Cort con il bulino. Già nei suoi primi sei rami l'incisore olandese dovette convincere il pittore, che si profuse per farsi concedere il *copyright*, opzione mai valutata prima dallo stesso né in ambito xilografico né – se davvero si

⁸⁹ Entrambi i documenti sono stati pubblicati in L. Puppi, *Tiziano. L'ultimo* cit., p. 444.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ L. Puppi, C. Hope, *L'epistolario* cit., pp. 285-286.

⁹² Riportata in L. Puppi, *Tiziano. L'ultimo* cit., p. 443. Di seguito il testo del documento:

«Che sia concesso al fedel Tician Vecellio, che altri che lui o chi haverà causa da lui non possa per lo spazio di anni XV stampar nel Dominio nostro, ne altrove stampato in esso vender il disegno del Paradiso intagliato in rame composto per lui con altre sue inventioni iuxta la supplicatione sua hora letta, sotto pena à chi contrafarà di pagar ducati 50 per cadauna stampa che fusse ritrovata esser tagliata di mano di alcuno, et di ducato uno per ogni carta di disegno che fusse stampata di detta stampa intagliata tanto in mano di chi la vendesse, quanto di chi fusse l'autore di essa stampa, et questo tante volte quante da detti autori o venditori fussero trovate le stampe ritagliate o i disegni loro. Et essa pena sia applicata un terzo all'Arsenal nostro, uno all'hospitale della pietà, et l'altro allo accusator – essendo obbligato detto supplicante di osservar quanto è disposto per le leggi in materia di stampe»

fosse trattato di sue iniziative – nelle precedenti incisioni con i suoi soggetti, benché il sistema di protezione della proprietà intellettuale fosse ben funzionante, a Venezia, da più di cinquant'anni. La richiesta del Privilegio, attuata con uno scarto temporale davvero esiguo rispetto al momento in cui l'incisore entrò a far parte della bottega del pittore - con «un ruolo ben preciso ed identificabile grazie alla presenza della firma (“Cort fecit” e altre varianti) che, a differenza degli altri aiuti, poteva apporre in quanto autorizzato dall’“inventor”, lo stesso Tiziano»⁹³ - e la sua concessione nel febbraio 1567, resero Cort «l'esclusivo interprete delle invenzioni tizianesche»⁹⁴ e il co-creatore di una dozzina di incisioni di assoluta pregevolezza. Gli ultimi due contributi storici «diretti», riguardanti le vicende relative alle stampe incise da Cort per il pittore, sono ancora una volta delle lettere. La prima è quella indirizzata a Margherita d'Austria, Duchessa di Parma, risalente al 16 giugno dello stesso anno: nel testo del documento, Tiziano le annuncia l'invio di una prova di stampa della *Trinità* - soggetto da lui già dipinto per il padre Carlo V imperatore – rivelando alla «Madama» di aver fatto lo stesso col «Serenissimo Re Catholico»⁹⁵, Filippo II. Da come si può evincere dai diversi carteggi, la stampa della *Gloria* – ora denominata come «Paradiso» ora come «Trinità» - doveva essere l'esemplare ritenuto più valido dal Vecellio poiché, oltre ad essere sottoposto assieme agli altri rami al giudizio delle autorità veneziane e del Lamponio, fu l'incisione prescelta da inviare in dono «ai propri committenti più illustri»⁹⁶. Tra questi, il già citato Filippo II fu destinatario di un'ultima lettera – e di un diverso soggetto inciso - risalente però al periodo della seconda collaborazione tra Tiziano e l'incisore d'oltralpe e datata agosto 1571. Nella parte finale del documento, il pittore menziona di aver inviato all'illustre sovrano «due stampe del disegno della pittura del Beato Lorenzo»⁹⁷. Che le stampe realizzate da Cort fossero un esaltante compendio dell'opera *omnia* tizianesca ci è testimoniato da alcuni particolari incisi nei due diversi soggetti sopra menzionati: la *Gloria* apporta notevoli cambiamenti compositivi rispetto alla versione pittorica del Prado ed una figura sulla destra, avvolta in un manto del tutto simile a quello dell'*Autoritratto* del cadorino, oggi a Berlino, «assume le sembianze dello stesso Tiziano»⁹⁸. Nel foglio del *San*

⁹³ G. Tagliaferro, B. Aikema, *Le botteghe* cit., p. 392.

⁹⁴ G. C. Sciolla, *Da van Eyck a Brughel* cit., p. 115.

⁹⁵ La lettera è stata pubblicata per la prima volta da E. Müntz in *Les Archives des Arts, recueil des documents inédits ou peu connus par Eugène Müntz, Conservateur de l'école des beaux-arts*, Paris, Librairie de l'art, 1890, pp. 68-70.

⁹⁶ M. A. Chiari, *Incisioni* cit., p. 10.

⁹⁷ G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, Tomo secondo, Ristampa anastatica dell'edizione Le Monnier del 1877-1878, Firenze, G. C. Sansoni, Firenze, 1974, p. 383-384.

⁹⁸ G. Tagliaferro, B. Aikema, *Le botteghe* cit., p. 394.

Lorenzo invece, si può notare come la firma riportata sul fronte della griglia in cui il Santo viene martirizzato – TITIANVS INVENT. AEQVES CAES. – evochi il successo e la fama del Tiziano come pittore dei «Cesari», gli imperatori Carlo V e il figlio Filippo II. Non ci è dato sapere, purtroppo, se queste iniziative fossero licenze prese autonomamente dal Cort o direttive suggerite dallo stesso pittore.

Risulta, inoltre, alquanto complesso definire con esattezza il numero di stampe fuoriuscite dal sodalizio tra colui che fu pittore ufficiale della *Serenissima* e Cornelis Cort. Vennero realizzate circa una dozzina di incisioni da soggetti mitologici, letterari, di matrice sacra – provenienti da Antico e Nuovo Testamento - e devozionale, nelle quali, a seconda del tema trattato e dalla composizione, Cort riuscì a raggiungere una resa grafica diversa, variando l'intensità luministica e chiaroscurale e, come nel caso del *Tizio*, «imponendo al bulino variazioni di posizione che determinano un tratto di intensità modulata»⁹⁹. Tagliaferro (2008)¹⁰⁰ riferisce ufficialmente di tredici stampe e altre due, o tre, di dubbia attribuzione, senza peraltro indicarle per soggetto. Lüdemann (2016) invece attribuisce alla *liaison* Tiziano-Cort la realizzazione di nove o dieci carte¹⁰¹. Ancora una volta il manuale *standard* a cui riferirsi è quello compilato da Sellink (2000)¹⁰², l'unico – seguendo l'esempio di metà Novecento di Bierens de Haan - a riportare, con dovizia di dettagli, il numero di stati e le copie connesse ad ogni incisione. Naturalmente tali giudizi vanno confrontati con i pareri della letteratura più recente. L'autore in questione menziona quindici stampe, tra cui tre versioni del *San Lorenzo*¹⁰³ – di cui una in controparte - che risultano quasi identiche, riportando solo alcune differenze nelle scritte incise e due versioni, diverse tra loro nella composizione, del *San Girolamo leggente nel deserto*¹⁰⁴. Solo undici di queste hanno inciso nella matrice il Privilegio e di quelle risalenti alla prima esperienza di Cort in laguna si possono annoverare: *Ruggiero libera Angelica* (1565), pubblicata in quattro stati¹⁰⁵;

⁹⁹ G. Van der Sman, *Incisori e incisioni d'Oltralpe a Venezia nella seconda metà del Cinquecento*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, a cura di B. Aikema, B.L. Brown, G. Nepi Scirè, Milano, Bompiani, 1999, p. 154.

¹⁰⁰ G. Tagliaferro, B. Aikema, *Le botteghe* cit., p. 398.

¹⁰¹ Sei di queste imputabili al primo anno – tra 1565 e 1566 - a Venezia di Cort e sono la *Gloria*, *Ruggiero e Angelica*, *San Girolamo nell'eremo*, *Santa Maria Maddalena penitente*, *Diana e Callisto* e il *Tizio*. Invece nella seconda breve esperienza, a cavallo tra 1571 e 1572, avrebbe inciso l'*Annunciazione*, *Tarquinio e Lucrezia* e *La Fucina di Vulcano* – che accoglie con qualche dubbio. Si veda P. Lüdemann, *Le botteghe e la grafica* cit., p. 170.

¹⁰² M. Sellink, *Cornelis* cit., 1, 2, 3.

¹⁰³ Ivi, 2, pp. 176-178.

¹⁰⁴ Ivi, 2, pp. 159-162.

¹⁰⁵ Ivi, 3, p. 85.

la – presunta – seconda versione del *San Girolamo* (1565)¹⁰⁶ di cui l'autore nomina addirittura sette stati; la *Gloria* (1566)¹⁰⁷ di cui sono state individuate quattro diverse tirature; la *Maria Maddalena penitente* (1566), conosciuta in due stati e ben undici diverse repliche, tra cui, in versione ridotta e in controparte rispetto all'originale, si annoverano esemplari di Martino Rota e della bottega dei Sadeler¹⁰⁸; dalla lastra di *Diana e Callisto* (1566) vennero tirati tre stati¹⁰⁹, così come per il *Tizio punito all'inferno*, risalente allo stesso anno e a volte identificato come *Prometeo incatenato al Monte Caucaso*¹¹⁰. Tra i rami incisi da Cort, ritornato al servizio di Tiziano agli inizi del settimo decennio, abbiamo: *Tarquinio e Lucrezia – o Lo stupro di Lucrezia* – (1571), riconosciuta da Sellink in tre stati¹¹¹, mentre van der Sman ne indica due versioni incise¹¹² – senza però specificare se si tratti di lastre differenti oppure due stati tirati dalla stessa lastra – e altrettante ne segnala per il *Martirio di San Lorenzo* (1571), seguito da Lüdemann che, a fronte delle affermazioni del Lampsonio nella già citata lettera a Tiziano del 1567, valuta la composizione di almeno una delle due versioni come precedente rispetto alla data leggibile sulla stampa¹¹³. Secondo Sellink invece, il soggetto raffigurante il «Beato Lorenzo» fu inciso in tre differenti versioni delle quali non si conoscono ulteriori stati, piuttosto l'autore menziona sei copie della terza variante – quella in controparte rispetto alla prima versione –, di cui alcune conosciute in più stati¹¹⁴. Da un punto di vista cronologico – rispetto alla data riportata sulla lastra – l'ultimo soggetto ad essere modulato dal bulino del fiammingo fu la *Fucina di Vulcano* (1572), conosciuto anche come *I Ciclopi che forgiavano le armi*, del quale Sellink nomina quattro stati¹¹⁵. Di notevole interesse, riguardo la stampa, è l'iscrizione in essa riportata che ne esplicita – ed è l'unico riferimento a noi conosciuto a farlo – il modello utilizzato per la traduzione grafica. In una targa in basso è riportata la scritta «EX ARCHETYPHO PALLATII BRIXIENSIS». La decisione di inserire tale indicazione nella stampa potrebbe essere venuta da Tiziano, come certificazione di originalità delle tele per il Palazzo Pubblico di Brescia del 1568, per le quali nacque un diverbio tra Tiziano e i Rettori di Brescia, committenti delle opere, che misero in

¹⁰⁶ Ivi, 2, p. 162.

¹⁰⁷ Ivi, 2, p. 40.

¹⁰⁸ Ivi, 2, p. 194.

¹⁰⁹ Ivi, 3, p. 75.

¹¹⁰ Ivi, 3, p. 78.

¹¹¹ Ivi, 3, p. 81.

¹¹² G. Van der Sman, *Incisori e incisioni d'Oltralpe*, cit., p. 155.

¹¹³ P. Lüdemann, *Le botteghe e la grafica* cit., p. 170.

¹¹⁴ M. Sellink, *Cornelis* cit., 2, pp. 176-178.

¹¹⁵ Ivi, 3, p. 117.

dubbio il coinvolgimento del pittore nella loro realizzazione¹¹⁶. Riguardo le undici incisioni appena citate, esaminando la descrizione dei diversi stati tirati dalla stessa matrice, si ritiene opportuno fare almeno un paio di osservazioni: le iscrizioni che risultano comuni a questo *corpus* di stampe comprendono il nome dell'*inventor*, «Titianus», la data, la specifica riguardante il *copyright* riconosciuto al pittore - «cun [*sic*] privilegio» - e la firma dell'incisore, solitamente riportata come «Cornelio cort. fe.». Va però notato che la firma di quest'ultimo, diversamente rispetto a quella del pittore, si può ritrovare solamente nei secondi stati, almeno per quanto concerne le stampe risalenti agli anni 1565 e 1566 - mentre della seconda *tranche* tale dettaglio si può notare solo per la stampa dei *Ciclopi*. Si potrebbe cautamente dedurre che il Tiziano abbia deciso di «dividere» la fama con l'incisore olandese solo una volta constatati gli ottimi esiti grafici raggiunti. La seconda osservazione che si può muovere, in relazione alle caratteristiche delle diverse impressioni derivanti dalla lastra originale, è relativa a delle iscrizioni recanti l'indirizzo di alcuni editori. Una delucidazione sull'apporto di tali cambiamenti è fornita da Chiari Moretto Wiel¹¹⁷: riferendosi al primo trasferimento di Cornelis Cort a Roma, nella seconda metà del 1566, la studiosa rivela che l'incisore portò con sé la matrice della *Gloria*, poi acquistata nella Capitale da Antonio Lafrery. Non è da escludere che tale azione fosse proprio uno specifico incarico del Tiziano, che avrebbe potuto concordare la transazione con l'editore romano, non di rado presente in laguna. Altre quattro lastre – il *Tizio*, *Ruggero e Angelica*, il *San Girolamo* e la *Fucina di Vulcano* – vennero invece acquisite e riutilizzate direttamente «In Venetia Apreso Stefano Scolari a S. Zulian»¹¹⁸. L'interesse rivolto dai suddetti editori all'acquisto, e alla successiva pubblicazione, di determinati soggetti potrebbe essere interpretata come un'indicazione su quali fossero le stampe maggiormente richieste dal mercato dei collezionisti.

Restano dunque, dal conteggio di Sellink, quattro stampe non recanti il Privilegio editoriale, delle quali un paio di dubbia attribuzione, e sono: la prima versione del *San Girolamo* (ca. 1565), *Giuseppe e la moglie di Putifarre* (ca. 1565), l'*Annunciazione* (ca. 1566) e *Santa Margherita di Antiochia e il drago* della quale l'autore non indica una datazione precisa. Di quest'ultimo ramo viene indicata l'esistenza di due stati¹¹⁹, il primo recante le scritte «Titianus inv.» e il «formis» dell'editore Luca Bertelli, mentre il secondo, nel margine inferiore, riporta una dedica a Maria

¹¹⁶ M. A. Chiari Moretto Wiel, *L'ultimo Tiziano* cit., p. 180.

¹¹⁷ Ivi, p. 183.

¹¹⁸ M. Sellink, *Cornelis* cit., 3, p. 85.

¹¹⁹ Ivi, 2, p. 189.

di Ungheria. Proprio da un dipinto del 1560, fatto da Tiziano per la sorella di Carlo V, dovrebbe derivare il soggetto, dipinto anche in un'altra versione conservata al Prado. Della stessa stampa – non menzionata né da Tagliaferro, né da Lüdemann - parla anche Chiari¹²⁰ - denominandola *Santa Margherita da Cortona ed il drago* - asserendo al fatto che editori come il Bertelli tornarono a pubblicare stampe con soggetti tizianeschi, a fronte del successo commerciale dei fogli incisi da Cort per Tiziano. L'incisione del *San Girolamo*, secondo Sellink derivata da una precedente versione del dipinto datato 1575 presente a El Escorial, reca la firma dell'*inventor* «Titiano» e l'indicazione «In Venetia Cor. Cort. f.»¹²¹. Nessuno nella più recente letteratura fa riferimento a questa stampa, forse una precedente versione incisa che non ebbe soddisfatto Tiziano, che gli preferì dunque quella che oggi si considera la versione ufficiale, corredata di Privilegio, della quale già il Lamponio si rallegrava per l'esito grafico nella citata lettera del 1567, descrivendo come «unica cosetta al mondo quel paesetto deserto et romitoso di San Ieronimo»¹²², la cui iconografia dovrebbe derivare da un piccolo quadretto andato perduto che Tiziano dipinse per la Scuola di San Fantin¹²³. Per quanto riguarda la stampa raffigurante *Giuseppe e la moglie di Putifarre* non vi è certezza che il bulino di Cort abbia intagliato il rame da cui fu tirata. Sellink ne segnala tre stati¹²⁴, tra i quali il secondo si differenzia rispetto al primo per un drappaggio aggiunto sopra la donna distesa sul letto. Dello stesso avviso era Mauroner (1943)¹²⁵, secondo cui il bulino, che può «con sicurezza essere attribuito a Cort» nonostante l'assenza di una firma nella stampa, sarebbe stato il primo esperimento veneziano dell'incisore, per mezzo del quale dimostrare la propria qualità al pittore. Tale stampa non viene menzionata dalla letteratura più recente. A mio modesto avviso, vi sono due elementi che possono indurre a dubitare sulla paternità dell'incisore olandese: le misure della stampa - circa 200 mm di altezza per 260 mm di larghezza – sono di circa un terzo inferiori rispetto alle altre stampe realizzate da Cort a Venezia. Inoltre, la firma dell'*inventor* – con la quale ci si doveva riferire ad una tela dipinta da Tiziano intorno al quinto decennio¹²⁶ -, qua riportata come «'TYCIAN' INVE», è dissimile rispetto a quelle presenti nelle opere «riconosciute» dell'incisore olandese, sia da un punto di vista calligrafico che per lo *spelling* del nome, solitamente segnalato come «Titianus».

¹²⁰ M. A. Chiari Moretto Wiel, *L'ultimo Tiziano* cit., p. 181.

¹²¹ M. Sellink, *Cornelis* cit., 2, p. 159.

¹²² G. Gaye, *Carteggio inedito* cit., CCXVIII, p. 242.

¹²³ M. Sellink, *Cornelis* cit., 2, p. 162.

¹²⁴ Ivi, 1, p. 38.

¹²⁵ F. Mauroner, *Le incisioni di Tiziano* cit., p. 58.

¹²⁶ Ibidem.

L'ultima incisione da valutare è quella raffigurante un soggetto già inciso nel quarto decennio da Jacopo Caraglio, ossia l'*Annunciazione*. La mano del Cort come incisore per la suddetta non è in discussione, essendo presente la sua firma nell'angolo destro inferiore del foglio, mentre non furono incisi sulla lastra né il nome di Tiziano né la data. L'unico autore a farla risalire alla seconda esperienza veneziana di Cort è Lüdemann¹²⁷. Sellink, che la data al 1566 circa, ne individua tre diversi stati, collegandola alla pala dipinta dal cadorino per la chiesa di San Salvador¹²⁸. Una lettura critica da valutare è ancora quella di Chiari Moretto Wiel¹²⁹: essa ritiene che l'*Annunciazione* sia la prima stampa generata dalla collaborazione tra Cort e Tiziano e si potrebbe dunque datare al 1565. Il fatto che l'incisione sia molto fedele alla pala di San Salvador, «una certa rigidità del tratto, destinata poi a scomparire» e la scelta di Tiziano di non apporre



Figura 9: Tiziano, *Tarquinio e Lucrezia*, 1568-1571, Cambridge, Fitzwilliam Museum.

alla lastra il Privilegio ottenuto successivamente, inducono l'autrice a pensare che per questa incisione non ci sia stato l'intervento diretto dell'*inventor* nella realizzazione di un modello *ad hoc*, ma sia stato preso ad esempio un dipinto dello stesso soggetto forse presente in bottega. Potrebbe essere stato, altresì, un primo esperimento con cui Cort avrebbe dovuto dimostrare le proprie qualità al pittore. Sebbene gli autori siano tutti concordi nell'avallare – almeno per la maggior parte delle stampe – un coinvolgimento diretto di Tiziano nella vicenda e che costui fornì dei modelli a Cort modificati per l'occasione, nessuno di essi è sopraggiunto ai giorni nostri. Una ragione per la mancanza del

corpus di disegni tizianeschi, come sottolineato dall'autrice sopra citata¹³⁰, potrebbe essere la perdita di gran parte del materiale presente nello studio del pittore dopo il suo decesso.

¹²⁷ P. Lüdemann, *Le botteghe e la grafica* cit., p. 170.

¹²⁸ M. Sellink, *Cornelis* cit., 1, p. 49.

¹²⁹ M. A. Chiari Moretto Wiel, *L'ultimo Tiziano* cit., p. 177.

¹³⁰ *Ivi*, p. 171.

Lüdemann, suggerisce che soltanto uno dei fogli incisi da Cort – *Tarquinio e Lucrezia* - «corrisponde, pressoché esattamente, sia pure in controparte al dipinto che oggi si conserva al Fitzwilliam Museum di Cambridge»¹³¹ (Fig. 9). La firma dell'incisore è ubicata su una pantofola ai piedi del letto, proprio come nella tela dove, nello stesso luogo, fu apposta quella di Tiziano. Difficile stabilire se tale sostituzione sia stata un'iniziativa dell'incisore o dipesa da un suggerimento del pittore, ciò nonostante potrebbe lasciar intendere la volontà del Cort di porsi allo stesso livello dell'*inventor*; invece per quanto riguarda il *Ruggiero e Angelica*, soggetto mai dipinto da Tiziano, un suo corrispondente molto simile si trova nel disegno conservato al Musée Bonnat a Bayonne (Fig. 10), ma l'eccellente stato di conservazione porta ad escludere che sia stato utilizzato dall'incisore olandese come modello per la traduzione su rame. L'incisione del

San Lorenzo risulta più vicina alla versione dipinta a metà secolo da Tiziano per la chiesa dei Gesuiti di Venezia¹³² (Fig. 11), piuttosto che alla tela dell'Escorial, ma lo sfondo



Figura 10: Tiziano, *Ruggiero libera Angelica*, ca.1560, Bayonne, Musée Bonnat.

architettonico di gusto classico presente nel dipinto venne modificato mediante l'inserimento di una coltre di fumo; inoltre troviamo nella stampa una dedica a Filippo II, pratica comune che, nel secondo Cinquecento, incisori, stampatori o disegnatori utilizzavano per ringraziare colui che finanziava il progetto di stampa, ma non è questo il caso infatti il Tiziano potrebbe averla fatta incidere solo per esaltarne il ruolo che egli ricoprì in precedenza di patrono dell'arte¹³³. Il *Tizio*, o *Prometeo*, una delle incisioni eseguite da Cort nel biennio 1565-66, raffigura un soggetto

¹³¹ P. Lüdemann, *Le botteghe e la grafica* cit., p. 196.

¹³² Ivi, p. 199.

¹³³ Ivi, p. 201.

molto vicino a quello dipinto da Tiziano per Maria di Ungheria nel 1540, che oggi viene conservato al Prado di Madrid, ma date alcune differenze che ci sono tra la stampa e il dipinto – ad esempio i tronchi a cui sono legate le catene ai piedi del Tizio, nell’incisione sono sostituite da dei massi – si può supporre che il maestro di Pieve di Cadore abbia appositamente preparato un disegno per «Cornelio»¹³⁴. Per la stampa raffigurante la Dea Diana che scopre la gravidanza di Callisto, si fa riferimento ad un modello molto vicino alla tela del cadorino presente oggi al Kunsthistorisches Museum, pur avendo diverse modifiche nella composizione, come la presenza di una scultura di Diana e un cervo posto sulla fontana¹³⁵. La *Maria Maddalena penitente*, incisa da Cort nel 1566, ha un’impostazione simile a quella di due tele di Tiziano, una presente al Museo di Capodimonte – quella ritenuta più vicina alla stampa – ed un’altra versione conservata all’Ermitage di San Pietroburgo¹³⁶. Per l’incisione della *Gloria*, sono stati chiamati in causa dalla letteratura, la tela presente al Prado, inviata da Tiziano a Carlo V nel 1554 – e quindi lontana da Venezia quando Cort avrebbe potuto prendervi spunto – ed un disegno del medesimo soggetto databile 1553, conservato oggi al Louvre, che tuttavia presenta differenze con la stampa di Cort,



Figura 11: Tiziano, *Il martirio di San Lorenzo*, terminato post 1557, Venezia, Chiesa dei Gesuiti.

di Capodimonte – quella ritenuta più vicina alla stampa – ed un’altra versione conservata all’Ermitage di San Pietroburgo¹³⁶. Per l’incisione della *Gloria*, sono stati chiamati in causa dalla letteratura, la tela presente al Prado, inviata da Tiziano a Carlo V nel 1554 – e quindi lontana da Venezia quando Cort avrebbe potuto prendervi spunto – ed un disegno del medesimo soggetto databile 1553, conservato oggi al Louvre, che tuttavia presenta differenze con la stampa di Cort,

¹³⁴ M. Bury, *The print in Italy 1550-1620*, London, The British Museum Press, 2001, p. 190.

¹³⁵ P. Lüdemann, *Le botteghe e la grafica* cit., p. 200.

¹³⁶ Ivi, p. 207.

in particolare nelle misure, perciò si può escludere un suo utilizzo per la traduzione su rame¹³⁷. Ancora una volta, si può presumere o l'utilizzo di alcune copie del soggetto presenti in bottega dal Tiziano, oppure come più plausibile, che il modello grafico fornito dal pittore a Cort non sia giunto ai giorni nostri. Come questo, non si sono conservati – andarono distrutti in un incendio nel 1575 – i tre quadri realizzati da Tiziano su commissione dei Rettori di Brescia, di uno dei quali l'incisione datata 1572 di Cornelis Cort, «costituisce l'unica testimonianza iconografica per il dipinto corrispondente del perduto ciclo»¹³⁸.

Per quanto risulti ancora problematico decretare con sicurezza quanti e quali rami siano stati incisi dal bulinista olandese sotto le direttive di Tiziano, non si può certo negare la qualità tecnica e grafica dei risultati ottenuti attraverso questo sodalizio, né mettere in dubbio il successo in termini commerciali del *corpus* di incisioni. L'influenza cruciale di questa collaborazione è ancor più sottolineata dalle schiere di incisori – gran parte dei quali era di origine fiamminga – che, a partire dall'ottavo decennio del Cinquecento cominciarono a replicare le stampe del duo Tiziano-Cort, tra cui i membri della famiglia Sadeler. Aegidius, ad esempio, ne replicò una versione del *Martirio di San Lorenzo*¹³⁹. Tiziano riuscì nel suo intento di divulgare, perfino maggiormente, la sua opera in Europa, grazie anche all'aiuto di quelli stessi incisori dei vari Paesi nordici. Per generazioni le stampe a lui legate furono utilizzate come spunto iconografico e giocarono un ruolo assai importante nell'accrescimento della sua fama¹⁴⁰ e, sulla base del suo esempio potrebbe aver tratto ispirazione, con uno scarto temporale di soli alcuni decenni, un altro grande maestro fiammingo, Pieter Paul Rubens, quando riunì un notevole numero di incisori che sotto la sua direzione incidevano in rame le sue invenzioni¹⁴¹.

¹³⁷ Ivi, pp. 207-210.

¹³⁸ Ivi, p. 207.

¹³⁹ G. Tagliaferro, B. Aikema, *Le botteghe* cit., p. 400.

¹⁴⁰ B. W. Meijer, *Tiziano e il Nord*, in *Il Rinascimento a Venezia* cit., p. 505.

¹⁴¹ G. Tagliaferro, B. Aikema, *Le botteghe* cit., p. 398.

III: Hans Jakob König editore di stampe

Nella seconda parte del XVI secolo i personaggi coinvolti nella gestione delle attività mercantili collegate al collezionismo europeo - riguardanti pietre preziose, sculture, curiosità, tessuti ed opere d'arte in genere -, «non sono più i nobili (...), ma i borghesi arricchiti che si appropriano dei modelli di vita dei nobili stessi»¹. Questi trovarono terreno fertile per i loro scambi nel contesto veneziano che, oltretutto, permise il fiorire in ambito artistico delle carriere, e del relativo successo in termini commerciali, di numerosi artisti locali e di altri provenienti dai Paesi al di là delle Alpi. Figure di prima importanza a ricoprire tali attività di agenzia e mecenatismo furono i gioiellieri - che in laguna avevano costituito una fitta rete di interscambio con i maggiori poli commerciali europei – non solo dediti allo smercio di smeraldi, diamanti o qualsivoglia tipologia di preziosi ma, piuttosto, ben propensi ad estendere la propria influenza per promuovere e consigliare i giovani talenti artistici, a facilitare la divulgazione delle opere e raccomandarli alle corti con cui erano in connessione². Tutto ciò accadeva in parallelo, e non senza una certa contiguità, all'alternarsi delle corone imperiali di Massimiliano II (1564-1576), figlio di Ferdinando e primo imperatore a dar lustro ad artisti istruiti in Italia come Bartholomäus Spranger, e Rodolfo II (1576-1612) che scelse Praga nel 1583 come capitale del Sacro Romano Impero e nuova corte artistica. I suoi gusti spaziavano dall'arte veneziana di Tiziano, Tintoretto e Veronese, all'intramontabile Dürer, ponendo non meno attenzione alle nuove promesse d'oltralpe come lo stesso Spranger, Hans von Aachen e Joseph Heintz il Vecchio, artisti influenzati dal gusto italiano che poterono assorbire durante le rispettive esperienze di formazione tra Roma, Parma, Firenze e Venezia³.

¹ D. Sogliani, *Le collezioni Gonzaga: Il carteggio tra Venezia e Mantova (1563-1587)*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, p. 57.

² I. di Lenardo, *The Oltramontani Network in Venice*, in *Hans von Aachen in Context*, Proceedings of the International Conference, Prague 22-25 September 2010, edited by L. Konecny and S. Vacha, Praga, Artefactum, 2012, p. 34.

³ A. J. Martin, *Convergenze di fine secolo: Augusta, Praga, Venezia*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, a cura di B. Aikema, B. L. Brown, G. Nepi Scirè, Milano, Bompiani, 1999, p. 615.

III.1: Gioielliere, mercante d'arte e preziosi

Martin (2008)⁴ ci riferisce di una notevole presenza, nella Venezia dell'epoca, di collezionisti provenienti dalle Fiandre e dalla Germania e del loro interesse «per l'arte di alto livello qualitativo dei contemporanei». Questi, onde evitare di incappare in frodi *in loco*, preferirono affidarsi ad agenti e mercanti che ne gestissero gli interessi e gli affari in città, dimostrando oltretutto notevoli competenze e conoscenze in campo artistico. Questi personaggi provenivano dalle stesse terre dei *connoisseurs* che li scelsero come mediatori d'acquisto, ma le loro famiglie decisero di stabilirsi in laguna in tempi precedenti, rendendoli veneziani d'adozione o, semplicemente, *Venedigerdeutsche*. In particolare, durante tutto il secolo numerosi orefici e gioiellieri vi si trasferirono da Augusta - al tempo «la capitale europea dell'oreficeria profana»⁵ e patria dei potenti Fugger, storica famiglia di banchieri con affari nell'estrazione di rame e argento dal Tirolo -, formando così una ricca comunità in una città non distante dalla Germania e nella quale la rete di trasporti perfettamente collaudata assicurava un efficiente *import-export* di merci, e concentrando il loro polo commerciale-culturale presso il Fondaco dei Tedeschi a Rialto, luogo solitamente prescelto per le operazioni d'acquisto e di vendita di opere d'arte⁶. Occorre comunque appuntare che, nel XVI secolo, la distinzione tra gioiellieri ed orafi non era così netta ed entrambe le categorie, al di là dei lavori puramente artigianali, avevano legami con altri ambiti più o meno correlati, quali ad esempio: attività bancarie, compravendita di antichità e mediazione commerciale per l'acquisto e la vendita di beni artistici⁷. A metà del sesto decennio la città lagunare pullulava di agenti e mercanti illustri, in occasione tra l'altro della vendita della collezione Vendramin. Hans Fugger si affidava ai servizi dell'agente David Ott, mentre con l'incarico affidato loro da Filippo V di Baviera giunsero in città i mercanti Jacopo Strada ed il figlio Ottavio, sempre per l'acquisto della suddetta collezione⁸. Nell'interesse della presente ricerca è utile accennare alla famiglia Ott per il ruolo che ebbe negli scambi con i nobili tedeschi, di fondamentale importanza per la divulgazione dell'arte veneziana in Germania e per il

⁴ A. J. Martin, *I rapporti con i Paesi Bassi e la Germania. Pittori, agenti e mercanti, e collezionisti*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochman, R. Lauber, S. Mason, Venezia, Marsilio, 2008, p. 143.

⁵ M. G. Mazzucco, *Jacomo Tintoretto & i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana*, Milano, Rizzoli, 2009, p. 335.

⁶ A. J. Martin, *Convergenze* cit., p. 614.

⁷ J. F. Hayward, *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism 1540-1620*, London, Sotheby Parke Bernet, 1976, pp. 54-56.

⁸ M. G. Mazzucco, *Jacomo* cit., p. 335.

collegamento tra essa ed il gioielliere Hans Jakob König. Gli Ott si trasferirono da Augsburg a Venezia a metà del XVI secolo, dove il *pater familiae* David, oltre che gestire gli affari di Hans Fugger, fu insignito della carica di Console del Fondaco. Tali mansioni permisero alla famiglia, che risiedeva dai primi anni '70 presso San Canciano, di raggiungere un tenore di vita considerevole e di essere stimati professionisti della comunità veneziana⁹. Essi rappresentavano il prototipo di commercianti «forestieri» ben inseriti nel luogo di residenza e di cui i nobili stranieri – come Alberto V di Baviera - potevano fidarsi per l'acquisto di beni di lusso. Girolamo Ott ed il fratello, che amministravano nei pressi del Fondaco un'attività di cambio e compravendita, avevano ereditato dal padre David i contatti con i Fugger. Alle cure dei due fratelli erano stati affidati da Hans Jakob Fugger, in aperto contrasto con Jacopo Strada, l'altro agente al suo servizio, compiti quali il pagamento delle provvigioni degli artisti e la preparazione delle opere d'arte da trasportare in Germania¹⁰. Nell'anno 1572 risultava a Venezia anche un certo «Jacommo Chenini orese allemano», con tutta probabilità Hans Jakob König, il gioielliere, orefice, mercante e fornitore fidato di preziosi per le famiglie Gonzaga, Medici e Asburgo. Dieci anni più tardi, nel 1582 – anno in cui Jakob risultava residente in zona Santi Apostoli -, la figlia del gioielliere, Cattarina König, si sposò con proprio con Girolamo Ott¹¹.

Hans Jakob König nacque nel 1536 a Füssen, un piccolo paese della Baviera di collegamento per gli scambi tra Augsburg e Venezia. Il suo nome, o meglio i suoi tanti nomi¹² si possono trovare in diversi documenti spediti da Venezia, già dall'ottavo decennio. È assai probabile che Jakob avesse scelto la città lagunare solo come luogo per vivere e centro logistico dal quale gestire i propri affari di matrice mercantile e dove mettere insieme la sua notevole collezione mentre, stando alle indicazioni di Martin (2008)¹³, non vi esercitò le professioni per cui veniva solitamente riconosciuto - «gioielliere» e orefice – data l'assenza delle sue generalità nei documenti d'archivio, consultati proprio dall'autore, quali *l'Arte dei Orefici e Gioiellieri* e la *Mariogola della Scuola dei Oresi et Zoelieri*. Ciò non sorprende, dato che per i gioiellieri, una volta a Venezia, era quasi una consuetudine ritrovarsi coinvolti nel commercio di dipinti e

⁹ R. Baroncini, *Giovanni Gabrieli e la committenza privata veneziana: i ridotti Helman e Oth*, in *Spazi Veneziani: topografie culturali di una città*, a cura di Sabine Meine, Roma, Viella, 2014, p. 47.

¹⁰ A. J. Martin, *I rapporti cit.*, p. 147.

¹¹ M. G. Mazzucco, *Jacommo cit.*, p. 336.

¹² Iacomo, Iacopo, Iacobo, Iacobus, Giacomo e Konig, Khonig, Kinig, Kiening, Kenig, Kening, Khining, Kinig, Kining, Chinig, Cyinig, Chini, Chinich, Chiniche, Chinichi, Cuinich, Cyinich, Cunynch, da A. J. Martin, *Hans Jakob König*, in *Il collezionismo cit.*, p. 288.

¹³ *Ibidem*.

qualsivoglia oggetto artistico e i vari Jacopo e Ottavio Strada, Filippo Esengren, Alessandro Caravia e lo stesso Jakob König ne sono un esempio¹⁴. Sul fatto che il mercante esercitasse davvero anche mansioni di oreficeria, una prova ci arriva da un orologio astronomico, che dal 1578 si trova nella collezione statale di Vienna, dove sono riportate le firme «Johannes Pinicianus» e «Hans Kiening zu Füssen»¹⁵, o ancora da Supino (1901)¹⁶, che menziona «Iacopo Cynich» tra i numerosi orefici forestieri che furono di passaggio a Firenze, presso la corte medicea. Questo suo coinvolgimento nell'arte orafa può rappresentare una chiave di lettura per cogliere come König fosse diventato fidato consigliere e amico dell'imperatore Rodolfo II, che risultava essere, oltre che un grande mecenate e amante dell'arte, fine estimatore di cimeli di oreficeria e di pietre preziose. A testimoniare era l'abbondante presenza di gioiellieri ed orefici stranieri presso la corte di Praga¹⁷, impiegati sia per la produzione di opere richieste dalla nobiltà e dall'imperatore stesso, che per fabbricare doni da consegnare ad ambasciatori negli incontri diplomatici¹⁸. La parentela acquisita con König - che gestiva una fitta rete di contatti oltre le Alpi ed era «gradito ospite e consulente tra i collezionisti borghesi e nobili»¹⁹ - dovette giovare non poco a Girolamo Ott, anch'egli grande appassionato d'arte e legato all'ambito del collezionismo lagunare ed europeo. Probabilmente, grazie anche alla prossimità con il gioielliere di Füssen, Girolamo riuscì a sviluppare un'esperienza ed una bravura tale nella mediazione in commerci d'opere d'arte che lo portarono ad essere protagonista della più sorprendente ed eccezionale operazione dei primi anni del XVII secolo: la transazione e conseguente spedizione della celebre *Pala del Rosario* di Albrecht Dürer da Venezia – dove si trovava dal 1506, presso la chiesa di San Bartolomeo - alla corte di Praga di Rodolfo II. Come già suggerito da Martin (1995)²⁰ e riproposto con più convinzione dallo stesso, undici anni più tardi²¹ - basandosi sulle quattro

¹⁴ M. G. Mazzucco, *Jacomo* cit., p. 345.

¹⁵ R. A. Peltzer, *König Hans*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. U. Thieme, F. Becker, Vol. 21/22, v.1: Knip-Kruger, Leipzig, E. A. Seemann Verlag, 1999, ristampa delle edizioni originali già pubblicate a Leipzig nel 1907 e 1950, p. 151.

¹⁶ I. B. Supino, *L'arte di Benvenuto Cellini: con nuovi documenti sulla oreficeria fiorentina del secolo 16.*, Firenze, Alinari, 1901, p. 10.

¹⁷ E. J. Siroka, *Northern Artists in Italy ca. 1565-85: Hans Speckaert as a Draughtsman and a Teacher*, Ann Arbor, U.M.I., 1995, p. 34.

¹⁸ J. F. Hayward, *Virtuoso Goldsmiths* cit., p. 31.

¹⁹ A. J. Martin, *I rapporti* cit., p. 158.

²⁰ A. J. Martin, *Quellen zum Kunsthandel um 1550-1600, Die Firma Ott in Venedig*, in "Kunstchronik", 48, 1995, pp. 535-539, in particolare p. 538.

²¹ A. J. Martin, "Dan hat sich ain quater befunden, in vnserer Capeln, von der Hand des Albrecht Dürers", in *Albrecht Dürer: the Feast of the Rose Garlands, 1506-2006*, a cura di O. Koktova, Prague, National Gallery Prague, 2006, p. 59.

lettere inviate a corte dal segretario imperiale Bernardino Rossi - l'operazione venne commissionata proprio dall'imperatore, grande estimatore del pittore-incisore di Norimberga, fu condotta attraverso l'intermediazione dei Fugger e, «dall'agente de signori Fuccari – Girolamo Ott - è stato del tutto concluso l'accordo del quadro d'Alberto Duro» nel marzo 1606, per una cifra di 700 ducati per i membri della Scuola dei Tedeschi e 200 ulteriori spettanti ai preti della parrocchia di San Bartolomeo.

Numerosi carteggi ci testimoniano come il König gestisse una fitta rete di contatti commerciali, e in parte amichevoli, con le più importanti corti dell'Europa dell'epoca. Dalle lettere che egli spedì da Venezia alla nobile famiglia Gonzaga di Mantova è possibile ricavare interessanti spunti riguardanti la tipologia ed il prezzo delle merci che egli offriva a sua altezza, altresì le confidenze scritte dal gioielliere al duca consentono di tracciare sulla mappa alcuni dei luoghi che lo stesso König visitò, - in veste di venditore, compratore, consigliere – nell'ultimo ventennio del Cinquecento. Il rapporto commerciale tra il mercante e il principe Vincenzo I Gonzaga, sulla base dei riferimenti letterari, iniziò nel 1581. Del marzo di quell'anno, infatti, è una lettera in cui il gioielliere rivelava di aver trovato un diamante di 8 carati, circa la metà rispetto a quello desiderato dal principe²². Nel luglio di quattro anni più tardi König invitava Vincenzo Gonzaga, dato che durante la visita a Venezia di quest'ultimo il gioielliere si trovava nei pressi di Treviso «per accompagnar uno signor todescho»²³, a rivolgersi nuovamente a lui se avesse desiderato acquistare qualcosa. Dello stesso anno, era indirizzato al principe, un sollecito di pagamento di 156 scudi – circa la metà dei quali avrebbero ripianato un vecchio debito e la rimanente relativa all'acquisto di una fontana -, di cui «Cynich» necessitava per recarsi a «Fiorenza et Roma»²⁴, luoghi in cui avrebbe condotto dei negozi. L'anno successivo, 1586, il mercante di Füssen scrisse due lettere a Guglielmo Gonzaga, il duca di Mantova, una precedente ed una successiva ad un suo viaggio oltre le Alpi: nella prima, datata ventiquattro maggio, ricordando al principe di dover saldare il suo debito di 100 scudi per l'acquisto di un collarino da un gioielliere di Mantova, il König annuncia il suo imminente viaggio per Gratz, Vienna e Praga dove avrebbe dovuto «far alcuni negoti con quelli principi»²⁵. In data 20 dicembre, appena tornato dal viaggio durato ben cinque mesi e mezzo, riportava al duca di aver incontrato i principi della casata d'Austria e di

²² D. Sogliani, *Le collezioni Gonzaga: Il carteggio tra Venezia e Mantova (1563-1587)*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, p. 300, doc. 506.

²³ Ivi, pp. 395-396, doc. 715.

²⁴ Ivi, p. 405, doc. 757.

²⁵ Ivi, p. 423, doc. 808.

Baviera, di aver venduto a Rodolfo II un «centuaro [sic] et la figura di perla et altre cosse per studii» e che questi gli mostrò «molte sorte de pietre et vasi»²⁶. Gli affari con il duca di Mantova continuarono negli anni successivi, e si estesero anche sotto la gestione del suocero Girolamo, che, dieci anni dopo il matrimonio con sua figlia Cattarina, scrisse a Vincenzo I – all’epoca diventato duca come successore di Guglielmo – e gli inviò quattro smeraldi che il duca aveva precedentemente trattato con «Jacomo Chinig»²⁷. Le lettere di Jakob non furono spedite solamente da Venezia - che restava comunque il fulcro nevralgico per la gestione dei suoi affari – piuttosto, alcune proposte commerciali venivano elaborate anche direttamente dai luoghi in cui il gioielliere si recava in cerca di primizie, come nel caso di Roma, dalla quale scrisse ancora a Vincenzo I in data 30 dicembre 1600²⁸, per assicurarsi di potergli inviare una statua – assieme a quelle dal duca commissionate che comprò presso tal Giovanni Peranda – che in realtà venne acquistata per Rodolfo II ma per la quale non riusciva a trovare un metodo di spedizione conveniente. La risposta di Vincenzo I tardò ad arrivare dunque, una volta tornato nella città lagunare in data 31 marzo 1601 e forse preoccupato di non riuscire a vendere l’oggetto acquistato, il gioielliere ripropose - con il piglio del mercante navigato - «la statua che non se trovava nisuna simile»²⁹, menzionando ancora una sua prossima partenza per la Germania. Nell’ultima lettera del maggio dello stesso anno, ancora precedente al viaggio in terra teutonica, Hans Jakob tentò nuovamente di offrire la statua che a Roma aveva pagato 150 scudi, appartenuta al Cardinale Ippolito d’Este, oltre ad un vaso dorato, un braccio di Cupido in bronzo ed «l arzon de assella de avorio antico»³⁰.

I rapporti di connessione di Hans Jakob non si limitavano solo ai rappresentanti delle casate nobiliari d’Europa e ai membri della comunità «alemanna» residente a Venezia, bensì si estendevano anche ai mercanti provenienti dalle Fiandre. Di questi ultimi, tra quelli che vissero in laguna, uno dei nomi più illustri era quello di Carlo Helman, discendente delle famiglie Zanfort – altra famiglia fiamminga storicamente legata alla Venezia del commercio di lusso, che aveva tra l’altro favorito attraverso la propria rete commerciale l’arrivo diretto delle stampe da Anversa a Venezia, della bottega di Hieronymus Cock – ed Helman. Carlo, mercante emigrato

²⁶ Ivi, pp. 449-450, doc. 874.

²⁷ M. Sermidi, *Le collezioni Gonzaga: Il carteggio tra Venezia e Mantova (1588-1612)*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, p. 147, doc. 160.

²⁸ B. Furlotti, *Le collezioni Gonzaga: Il carteggio tra Roma e Mantova (1588-1612)*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, pp. 402-402, doc. 402.

²⁹ M. Sermidi, *Venezia e Mantova (1588-1612)* cit., p. 281, doc. 488.

³⁰ Ivi, p. 282, doc. 493.

dal capoluogo fiammingo, si occupava di diversi *business* che collegavano le corti italiane, europee e l'Impero Ottomano, tra cui gioielleria e vendita di beni di lusso³¹. Altrettanto forte era il suo coinvolgimento come mecenate nella promozione dell'arte fiamminga. A lui fu dedicata una stampa da Raphael Sadeler nel 1601. Molte similitudini quindi intercorrono tra la figura del mercante fiammingo ed Hans Jakob König, a cui fu dedicata due anni prima un'incisione dal fratello Johan Sadeler, di cui si parlerà al paragrafo III.3.2. Entrambi erano gioiellieri e mercanti che, curando interessi ed acquisti rilevanti delle famiglie dei reggenti d'Europa, gestivano una fitta rete di contatti che aveva come centro nevralgico Venezia. Sia Carlo che Jakob agivano come mecenati e collezionisti e si hanno notizie a riguardo grazie a testamenti ed inventari. Di König abbiamo il documento del Fondo Borghese³², che testimonia degli oltre sessanta dipinti, di cui la maggior parte effigi d'artista, da lui commissionate o acquisite. Di Carlo Helman si conosce, attraverso il testamento del 1606, la collezione che contava oltre un centinaio di tele³³ ed anch'egli - come König fu appassionato di ritratti -, dovette apprezzare particolarmente un determinato genere pittorico, le *vedute*, oltre a soggetti realizzati dal Tiziano e dal Veronese. Non c'è da sorprendersi se entrambe queste due personalità di spicco fossero così influenti e coinvolte nel mecenatismo e nel mercato d'arte, infatti, come ancora ci suggerisce di Lenardo³⁴, a Venezia fino al XVII secolo inoltrato mancò una professione come quella dei *botteggheri* e tutti i traffici relativi ai beni di lusso e artistici erano concentrati in mano ad agenti e gioiellieri, due delle professioni ricoperte da Helman e König. Al di là delle affinità di cui sopra, tra i due potrebbe esserci stata ben più di qualche collaborazione d'affari. Carlo, assieme al fratello Guglielmo - dal quale alla morte nel 1593 ereditò l'intera impresa -, curava la vendita di gioielli e pietre preziose e tra i suoi clienti vi furono i Gonzaga di Mantova. In una lettera di Guglielmo Helman al Duca Vincenzo I Gonzaga, spedita da Venezia e datata 10 ottobre 1587³⁵ nella quale si sollecitava il duca al pagamento di ventiquattro smeraldi, viene menzionato «messer Giacomo Chinig» come colui che si era occupato della consegna delle pietre. Ciò presuppone che il König abbia prestato ai due i propri servizi, presumibilmente non in questa sola occasione. Oltretutto i

³¹ I. di Lenardo, *Carlo Helman, Merchant, Patron and Collector, and the Role of Family Ties in the Antwerp-Venice Migrant Network*, in *Art and Migration. Netherlandish Artists on the Move, 1400-1750*, edited by F. Scholten, J. Woodall, D. Meijers, Leiden-Boston, Brill, 2014, pp. 331-333.

³² Si veda il paragrafo III.2.

³³ La collezione di casa Helman contava 137 tele, tra cui una *Maddalena* del Tiziano, un'opera di Veronese e due del Bassano. Si veda R. Baroncini, *Giovanni Gabrieli* cit., p. 32.

³⁴ I. di Lenardo, *Carlo Helman* cit., p. 334.

³⁵ D. Sogliani, *Venezia e Mantova (1563-1587)* cit., p. 463, doc. 913.

due mercanti, in veste di mecenati, condivisero le prestazioni di alcuni artisti, come Paolo Fiammingo, Veronese, Tintoretto e i Sadeler. Un altro importante gioielliere fiammingo con cui entrò in contatto Jakob König era Jan Craeyborn. Originario di Anversa come lo stesso Helman e residente in laguna, era stato il tramite per il soggiorno di Joris Hoefnagel e Abraham Ortelius a Venezia nel 1577, conosceva altri artisti nordici come Gaspar Rem e Ludovico Pozzoserrato e inoltre mantenne salde connessioni anche con la colonia fiamminga romana di cui facevano parte anche Anthonis Santvoort e Cornelis Cort. Sappiamo che Craeyborn entrò in contatto con Jacques Bylivelt e Bernardo Vecchietti – gioielliere il primo e agente il secondo di Francesco de' Medici a Firenze - attraverso König, con cui i due erano in affari³⁶. Bylivelt aveva infatti portato una croce di diamanti nell'agosto 1584 al Granduca di Toscana, come regalo di König³⁷. Detto ciò, il rapporto tra il gioielliere di Füssen e quello di Anversa, potrebbe stare alla base della presunta conoscenza tra König e Cornelis Cort, almeno fino al 1578, anno della morte dell'incisore.

La già menzionata ultima lettera inviata dal König a Vincenzo I Gonzaga, del primo maggio 1601 e il testamento di Cattarina, datato 12 novembre 1603, in cui il gioielliere viene ricordato come «quondam ser Giacomo Chinich»³⁸, sono in termini *post e ante quem* a cui far riferimento per definire la data del suo decesso, che peraltro non dovette avvenire «in Venedig», vista l'assenza di tale avvenimento tra le documentazioni delle parrocchie adiacenti al Fondaco³⁹.

III.2: La collezione di effigi dal Fondo Borghese

Non va dimenticato il ruolo di mecenate che König ricoprì per diversi anni a Venezia, commissionando tele e promuovendo il talento degli artisti che operavano sotto la sua ala protettrice. Tra questi vi era Hans von Aachen, il pittore di Colonia che visse tra Venezia, Roma e Firenze. Egli arrivò in laguna a ventidue anni, dove poté contare sull'aiuto delle colonie di artisti e mercanti tedeschi e fiamminghi che qui vivevano⁴⁰ e scelse di appoggiarsi alla bottega

³⁶ I. di Lenardo, *Carlo Helman* cit., p. 334.

³⁷ B. Wierda, G. van der Sman, *Wisselend succes, De loopbaan van Nederlandse en Vlaamse kunstenaars in Florence, 1450-1600*, in *Art and Migration* cit., p. 218.

³⁸ A. J. Martin, *Hans Jakob König* cit., p. 288.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ E. Fucikova, *The Life*, in *Hans von Aachen (1552-1615): Court Artist in Europe*, edited by T. Fusenig, Berlin-München, Deutscher Kunstverlag, 2010, p. 3.

di un'artista di Anversa, meno in auge rispetto ai vari Marteen de Vos, Tintoretto e Veronese. Questi era Gaspar Rem, più rinomato come agente per i giovani artisti che scendevano dal Nord che come pittore. Egli era legato ad Hans Jakob König e alla famiglia Ott e forse fu proprio lui il tramite tra l'artista e i mercanti tedeschi. Che Hans von Aachen – abile ritrattista, ne eseguì anche per la famiglia Fugger - lavorò per König ce lo dimostrano i diversi ritratti realizzati di artisti che orbitavano intorno alla figura del mercante di Füssen: Ludovico Pozzoserrato, Joseph Heintz il Vecchio, Jacopo Ligozzi, lo stesso Gaspar Rem, più due autoritratti. L'artista di Colonia, eseguì inoltre il ritratto del figlio di König, andato perduto come quello del pittore Jacopo Ligozzi, oltre a quelli risalenti al soggiorno di fiorentino di Jacques Bylvelt e del Giambologna - a cui nel 1585 fu conferito il blasone da Rodolfo II⁴¹. Del ritratto dello scultore amico del mercante di Füssen si innamorò l'imperatore Rodolfo II quando proprio König lo portò in mostra durante il suo viaggio a Praga nel 1586⁴². L'opera potrebbe essere considerata come una sorta di biglietto da visita dell'artista di Colonia che indusse l'imperatore a desiderarlo sotto la sua direzione⁴³. Il pittore tedesco non fu l'unico degli artisti operanti nella cerchia del gioielliere ad andare a Praga, infatti anche Joseph Heintz fu qui attivo e nominato *kammermaler* nel 1591, come vi capitò il pittore lagunare Giovanni Contarini negli stessi anni. Heintz, che di Hans von Aachen fu un pupillo, soggiornò dal 1584 per almeno un quinquennio in laguna e, disegnatore di grande talento, eseguì un ritratto dello scultore Giambologna, sull'esempio del suo mentore⁴⁴. Non solo gli artisti, ma soprattutto i dipinti dei talenti che a Venezia giravano intorno all'orbita di König e dei Fugger confluirono nella raccolta di Rodolfo II; furono acquistate opere di Ludovico Pozzoserrato, Paolo Fiammingo - oltre a quelle dei più celebri Jacopo Robusti e Paolo Caliari – e di Hans Rottenhammer, attivo proprio a Venezia al debutto del XVII secolo⁴⁵. Quest'ultimo si occupava, grazie al probabile contatto fornitogli dagli Ott e da König, dell'acquisto e del restauro di vecchi dipinti per l'imperatore Rodolfo e dovette prendersi carico degli aspetti relativi alla sicurezza del trasporto della *Pala del Rosario* – della quale realizzò forse una copia prima che questa fosse spedita in Boemia⁴⁶. Il gioielliere e

⁴¹ C. Avery, *Giambologna, the Complete Sculpture*, Oxford, Phaidon-Christie's, 1987, p. 30.

⁴² E. Fucikova, *The Life*, cit. p. 4.

⁴³ A. J. Martin, *I rapporti* cit., p. 179.

⁴⁴ Ivi., pp. 195-197.

⁴⁵ R. Lauber, *L'arte alla corte di Rodolfo II: collezionismo magico e passione per la pittura veneta. La diaspora dalla Serenissima e "l'Autunno" di Praga*, in "Venezia altrove", Almanacco della presenza veneziana nel mondo, Vol. 9, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 80-83.

⁴⁶ Ivi, pp. 82-83.

mercante era dunque quindi connesso a tutti i pittori che gravitavano intorno alla corte di Praga, anche a Bartholomäus Spranger di cui possedeva l'*Autoritratto* e a Paolo Fiammingo, che dalla collezione di König potrebbe aver visto un altro autoritratto, quello del Tintoretto del 1588 circa, che ritroviamo, insieme ad una scultura di Alessandro Vittoria – di cui ancora König possedeva un ritratto –, nel lato destro della sua tela *Il Pianeta Apollo*⁴⁷.

Al paragrafo precedente si è già accennato all'importante raccolta composta da Hans Jakob König durante il suo periodo in Italia, e nei passaggi di cui sopra sono stati menzionati diversi dei ritratti che dal gioielliere furono commissionati per la sua collezione. Un documento che ci può essere utile per capirne l'entità – se non di quella integrale, almeno di quella risultante alla sua morte, visto che altri dipinti in suo possesso potrebbero essere stati venduti o donati in precedenza – è una lista di opere, pubblicata sempre da Martin (1995)⁴⁸ e conservata nel Fondo Borghese dell'Archivio Segreto Vaticano, che la vedova König inviò intorno al 1603 alla famiglia Borghese per sondare il terreno circa un interesse d'acquisto.

Da ciò che si può evincere dagli esemplari superstiti della collezione, vi sono tratti comuni a tutti i dipinti: qualora fossero entrate a far parte della collezione, ad ogni tela venivano apposte due iscrizioni, una sul margine superiore, indicante l'identità dell'effigiato, l'altra parallela al busto del suddetto recante l'autore dell'opera, oppure «IPSIUS.F.» o «IPSE.F.» per gli autoritratti e solitamente tutti i ritratti venivano provvisti di cornici simili⁴⁹. La prima effigie presente nella lista è opera del Veronese (Fig. 12) e raffigura proprio il gioielliere di Füssen: Paolo Caliari lo ritrasse nel 1575 circa, a mezza figura, frontalmente, in abito scuro con un «candido colletto alla spagnola», scostato da una poltrona con in mano uno smeraldo, che quasi porge allo spettatore. Dunque viene presentato come un mercante e gioielliere. Questa tela, assieme ad un'altra sessantina di ritratti, figurava nella sua collezione che comprendeva opere delle diverse scuole d'Italia, ma con particolare riferimento a quella veneziana e ai numerosi fiamminghi che nella città avevano lavorato⁵⁰. Hans Jakob nel ritratto appare pensieroso e assorto in una fase meditativa, mentre porge allo spettatore il notevole smeraldo rosso, rimando alla sua fama come mercante di preziosi. La sua espressione incorpora un chiaro esempio della «malinconia

⁴⁷ A. J. Martin, *Convergenze* cit., p. 620.

⁴⁸ A. J. Martin, *Eine unbekanntes Sammlungs bedeutender Portraits der Renaissance aus dem Besitz des Hans Jakob König*, in "Kunstchronik", 48, 1995, pp. 46-54, in particolare pp. 52-53.

⁴⁹ A. J. Martin, *I rapporti* cit., p. 158.

⁵⁰ A. J. Martin, *Convergenze*, p. 622.

generosa»⁵¹ tipica degli effigiati dal pittore originario di Verona. La gestualità del gioielliere e la sua postura appaiono alquanto spontanee, connotazioni che si possono ritrovare in altri ritratti di Caliarì, come quello all'incirca coevo dello scultore Alessandro Vittoria, conservato al Metropolitan Museum di New York⁵². Per anni la tela con l'effigie di König, che versava già nel '700 in cattivo stato di conservazione, fu identificata erroneamente come raffigurante ora Re Giacomo d'Inghilterra – il cognome «Kinig» fu interpretato come King – ora un altro mercante, Ottavio Strada. Il restauro nella seconda metà del Novecento e l'eliminazione delle ridipinture risalenti al XVIII secolo hanno permesso di scoprire le iscrizioni superiore e laterale ed identificare l'effigiato con il mercante «GERMANUS»⁵³.



Figura 12: Paolo Veronese, Ritratto di Hans Jakob König, ca. 1575, Praga, Národní Galerie, già collezione König.

Nella collezione era conservati poi ritratti realizzati da Jacopo Palma il

Giovane, Hans von Aachen – presente con due ritratti e due autoritratti -, Giovanni Contarini e diversi altri, mentre l'artista più rappresentato è il Tintoretto, con ben dieci effigi. Oltre a questi, si può notare che della collezione non facessero parte solo ritratti e dipinti dal gioielliere commissionati ad artisti coevi. Si evince dal documento pubblicato da Martin, ad esempio, la presenza di due ritratti dipinti da Tiziano nel quinto decennio del Cinquecento. Uno è quello di Gabriel de Luetz, o Seigneur d'Aramon - conservato oggi al Castello Sforzesco - un intelligente aristocratico francese che capitò in laguna più volte tra 1541, 1542 – da qui la datazione del

⁵¹ J. Garton, *Grace and Grandeur: the Portraiture of Paolo Veronese*, London and Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2008, p. 125.

⁵² J. Neumann, *La galerie de tableaux du château de Prague, Prague, Editions de l'Academie*, 1967, p. 327.

⁵³ E. Fucíková, *Paolo Veronese, Ritratto del gioielliere Jakob König, 1575 ca.*, in *Capolavori della pittura veneta dal Castello di Praga*, a cura di E. Fucíková, Milano, Electa, 1994, p. 50.

ritratto – e 1547⁵⁴. Il secondo, databile intorno al 1546 e per il quale Tiziano si sarebbe avvalso dell'aiuto della sua bottega, raffigura il giovane scultore veneziano, Martino Pasqualigo⁵⁵. Ad entrambe le tele, una volta che König ne entrò in possesso, furono aggiunte le scritte riscontrabili in tutti gli altri ritratti in suo possesso, ossia il nome della persona ritratta sulla parte superiore della tela e, lateralmente all'effigiato, a mezza altezza il riconoscimento della mano di chi la dipinse – in questo caso TITIANVS F.

Pur non presente nella lista, un altro ritratto che doveva far parte collezione e che oggi viene conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna, è quello raffigurante Cornelis Cort, realizzato – con ogni probabilità a Roma - da Hans Speckaert, del quale il suddetto è l'unico ritratto che si conosce firmato⁵⁶. Sul lato destro del dipinto si nota il nome dell'artista «H. Specart», conforme nella calligrafia a quelli degli altri ritratti della collezione König, così come la posa «a mezza vita» dell'effigiato, che pare giovane, tra i 30 e i 35 anni, ed il cui viso non mostra i segni del tempo⁵⁷.

In fondo alla lista inviata a Roma, dopo i sessanta ritratti, risultano poi menzionate una decina di opere di vario genere, tra le quali due erano espressamente collegate a Tiziano Vecellio: un *Ecce Homo* ed infine un «Modello di S. Laurenzo»⁵⁸. Martin suggerisce che quest'ultimo possa essere servito per realizzare la tela presente nella chiesa dei Gesuiti a Venezia, o la versione presente all'Escorial oppure una tela perduta⁵⁹. Non è comunque inesorabilmente escludibile che si trattasse di uno dei modelli di cui si è dibattuto al Capitolo II, e di cui non sono a noi giunti esemplari, utilizzati da Cornelis Cort per la traduzione in rame dei soggetti tizianeschi, dato che con il termine «modello» si sarebbe potuto intendere sia un'opera pittorica che un abbozzo grafico.

Ad ogni modo, la raccolta del mercante tedesco si pone come uno straordinario esempio di selezione mirata: uno stimolo per creare una così importante raccolta di ritratti potrebbe essere venuto a König in una delle sue trasferte nel capoluogo toscano, dove avrebbe potuto ammirare la raccolta della famiglia Medici dei ritratti di uomini famosi⁶⁰. Senza dubbio però, la collezione del gioielliere va intesa come un precedente della ben più celebre Galleria degli Autoritratti

⁵⁴ H. E. Wethey, *The Paintings of Titian, the Portraits*, London, Phaidon, 1971, p. 74.

⁵⁵ Ivi, p. 121.

⁵⁶ E. J. Siroka, *Northern Artists* cit., p. 76.

⁵⁷ Ivi, p. 611.

⁵⁸ A. J. Martin, *Eine unbekannt Sammlng* cit. p. 53.

⁵⁹ A. J. Martin, *Hans Jakob König* cit., p. 289.

⁶⁰ A. J. Martin, *Convergenze* cit., p. 622.

medicea, che nel settimo decennio del XVII secolo iniziò ad assemblare il Cardinale Leopoldo de' Medici⁶¹. Si potrebbe trovare un ulteriore punto di collegamento tra il gioielliere e l'alto prelato della famiglia fiorentina. Proprio a quest'ultimo infatti era indirizzata, nel 1674, una lettera dal veneziano Marco Boschini – l'autore della *Carta del navegar pitoresco* che per il Cardinale si occupava degli acquisti di opere grafiche in laguna – nella quale veniva consigliato caldamente l'acquisto di «due stampe in legno di Alberto Duro»⁶²: una di questa era la *Veduta di Venezia*, considerata erroneamente opera del maestro di Norimberga, mentre l'altra era *Il Carro Trionfale di Massimiliano I*, xilografia che meno di un secolo prima fu ristampata proprio dal gioielliere a Venezia, sebbene sia ragionevole pensare che la stampa acquistata dal Boschini per il Cardinale della famiglia Medici fosse l'esemplare - oggi conservato presso il Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi -, in cui sono stati uniti fogli della prima e della seconda edizione del *Carro*, già ampiamente analizzata da Fara (2007)⁶³.

III.3: König editore

I gioiellieri a Venezia, nella seconda metà del XVI secolo, difficilmente si occupavano unicamente del commercio di pietre preziose, bensì dirigevano i loro interessi in diverse attività, più o meno collaterali, che potessero risultare redditizie tra cui il commercio di opere d'arte, mantenere rapporti di cortesia con i nobili delle corti europee e «perfino prendere parte alla vendita di stampe e disegni»⁶⁴. Che lo stesso gioielliere di Füssen fosse un colto appassionato d'arte si può ben intendere dall'entità della sua notevole collezione di ritratti di cui si è brevemente discusso al paragrafo precedente. Nella raccolta, accanto alle fatiche pittoriche di coloro che rappresentavano il meglio della scena veneziana dell'epoca, si potevano trovare due autoritratti – indicati dal termine «ipsius» - di «Gisbert Venus» e «Cornelio Cort»⁶⁵, due incisori che, a quanto ci è dato sapere, dovettero per lui operare nella veste inedita – o, per lo meno, poco conosciuta – di pittori. Il fatto che nella sua collezione, circondati dai vari Tiziano, Veronese, Tintoretto, ci fossero due esponenti dell'arte del bulino, può essere interpretato come indicazione

⁶¹ A. J. Martin, *I rapporti cit.*, p. 159.

⁶² G. M. Fara, *Albrecht Dürer nelle fonti antiche 1508-1686*, Firenze, Olschki, 2014, pp. 427-428.

⁶³ G. M. Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie e derivazioni*, Firenze, Olschki, 2007, pp. 372-375.

⁶⁴ I. di Lenardo, *The Oltramontani Network cit.*, p. 34.

⁶⁵ A. J. Martin, *Eine unbekante Sammlung cit.*, p. 52, n. 18-19.

di un interesse del mercante per l'ambito grafico, nel quale esso doveva essere stato coinvolto con il ruolo di editore per alcuni progetti di stampa. Martin suggerisce che «le incisioni pubblicate da König riproducevano normalmente modelli dei quadri in suo possesso»⁶⁶. Tale affermazione, come si vedrà nelle pagine a seguire, è solo in parte veritiera, se si osserva che la più celebre e imponente fatica editoriale del König fu la riedizione del *Carro Trionfale di Massimiliano I*, xilografia originariamente ad opera di Albrecht Dürer. Su questo frangente si potrebbe fare un parallelo tra il mercante di Füssen e un suo illustre predecessore, Anton Kolb. Si è già fatta menzione del suo nome al Capitolo I, poiché fu epocale il progetto di stampa da lui intrapreso assieme a Jacopo de' Barbari nel 1500 – per la celebre *Veduta* - a Venezia, per il quale richiese il Privilegio editoriale e che diede un forte stimolo all'affermarsi della tendenza «monumentale» delle stampe su più blocchi, di cui anche Dürer dovette essere ammiratore durante il suo secondo soggiorno a Venezia, nel 1505-06, per il quale fu sostenuto spiritualmente ed economicamente da Pirckheimer - vicenda di cui abbiamo notizia grazie all'intenso scambio epistolare tra i due⁶⁷. Lo stesso Kolb era un mercante e visse per diverso tempo nella città lagunare, dalla quale si separò assieme all'incisore quasi in concomitanza con l'uscita sul mercato della stampa. Essi si ritrovarono a collaborare nuovamente insieme alla corte di Massimiliano I a Norimberga - prima che l'incisore si trasferì in Belgio dove morì nel 1516⁶⁸. L'imperatore della casata Asburgo fu il committente originario del *Grande Carro* realizzato da Dürer, che il mercante – e in questo caso editore – König si incaricò di ripubblicare a Venezia diversi anni successivi.

III.3.1: Il Carro Trionfale di Massimiliano I

Prima di formulare ipotesi circa le azioni intraprese da Hans Jakob König per pubblicare la quinta – ma non ultima – edizione della xilografia düreriana, si ritiene opportuno porre in rassegna alcuni aspetti riguardanti l'*editio princeps* del soggetto. La genesi della suddetta stampa raffigurante il *Grande Carro Trionfale* è piuttosto complessa. Essa doveva rappresentare la parte

⁶⁶ A. J. Martin, *I rapporti cit.*, p. 158.

⁶⁷ G. M. Fara, *Albrecht Dürer teorico dell'architettura, una storia italiana*, Firenze, Olschki, 1999, p. 30.

⁶⁸ J. Schulz, *La grande veduta «a volo d'uccello» di Jacopo de' Barbari*, in *A volo d'uccello, Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, a cura di G. Romanelli. S. Biadene, C. Tonini, Venezia, Arsenale, 1999, p. 58.

centrale⁶⁹ - assieme al celebre *Arco Trionfale* e la *Processione Trionfale* - di un maestoso progetto grafico ideato e voluto dall'imperatore Massimiliano I, coadiuvato nell'elaborazione dal suo segretario Marx Treitz-Saurwein⁷⁰ e dallo storiografo Johannes Stabius, che dovesse esaltarne la vita, le imprese e le virtù come ultimo discendente della casata degli Asburgo e somma autorità del Sacro Romano Impero, nello schema dei tradizionali cortei di trionfo. L'intero progetto, iniziato con i primi disegni preparatori intorno al 1512 si interruppe nel 1519, a causa della morte del coronato. Fu ripreso e terminato, dopo diverse vicissitudini solo sette anni dopo, per volere del nipote di Massimiliano, l'arciduca Ferdinando, fratello e successivamente erede del trono di Carlo V. Tre monumentali xilografie dovevano comporre questo *Trionfo*: quella dell'*Arco*, tirata da ben 192 blocchi, mentre 137 erano quelli per la *Processione* ed ulteriori 8 per il *Carro*⁷¹ a cui lavorarono, in maniera corale, i migliori esponenti dell'arte grafica tedesca del periodo, tra i quali vi erano Hans Burgkmair, Albrecht Altdorfer, Leonard Beck ed ovviamente Albrecht Dürer. La pubblicazione postuma del 1526, però, fu priva del suo storico «triumphator»⁷², infatti, il disegno e la derivante xilografia di 8 blocchi, generata dalle menti e dalla mano di Dürer e del suo mentore Willibald Pirckheimer⁷³, non fu inclusa nella pubblicazione ma venne sostituita dalla più esigua xilografia in due blocchi – detta *Il piccolo carro trionfale* – rappresentante il matrimonio dei coniugi Massimiliano e Maria di Borgogna, che insieme portano lo stemma familiare⁷⁴. Un motivo per tale ridimensionamento dell'opera düreriana fu dovuto, con ogni probabilità, all'iniziativa del Dürer di pubblicare indipendentemente nel 1522 la xilografia – per il compiacimento del successore Carlo V - desideroso di recuperare il tempo e la fatica spesa per il progetto e di trovare una strategia di sostentamento alternativa alla mancata pensione a lui promessa proprio dall'imperatore⁷⁵. La richiesta dell'imperatore circa l'ideazione e la realizzazione del soggetto sopra menzionato fu

⁶⁹ G. Bartrum, *German Renaissance Prints, 1490-1550*, London, British Museum Press, 1995, p. 58.

⁷⁰ E. Panofsky, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, terza edizione italiana, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 233.

⁷¹ L. S. Stiber, E. Eusman, S. Albro, *The Triumphal Arch and the Large Triumphal Carriage of Maximilian I: Two Oversized, Multi-block, 16th-Century Woodcuts from the Studio of Albrecht Dürer*, in "The book and paper group annual", 14, 1995, pp. 63-85.

⁷² E. Panofsky, *La vita e le opere cit.*, p. 234.

⁷³ «Nella Norimberga in cui vivevano erano considerati, rispettivamente, l'uomo più istruito dell'Impero e il nuovo Apelle germanico», da G. M. Fara, *Albrecht Dürer teorico dell'architettura, una storia italiana*, Firenze, Olschki, 1999, p. 22.

⁷⁴ W. Kurth, *The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer*, Mineola, Dover Publications, 1963, p. 37.

⁷⁵ L. Silver, J. C. Smith, *The Essential Dürer*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010, p. 144.

inoltrata a Dürer tra il 1512 e il 1513. Un primo disegno risalente a quegli anni fu pesantemente modificato dal genio creativo di Pirckheimer – per Albrecht «padre particolare, ispiratore di molte scelte ed inclinazioni»⁷⁶ -, fino alla realizzazione di una stravolta versione, approvata dallo stesso Massimiliano un anno prima della sua morte, nella quale furono eliminati i fronzoli e la magniloquenza, per un risultato d'insieme da interpretare «non come un manifesto dinastico, ma come un'apoteosi personale»⁷⁷. La trasposizione xilografica del disegno non ne modificò particolarmente il carattere, se non per l'eliminazione dal carro dei membri della famiglia dell'imperatore, la modifica di alcuni dettagli del veicolo e del baldacchino⁷⁸ e l'aggiunta, nella parte superiore dei fogli, dell'esegesi pirckheimeriana in lingua tedesca ad accompagnare il dispiegamento della scena. L'immagine si compone di ben ventidue figure allegoriche femminili, rappresentanti le virtù possedute dall'imperatore e sei coppie di cavalli che trainano il carro intagliato sui primi due blocchi. Al centro del mezzo si trova la figura di Massimiliano I mentre la *Vittoria* – che sulle sue ali ha riportati i nomi dei Paesi conquistati dall'imperatore – si accinge a porre sulla sua testa una corona di alloro. Attorno a queste due figure, poste su dei piedistalli, vi sono le quattro virtù cardinali, *Prudenza*, *Fortezza*, *Giustizia* e *Temperanza*⁷⁹, mentre a tenere le redini sull'estremità del carro vi è la *Ragione*. Le stesse quattro ruote del veicolo sono decorate con le scritte *Honor*, *Gloria*, *Dignitas* e *Magnificentia*. Un'ulteriore descrizione fu storicamente fatta da Giovanni Paolo Lomazzo⁸⁰ che citò nel suo *Trattato* due esempi diversi di trionfi, quello di Cristo di Tiziano e a seguire il *Carro Trionfale* di Dürer:

⁷⁶ G. M. Fara, *Albrecht Dürer teorico* cit., p. 21.

⁷⁷ E. Panofsky, *La vita e le opere* cit., p. 235.

⁷⁸ J. B. Musick, *Maximilian's Triumphal Chariot*, in "Bulletin of the city Art Museum of St. Louis", 17, 1932, n. 3, pp. 38, 40-42, in particolare p. 41.

⁷⁹ Per intendere il legame tra le quattro virtù ci sono utili le parole dell'umanista di Norimberga: «Queste quattro virtù sono interrelate e non possono essere separate. Se una virtù manca, le altre sono imperfette. Allo stesso modo le virtù ausiliarie che da queste quattro derivano sono interconnesse e fuse una all'altra. Perché la Giustizia richiede la verità. Essa tiene la corona della verità nella sua mano sinistra. Essa è toccata dalla sua mano destra significando temperanza. Dove non c'è verità non può esserci giustizia. Anche la temperanza separata dalla verità non può essere chiamata temperanza. La mano destra della giustizia tocca la corona della clemenza. Ciò per dimostrare che la giustizia non dev'essere troppo severa ma essere temperata con clemenza. La corona dell'equità è collegata alla precedente, poiché la giustizia non dovrebbe essere né troppo mite né troppo severa, ma equa e costante. Senza tale Giustizia di uguaglianza non può essere sostenuta». Da W. L. Strauss, *The Illustrated Bartsch 10, Sixteenth Century German Artists, Albrecht Dürer*, Commentary, New York, Abaris Books, 1980, p. 421.

⁸⁰ Noto pittore e teorico lombardo, si dimostrò l'unico a conoscere l'opera teorica completa di Dürer, oltre ad una notevole parte di quella grafica, tra incisioni e xilografie. Senza dubbio le sue conoscenze devono essere rimandate al periodo precedente al 1573, anno in cui perse la vista. Da G. M. Fara, *Albrecht Dürer nelle fonti antiche 1508-1686*, Firenze, Olschki, 2014, pp. 75-76.

«...anco della religione nostra, come fece Tiziano quello della Fede dove dipinse i patriarchi e i profeti, le sibille del testamento vecchio, ed in mezzo Cristo assiso portato in alto da quattro dottori della chiesa, con uno stendardo in mano, tirato dagli animali evangelici, ed avanti lui tutti gli altri santi del testamento nuovo. Così si possono fare i trionfi degli uomini moderni, come fece Alberto Durero pittore quello di Massimiliano imperatore avo di Carlo V, dove lo fa trionfare delle virtù, le quali egli possedeva, e delle qualità che si appartengono a un vero imperatore. Quivi la Ragione guida il carro con molti cavalli a due a due con le virtù a lui destinate che li tengono. Sopra il carro vi sono diverse donne, che tengono le corone dell'imperatore co' suoi nomi, dei quali perché ve n'è un disegno largo dieci fogli(sic) tagliato in legno di sua mano, non starò qui a farne menzione: perché anch'io l'ebbi con tutte altre carte tagliate in legno, in ferro, ed in rame degli alti e bassi germanj, ed ancora quelle degl'italiani, e massime le principali che venivano ad essere circa quattromila»⁸¹.

La xilografia appena descritta dovette riscuotere un grande successo poiché a quanto riportato in ultimo da Strauss (1980)⁸², in un lasso di tempo di circa ottant'anni, ne furono pubblicate ben sette edizioni, tre delle quali con le iscrizioni in tedesco – la prima, la terza che riporta il termine «FICTORIA» e la settima databile circa al 1600 – e le restanti quattro in latino. Di queste la seconda versione è di un anno successiva alla prima, mentre la quinta è l'edizione datata 1589 e si tratta proprio dell'edizione ristampata a Venezia da Hans Jakob König - un esemplare di quest'ultima, assieme ad altri 167 fogli con soggetti processionali, si trovava anche nella mirabile raccolta di Cassiano dal Pozzo, celebre viaggiatore e collezionista seicentesco di origine torinese⁸³. Della stampa pubblicata da König in laguna ne faceva menzione il Bartsch (1808)⁸⁴, descrivendola però come terza edizione di quattro, mentre Campbell Dodgson nel 1903 già la segnalava come quinta, riportandone le ultime righe scritte dell'ottavo foglio: «Anno autem D. M. D. LXXXVIII. Jacobus Chinig Germanus, tabulas hasce ab aeredibus Alberti Durerii aere proprio emptas iterum Venetiis diuulgandas curauit. Kinig Germanus»⁸⁵. Di notevole interesse è comparare le scritte segnalate dalla letteratura sopra citata con quelle di un'esemplare facente

⁸¹ G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura scultura ed architettura*, ristampa in 3 volumi della prima edizione del 1584, Roma, Del Monte, 1884, Vol. 2, p. 310.

⁸² W. L. Strauss, *The Illustrated Bartsch 10*, cit., pp. 421-422.

⁸³ A. Griffiths, *Cassiano's Print Collection*, in *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo*, Quaderni Puteani 4, a cura di F. Haskell, Ivrea, Olivetti, 1993, p. 247.

⁸⁴ A. von Bartsch, *Le Peintre Graveur*, Vol. 7, Wien, J. V. Degen, 1808, p. 158.

⁸⁵ C. Dodgson, *Catalogue of Early German and Flemish Woodcuts preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, Vol. 1, Mansfield Center, Martino Publishing, 1999, p. 339.

parte della Raccolta Ortalli, conservato alla Biblioteca di Parma. L'iscrizione sul *colophon* – segnalata in ultimo da Fara (2014)⁸⁶ – riporta: «Anno autem Domini. M. D. LXXXIX. Iacobus Kinig Germanus, Tabulas hasce ad haeredibus Alberti Durerii aere proprio emptas, iterum Venetiis divulgandas curavit». Le due versioni differiscono tra loro per l'*incipit*: l'esemplare della Raccolta Ortalli riporta «Anno autem Domini M. D. LXXXIX Iacobus Kinig», mentre nelle altre più conosciute la scritta è: «Anno autem D. M. D. LXXXVIII. Iacobus Chinig»; dunque il termine *Domini* risulta contratto, il numero romano scritto diversamente e anche le prime due lettere del cognome di König sono diverse. Inoltre venne aggiunta un'ulteriore riga di testo con riportato «Kinig Germanus». La presenza nelle collezioni delle differenti versioni presuppone che una delle due sia stata una ristampa ed è probabile – data una più complessa disposizione dei caratteri tipografici – che l'ultima versione sopra citata fosse quella definitiva. Tale variazione era stata peraltro già messa in evidenza nel 1932 da Meder⁸⁷. In alcuni dei fogli di ognuna delle versioni comunque, è possibile riscontrare una filigrana raffigurante uno scudo con all'interno le iniziali «ScG», collegabile secondo Briquet a carta veneta, riscontrata in alcuni documenti dell'epoca⁸⁸. Ciò è assai probabile dato che tra il XVI ed il XVII secolo ci fu una notevole diffusione di cartiere nelle zone di Toscolano, Maderno, nella «pianura settentrionale vicentina e a Ceneda»⁸⁹.

Nelle tre righe di testo presenti nel *colophon*, l'editore rivela di aver acquistato le tavole, a proprie spese, dagli eredi di Dürer. Non è stato possibile, per il momento, risalire a delle certezze per quanto concerne il trasporto dei blocchi lignei originali da cui fu tirata la stampa, né su chi fossero gli eredi da cui egli li acquistò⁹⁰. È però doveroso formulare alcune ipotesi su come il

⁸⁶ G. M. Fara, *Dürer nelle fonti antiche* cit., p. 293.

⁸⁷ J. Meder, *Dürer-Katalog. Ein handbuch über Albrecht Dürers stiche, radierungen, holzschnitte, deren zustände, ausgaben und wasserzeichen*, Ristampa dell'edizione pubblicata da Gillhofer a Vienna nel 1932, New York, Da Capo Press, 1971, p. 230.

⁸⁸ Questo tipo di filigrana è segnalata da Briquet come «angelo» collegato ad uno scudo con le iniziali «ScG» e in punta un trifoglio. Nella filigrana trovata su alcuni fogli della xilografia però, appare solamente lo scudo con le iniziali, senza l'angelo. Questo tipo di carta è stata ritrovata su un documento conservato in archivio di Stato e proveniente da Vicenza. Dunque si dovrebbe trattare di carta prodotta in Veneto e non di carta tedesca. Da C. M. Briquet, *Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier des leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Tome 1, A-CH, seconda ristampa dell'edizione pubblicata a Leipzig nel 1923, Mansfield Centre, M. Martino, 2000, p. 46.

⁸⁹ A. Zannini, *L'economia veneta nel Seicento. Oltre il paradigma della "crisi generale"*, in "Società Italiana di Demografia Storica, La popolazione nel Seicento", relazione presentata al convegno di Firenze, 28-30 novembre 1996, Bologna, CLUEB, 1999, pp. 12-13.

⁹⁰ Anche il già citato Giovanni Paolo Lomazzo entrò in contatto con uno degli eredi di Dürer, suo nipote Hans - per il quale eseguì un'opera -, pittore presso il Re di Polonia, che il Lomazzo conobbe con ogni probabilità prima del 1570 e da lui menzionato come «nipote (...) del gran Durero» in un sonetto

gioielliere di Füssen poté entrarne in possesso. Si è già parlato del suo ruolo di consigliere e di mediatore d'acquisto, talvolta, per l'imperatore Rodolfo II e quanto quest'ultimo fosse appassionato dell'opera *omnia* del maestro norimberghese. Notevoli addizioni alla collezione grafica – e non solo – della corte rudolfina si ebbero alla morte di Willibald Imhoff nel 1580, quando cominciò il declino dell'impresa Imhoff a Norimberga e, di conseguenza, la famiglia offrì a Rodolfo II diverse opere del Dürer in cambio della signoria di Petschau⁹¹. Da questa famiglia, lo stesso Rodolfo, nel 1588, acquistò un album di disegni e acquerelli oltre che il *Buch der Menschler Proportionen* del Maestro di Norimberga. Willibald Imhoff il Vecchio (1519-1580) era il nipote di Willibald Pirckheimer – l'umanista, intimo amico e consigliere di Albrecht Dürer – nato dal matrimonio tra la figlia di Pirckheimer, Felicita, e Hans Imhoff. Come diretto successore dell'umanista tedesco, Willibald Imhoff ereditò l'importante collezione di opere düreriane ed inoltre acquistò di propria iniziativa ulteriori 130 opere da Endres, vedova del fratello di Dürer. A seguito della sua morte, la collezione cominciò a disperdersi, a causa oltretutto delle successive razzie avvenute durante la Guerra dei Trentanni⁹² - proprio in questa fase di tumulti una corposa collezione di stampe, disegni e miniature düreriane fu acquistata da Thomas Howard Earl of Arundel, già patrono di Rubens e van Dyck, che nel 1636, recatosi in veste di ambasciatore inglese a Norimberga, poté acquisire per il Re Carlo I d'Inghilterra l'*Autoritratto* di Dürer del 1498 e quello del padre, oltre ad appropriarsi di ciò che era rimasto della libreria di Pirckheimer⁹³. La disponibilità di un così grande numero di opere e l'interesse sempre vivo per il mercato di impressioni, rendeva Willibald un personaggio di rilievo in un grande centro del collezionismo come Norimberga, nella quale coloro che accumulavano opere su carta – stampe e disegni – non potevano prescindere dall'ausilio degli eredi della famiglia Imhoff. Altra mirabile collezione privata che contava numerose impressioni del *peintre-graveur* di Norimberga era quella di Paulus Praunn (1548-1616), erudito patrizio e mercante che cominciò in giovane età ad accumulare fortune. Visse in Italia per 15 anni, e a Bologna acquistò nel 1585 il ritratto di Carlo V di Christoph Amberger «da un tedesco chiamato «Jean Kinig,

contenuto nel secondo *Libro delle rime* del 1587. Si veda G. M. Fara, *Dürer nelle fonti antiche* cit., p. 223.

⁹¹ A. Bubenik, *Reframing Albrecht Dürer, The Appropriation of Art, 1528-1700*, Farnham, Ashgate, 2013, p. 57.

⁹² P. W. Parshall, *The Print Collection of Ferdinand, Archduke of Tyrol*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 78, 1982, pp. 139-190, in particolare p. 140.

⁹³ A. Bubenik, *Reframing Albrecht* cit., p. 50.

amico di Jean Bologne»⁹⁴. Tra le diverse opere düreriane presenti nel suo «cabinet» vi era anche il *Carro Trionfale di Massimiliano I*⁹⁵.

Hans Jakob König intrattenne quindi rapporti con entrambi: in maniera indipendente con Paulus Praunn mentre con la famiglia Imhoff si occupò della vendita della loro collezione a Rodolfo II, di cui era agente e fidato consulente di mercato. Nella lettera – che fungeva da prefazione per l’inventario - datata 30 dicembre 1588, scritta dalla vedova di Willibald, Anna, e diretta all’imperatore Rodolfo II, fa menzione di Joachim [*sic*] König⁹⁶ come colui che si sarebbe occupato personalmente del trasporto di un libro d’arte – l’*Imhoffsches Kunstbuch*⁹⁷, album contenente 50 disegni e stampe, compresi pezzi di Dürer e Raffaello, acquistato nel 1568 da Willibald presso Paulus Koler. Ancora, come suggerito da Springer (1860)⁹⁸ risultavano alcune correzioni di «Jacob Chinig» all’inventario Imhoff, in particolare per una tavoletta raffigurante il Cristo - realizzata dalla bottega di Dürer – valutata inizialmente 80 fiorini e che, sulla base di una stima del König, divennero 140. Quindi con le acquisizioni dagli Imhoff, si andava ulteriormente arricchendo – grazie anche al mercante e mediatore König – quella che sarebbe stata la più grande collezione messa insieme da un membro della famiglia Asburgo, in questo caso il Sacro Romano Imperatore Rodolfo II. Da non tralasciare, ancora, è un ulteriore indicazione che emerge dall’inventario degli Imhoff: la presenza di un disegno appeso alla parete del corridoio davanti la stanza «Teztel»⁹⁹ – mentre solitamente stampe e disegni venivano conservati da Willibald in album. Il disegno in questione (Fig. 13) era il modello per il *Carro Trionfale di Massimiliano I*, colorato ad acquerello, di 44 cm di altezza e 253 cm di lunghezza; questo come tantissime altre opere finì alla corte di Praga. Oggi conservato all’Albertina di Vienna, il disegno è la seconda ideazione dello stesso tema, successivo a quello fatto da Dürer a penna e bistro risalente al 1514 e il 1515¹⁰⁰ – e non mostrato all’imperatore, sotto consiglio di Pirckheimer. Non è dunque improbabile che tra gli oggetti della collezione di casa Imhoff ci fossero anche i blocchi lignei, acquistati dal König per stampare la quinta edizione del *Carro*,

⁹⁴ C. T. De Murr, *Description du cabinet de monsieur Paul de Praun a Nurenberg*, Nuremberg, Schneider, 1797, p. 14.

⁹⁵ Ivi, p. 103.

⁹⁶ A. Bubenik, *Reframing Albrecht* cit., p. 47.

⁹⁷ K. Hirakawa, *The Pictorialization of Durer's Drawings in Northern Europe in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, New York, Peter Lang Pub. Inc., 2009, 96.

⁹⁸ A. Springer, *Inventare der Imhoff'schen kunstammer zu Nürnberg*, in “Mitteilungen der kaiserlichen königlichen Zentral Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale”, 5, 1860, pp. 352-357, in particolare p. 354.

⁹⁹ K. Hirakawa, *The Pictorialization* cit., p. 102.

¹⁰⁰ J. B. Musick, *Maximilian's* cit., p. 40.

un anno dopo rispetto alla vendita della collezione. Potrebbero essere stati acquisiti dal gioielliere precedentemente, oppure tramite lui acquisiti da Rodolfo II e nuovamente lui concessi – a fronte dello stretto rapporto che intercorse tra i due – per un progetto di stampa commercialmente di sicuro successo, visti gli innumerevoli appassionati delle opere grafiche del tedesco, teso a divulgare nuovamente la straordinaria perizia tecnica düreriana e le virtù di Massimiliano I. Si noti che Hans Jakob König, in questo senso, ebbe un ruolo decisivo poiché alcuni anni dopo – precisamente nel 1612 – nella città lagunare, fu ristampata l’unica edizione italiana della *Piccola Passione* di Dürer, curata da Donato Rasciotti con dedica a Ferdinando d’Austria. Questo progetto editoriale fu intrapreso da Daniele Bisuccio e furono utilizzati i blocchi lignei originali,



Figura 13: Albrecht Dürer, *Il Grande Carro Trionfale*, disegno a penna marrone e acquerello, 1518, Vienna, Albertina.

ormai stanchi¹⁰¹ - passò più di un secolo rispetto alla tiratura originale -, che furono successivamente acquistati in laguna da Peter Edward Boissier e che dal 1839 vengono conservati al British Museum¹⁰².

III.3.2: Le dediche a König nelle incisioni

Il coinvolgimento di Jakob König in attività editoriali non si esaurì con la pubblicazione della xilografia di Albrecht Dürer, piuttosto è altamente probabile che proprio dalle sue direttive siano stati realizzati – e pubblicati di conseguenza – alcuni bulini ad opera dell’incisore Gijsbert van Veen. Non risultano dalle stampe in questione termini quali *excudit* o *formis*, che con costanza

¹⁰¹ I. Andreoli, *Dürer sotto torchio. Le quattro serie xilografiche e i loro riflessi nella produzione editoriale veneziana del Cinquecento*, in “Venezia Cinquecento”, XIX, 2009, n. 37, pp. 5-135, in particolare p. 110. Per approfondire nel dettaglio questa impresa, si rimanda al saggio di A. Giachery, Donato Rasciotti, Daniele Bisuccio, Maurizio Moro e la *Piccola Passione* di Albrecht Dürer (Venezia 1612), in “Studi Veneziani”, 63, 2011, pp. 547-573.

¹⁰² G. M. Fara, *Dürer nelle fonti antiche* cit., p. 292.

si potevano trovare a corredo delle stampe come indicazioni su chi fosse lo stampatore o il possessore – ed editore - delle lastre. Si potrebbe dedurre che il König si sia dedicato a certi progetti di stampa non come professionista, bensì come semplice appassionato della materia grafica e per dare lustro a determinate opere in suo possesso. Al di là dell'assenza di tali indicazioni, ve ne sono altre presenti che possono condurci ad optare per il gioielliere quale editore delle stesse: innanzitutto, gli artisti che presero parte, in maniera diretta o di riflesso, ai progetti di stampa – in ordine sparso, Gijbert van Veen, Ludovico Pozzoserrato, Joseph Heintz, Cornelis Cort, Jacopo Tintoretto, Hans von Aachen, Giambologna, Johan Sadeler – sono tutti riconducibili alla sfera di influenza del mercante di Füssen. In secondo luogo, si possono valutare le dediche a lui indirizzate nelle stampe come indicazione sul suo ruolo, quantomeno, di finanziatore. Una delucidazione su come decifrare le dediche è data da Bury (2001)¹⁰³: secondo l'autore, alla fine del sedicesimo secolo era molto comune che sulle lastre venissero incise iscrizioni e/o dediche nominali, una pratica solitamente attuata per onorare e ringraziare il mecenate che aveva finanziato la loro realizzazione. Quello appena descritto non era però l'unico motivo, infatti già dalla metà del secolo alcune dediche venivano fatte con lo scopo di guadagnare una somma ulteriore dalle stampe, oltre agli introiti derivanti dalle vendite, somma corrisposta dal dedicatario a colui che aveva scritto la dedica – solitamente il *designer* o l'incisore, anche qualora la stampa avesse avuto incisi il nome e l'indirizzo dell'editore – per avergli reso onore. Che il dedicatario fosse consapevole o meno in anticipo dell'iscrizione fatta a suo nome, cosa per nulla scontata, era lecito aspettarsi da esso una somma ulteriore poiché il suo nome era stato onorato pubblicamente e sottolineata la sua magnificenza come «protettore» dell'arte. Tale pratica si può senza dubbio annoverare tra le fonti di finanziamento della produzione incisoria di fine secolo, tanto più per quegli artisti che agivano indipendentemente senza avere a disposizione ingenti somme da investire. Alla prima variante, con un coinvolgimento diretto da parte di König, si possono collegare le incisioni del van Veen, mentre alla funzione secondaria delle dediche si può ascrivere il lavoro – almeno una delle due stampe con riferimento al gioielliere, quella del 1599 - di Johan Sadeler, che disponeva già di un'attività editoriale avviata e che, come ci ricorda van der Sman (1999)¹⁰⁴, assieme al fratello, si servì «in modo molto intelligente delle dediche», a dimostrazione del complesso intreccio di rapporti

¹⁰³ M. Bury, *The Print in Italy 1550-1620*, London, The British Museum Press, 2001, p. 78.

¹⁰⁴ G. Van der Sman, *Incisori e incisioni d'Oltralpe a Venezia nella seconda metà del Cinquecento*, in *Il Rinascimento a Venezia* cit., p. 158.

cordiali e commerciali della loro bottega: tra i vari menzionati troviamo Leonardo Mocenigo, Carlo Helman e appunto Jakob König.

Si pongono ora in esame le vicende riguardanti Gijsbert van Veen (1562-1628). L'incisore di Leida giunse a Venezia nel 1588, dove realizzò cinque incisioni a bulino: due a soggetto sacro, derivanti da Paolo Fiammingo, le tre restanti invece sono ritratti celebrativi¹⁰⁵: uno dello scultore Giambologna, datato 1589 e firmato «Venetis G. V. F.», così come quello del Tintoretto, mentre



Figura 14: Gijsbert van Veen, da Ludovico Pozzoserrato, Ritratto di Cornelis Cort, ca. 1588, bulino, Londra, British Museum.

nella stampa raffigurante l'incisore Cornelis Cort non fu apposta la sua firma. Si suppone che van Veen proprio del Cort fosse un allievo, forse a causa di uno stile che ne ricordava molto i tratti¹⁰⁶, ma tale giudizio appare piuttosto ardito se si prende per buono il suo anno di nascita, il 1562; ciò significherebbe che l'incisore dovette trovarsi a Roma già all'età di quindici o sedici anni, dato che Cornelis Cort morì nel 1578. Nella capitale il van Veen, da quanto ci è riferito da Borea¹⁰⁷, vi si trovava sicuramente nel 1585 e vi rimase fino al 1588 prima di partire alla volta della città lagunare. Proprio la stampa dove venne raffigurato a mezza vita l'incisore che collaborò anni prima con Tiziano (Fig. 14), potrebbe essere

stata la prima realizzata da van Veen a Venezia, pur non recando la sua firma. La suddetta fu

¹⁰⁵ Ivi, pp. 157-158.

¹⁰⁶ E. Bénézit, *Veen, Gysbert or Gilbert or Gysbrecht van* in *Dictionary of Artists*, Volume 14, Valverde – Zyw, Paris, Gründ, 2006, p. 88.

¹⁰⁷ E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, 1 vol. di testo e 3 di illustrazioni, Pisa, Edizioni della Normale, 2009, 1, p. 230.

descritta dal Bierens de Haan (1948)¹⁰⁸ come una copia da un autoritratto di Cort. A correggere il suo giudizio, però, è intervenuto Sellink (2000)¹⁰⁹: egli fa riferimento alla stampa descritta da de Haan come la quinta di sei copie – e in controparte – derivante dalla stampa originale, databile al 1588 circa. L'autore assegna il tratto di bulino a Gijsbert van Veen, che utilizzò come modello un disegno di Lodewijck Toeput¹¹⁰. Proprio del Toeput - nell'angolo destro inferiore della stampa risulta «Ludovicus Pozzoserratus observante ergo D.D.» – è la dedica al gioielliere, indicato come «IACOBO CVNYNCH .V[iro]. HVMANISS[imo]: ET BONARVM ART: PATRONO DEFENSORI QVE», ossia: «all'uomo di cultura, mecenate e difensore delle arti liberali, Iacobo König». Sellink, suggerisce oltretutto che il disegno del Pozzoserrato – andato perduto - sarebbe forse derivato, a sua volta, dal ritratto di Cornelis Cort dipinto da Hans Speckaert, nel quale la firma dell'autore alla destra dell'effigiato può suggerirci che facesse parte della raccolta di König. La lista del Fondo Borghese però ci permette di formulare anche un'ulteriore ipotesi. In questa infatti, come già anticipato, vi era segnalato un autoritratto di mano dello stesso Cort. Non è da escludere che il Pozzoserrato abbia preso ispirazione da quest'ultimo, anche a fronte di una non speculare corrispondenza tra i particolari della tela di Hans Speckaert e quelli dell'incisione, nella quale Cornelis Cort appare invero leggermente più anziano.

Un'altra a dedica König risulta nella stampa risalente all'anno successivo, 1589, in cui l'effigiato è l'amico del gioielliere, il Giambologna. Nella placca situata sotto la figura di profilo dello scultore viene riportato: «Jacobus Kinig Germanus amici honestissimi effigiem ad pe[r]petua[m] eius virtutis memoria fieri curavit. M.D.L.XXXVIII». Inferiormente compaiono per la prima volta le iniziali di van Veen quale esecutore dell'incisione e l'indicazione del luogo in cui fu realizzata, «VENETIS». Per il modello su cui si dovette basare l'incisore, fu indicata da Avery e Radcliffe (1978)¹¹¹ la tela – oggi conservata a Douai ed all'epoca in possesso di Hans Jakob König – di Hans von Aachen (Fig. 16) che, peraltro, gli autori assegnarono erroneamente a Jacopo Bassano¹¹². Il dubbio che l'incisione di Gijsbert van Veen non fosse direttamente derivata

¹⁰⁸ B. de Haan, *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort: graveur hollandais 1533-1578*, La Haye, Nijhoff, 1948, pp. 30-31, n. 206.

¹⁰⁹ M. Sellink, *Cornelis Cort, Part 3, The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2000, p. 248.

¹¹⁰ L'artista fiammingo era legato tanto al König quanto alla famiglia Ott, per i quali realizzò degli affreschi in casa. Da L. Menegazzi, *Ludovico Toeput (Il Pozzoserrato)*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 1, 1957, pp. 167-223, in particolare p. 191.

¹¹¹ C. Avery, A. Radcliffe, *Giambologna, 1529-1608: Sculptor to the Medici*, London, Arts Council of Great Britain, 1978, pp. 210-213.

¹¹² Gli autori diedero poi una doppia interpretazione sull'identità dello «Jacobus Kinig» che aveva commissionato l'opera: o il gioielliere ed appassionato d'arte Jakob Kenig [sic] di Fischen che nello



Figura 15: Hans von Aachen, Ritratto di Giambologna, 1584-1587, Douai, Musée de la Chartreuse, già collezione König.



Figura 16: Joseph Heintz il Vecchio, Ritratto di Giambologna, gessetto nero e rosso su carta, ca. 1587, Washington, National Gallery of Art.

dalla tela di Hans von Aachen, ma da un disegno preparatorio, è stato instillato da Foucart (1987)¹¹³: l'autore, asseriva che il modello per la stampa – secondo il suo parere certamente edita dal gioielliere tedesco – fosse un disegno (Fig. 16) di Joseph Heintz, databile intorno al 1587, presente nella collezione del professor Julius Held – e segnalato in ultimo da Robinson (2001)¹¹⁴. I motivi a sostegno della sua tesi sono una non speculare rassomiglianza tra la tela e il rame di van Veen, che invece riprende perfettamente i dettagli del cappellino indossato dallo scultore nel disegno di Heintz, e condivide con quest'ultimo una maggior lontananza della figura rispetto allo spettatore. Il pittore nativo di Basilea visse in Italia dal 1584 al 1591 in luoghi quali Roma, Firenze e Venezia, e come detto dal Van Mander, fu un allievo di von Aachen¹¹⁵, del quale avrebbe potuto mirare la tela raffigurante «Jean Boulogne» - forse proprio a Firenze, dove Hans

stesso anno pubblicò la quinta edizione del *Carro Trionfale del Dürer*, oppure Jakob König von Königsfeld nominato *valet de chambre* da Rodolfo II nel 1605. In questo caso confusero il gioielliere con il figlio, che prestò servizio presso la corte rudolfina.

¹¹³ J. Foucart, *A propos du portrait de Jean Bologne (1529-1608) déposé par le Louvre au Musée de Douai*, in "Il se rendit en Italie", *Etudes offertes à André Chastel*, a cura di A. Chastel, Roma, Edizioni dell'elefante, 1987, pp. 312-315.

¹¹⁴ A. Robinson, *Later American Collectors of Later German Drawings*, in "Master Drawings", 39, 2001, n. 2, pp. 169-190, in particolare pp. 173-175.

¹¹⁵ J. L. Koerner, *Friendship Portraits*, in *Court Artist* cit., p. 67.

von Aachen dipinse tra il 1584 ed il 1587¹¹⁶ e replicarne i tratti su carta. In ogni caso, pare che Heintz tracciò le linee del disegno senza alcun secondo fine e che, eventualmente, l'idea di utilizzarlo come base per un progetto grafico sia venuta a van Veen, o più probabilmente a König in un momento successivo¹¹⁷.

Il terzo ed ultimo ritratto ad opera di van Veen, è l'incisione raffigurante il Tintoretto, dove non appaiono indicazioni scritte su un coinvolgimento del König, ma diversi elementi portano a pensare che la stampa in questione sia stata pubblicata sotto la sua direzione. Con questo autoritratto inciso si apriva la *Vita* dedicata dal Ridolfi a Jacopo Robusti¹¹⁸. Sempre del 1589, la stampa riprende proprio l'*Autoritratto* tardo del Tintoretto (Fig. 17) - databile al 1588 circa ed

oggi conservato al Louvre - in cui il pittore indagò sulla sua pelle il tema dell'anzianità, facendo trapelare dal suo sguardo «la consapevolezza di un destino che sta per compiersi»¹¹⁹. L'incisione celebrativa, che fu fatta in occasione del settantesimo compleanno dell'artista, si basa su un disegno di Ludovico Pozzoserrato, che proprio di Tintoretto fu un allievo¹²⁰. La composizione del ritratto è resa complessa dal Toeput che ha affiancato l'ovale dell'effigiato con le figure allegoriche di Atlante e Minerva *Pictrix* che fanno «probabile riferimento alla fama internazionale da lui conseguita tramite l'arte e l'ingegno»¹²¹ e hanno una chiara matrice

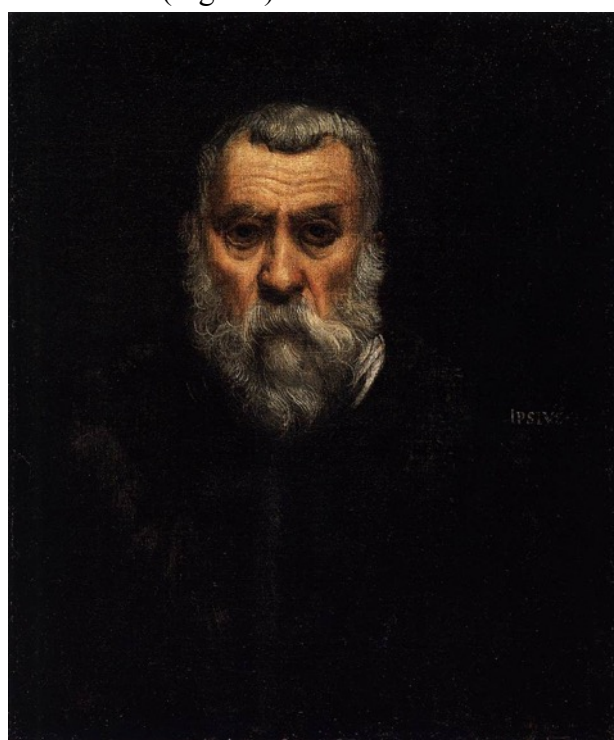


Figura 15: Jacopo Tintoretto, *Autoritratto*, ca. 1588, Parigi, Musée du Louvre, già collezione König.

scultorea. Dell'incisione, nella quale il *dedicavit* del Pozzoserrato è rivolto proprio allo scultore Alessandro Vittoria, vengono riconosciuti due stati ed il primo di questi è una versione «ante

¹¹⁶ K. Schütz, *Portrait Painting*, in *Court Artist* cit., p. 55.

¹¹⁷ J. Zimmer, *Joseph Heintz der Ältere, Zeichnungen und Dokumente*, München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1988, p. 75.

¹¹⁸ E. Borea, *Lo specchio* cit., 1, p. 444.

¹¹⁹ P. Rossi, *Autoritratto*, Scheda 41, in *Jacopo Tintoretto: ritratti*, a cura di P. Rossi, Milano, Electa, 1994, p. 164.

¹²⁰ Toeput arrivò a Venezia intorno al 1573 e quattro anni dopo risultava nella bottega del Tintoretto. Da L. Menegazzi, *Ludovico Toeput* cit., p. 169.

¹²¹ G. Van der Sman, *Incisori e incisioni* cit., p. 157.

litteram in cui non compaiono i simboli dello zodiaco sul globo sorretto da Atlante»¹²². Come già anticipato, l'identità dell'editore non è evidenziata, ma abbiamo due chiari elementi che ci possono condurre a valutare il König quale il promulgatore della stampa: in primo luogo, i nomi degli artisti coinvolti, più o meno direttamente, nel progetto di stampa si ritrovano tra quelli spesso commissionati dal gioielliere. Dello stesso Alessandro Vittoria, König possedeva un ritratto realizzato dal Tintoretto¹²³; in secondo luogo, lo stesso *Autoritratto* tardo del Robusti – sempre presente nel documento del Fondo Borghese¹²⁴ - era in possesso del gioielliere di Füssen e riportava entrambe le scritte caratteristiche dei dipinti in suo possesso: l'«IPSIVS» di Tintoretto e l'intestazione sul margine superiore, che venne ricoperta nel 1957 a seguito di un restauro¹²⁵. In ognuna delle tre vicende, si può comunque notare come Gijsbert van Veen – con ogni probabilità in veste di seguace - abbia lavorato secondo il *modus operandi* di Cornelis Cort, utilizzando dei modelli grafici per la riproduzione su rame, piuttosto che tradurre direttamente dalle tele, con l'ausilio dei disegnatori «intermediari» Ludovico Pozzoserrato, in due occasioni, e Joseph Heintz in un'altra.

Si è già fatto cenno al paragrafo III.2 del ritratto raffigurante Hans Jakob König, realizzato da Paolo Veronese. Un altro incisore, Johan Sadeler, lo raffigurò col bulino nel 1586 (Fig. 18), in occasione dei suoi cinquant'anni. L'effigiato nell'incisione è segnalato da Ramaix (2003)¹²⁶ come «Jacob Kining» e riporta scritto nell'ovale: «IACOBVS KIINING ALIAS PINICIANVS [*sic*] GERMANVS FIESSSENSIS IOCVLARIVS VENETIIS AETATIS SVAE L ANNO MDLXXXVI». L'autrice, per quanto riguarda il modello utilizzato da Sadeler come base da cui prendere spunto per l'incisione su rame, si affida a quanto proposto da Sénéchal (1987)¹²⁷ che indica il ritratto di Veronese. Tale giudizio induce ad almeno un paio di perplessità: il ritratto dipinto da Caliari è databile al 1575 circa, undici anni prima rispetto al rame inciso da Johan Sadeler; la stessa postura dell'effigiato – sul volto del quale si possono notare i segni del tempo – non è frontale ma leggermente di profilo. La stampa fu poi realizzata nel 1586, data in cui, a detta di Ramaix, l'incisore doveva trovarsi a Francoforte¹²⁸ e presumibilmente non avrebbe

¹²² M. A. Chiari Moretto Wiel, *Jacopo Tintoretto e i suoi incisori*, Milano, Electa, 1994, pp. 29-30.

¹²³ A. J. Martin, *Eine unbekannte Sammlung* cit., p. 53, n. 53.

¹²⁴ *Ibidem*, n. 50.

¹²⁵ A. J. Martin, *I rapporti* cit., p. 158.

¹²⁶ I. de Ramaix, *The Illustrated Bartsch 70, part. 3, Johan Sadeler I*, New York, Abaris Books, 2003, pp. 162-163.

¹²⁷ P. Sénéchal, *Les graveurs des écoles du nord a Venise (1585-1620): les Sadeler: entremise et entreprise*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, 1987, pp. 81-82.

¹²⁸ I. de Ramaix, *The Illustrated Bartsch 70* cit., p. vii.

potuto consultare l'opera in possesso del gioielliere, a meno che questi l'avesse portato con sé in uno dei suoi viaggi d'affari in Germania, oppure Johan Sadeler fosse capitato a Venezia circa dieci anni prima rispetto al suo trasferimento in pianta stabile. Mazzucco¹²⁹ riferisce che Jakob lo portò con sé a Praga nel 1586 come dono per l'imperatore Rodolfo II, ma l'affermazione può risultare erronea se si fa riferimento all'elenco di opere inviato nel 1603 circa a Roma dagli eredi del tedesco - in cui il primo ritratto della lista risulta essere proprio «Jacomo Kinig fato de man d'Paulo Veronese»¹³⁰ - e alla parole di Lauber¹³¹, che segnala l'invio, intorno al 1605, della suddetta tela e di un'altra quindicina di ritratti da Venezia

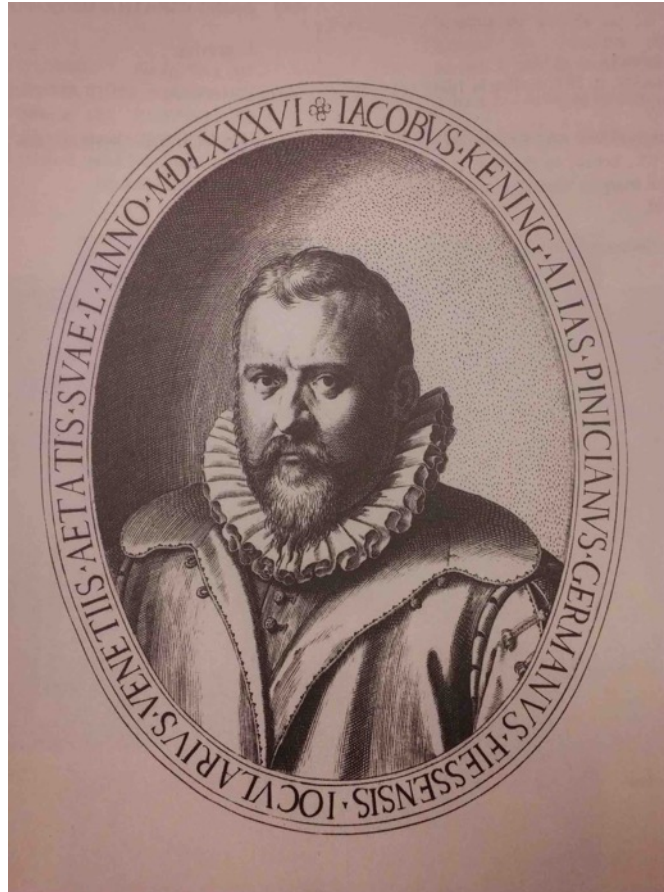


Figura 16: Johan Sadeler I, Ritratto di Hans Jakob König, bulino, 1586, Vienna, Albertina.

alla corte rudolfina – il dipinto di Paolo Caliari risultava nell'inventario del Castello di Praga dal 1685¹³². Viene inoltre segnalato che proprio all'anno 1605 risale lo smembramento della collezione König e, oltre alle opere inviate a Praga, altri ritratti dovettero restare conservati nella casa del suocero Girolamo Ott, nella quale abitava la vedova del gioielliere¹³³, prima di passare

¹²⁹ M. G. Mazzucco, *Jacomo cit.*, pp. 336-337.

¹³⁰ A. J. Martin, *Eine unbekannte Sammlung cit.*, p. 52, n.1.

¹³¹ R. Lauber, *L'arte alla corte cit.*, p.80

¹³² J. Neumann, *La galerie de tableaux du château de Prague*, Prague, Editions de l'Academie, 1967, p. 323.

¹³³ A. J. Martin, *David, Girolamo, e Cristoforo Ott*, in *Il collezionismo cit.*, p. 301.



Figura 17: Jacopo Bassano, *Adorazione dei Pastori*, ca. 1545, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

in possesso della famiglia Widmann¹³⁴. Ancora Martin¹³⁵, basandosi sulla non perfetta somiglianza tra il dipinto di Veronese e la stampa dell'incisore di Anversa in cui l'effigiato, pur indossando lo stesso colletto, si mostra leggermente di profilo e con una posa più contrita, presume che un altro ritratto dello stesso gioielliere – forse dipinto dalla mano di Tintoretto – fosse presente nella collezione. Tornando all'incisione, nel margine inferiore dell'esemplare segnalato da De Hoop Scheffer (1980)¹³⁶ – che denomina la stampa «Jacobus Küning» - risulta

¹³⁴ La famiglia Widmann, originaria di Augusta e al servizio dei Fugger per le miniere di Arnoldstein, aveva le sue attività commerciali a Villach, città di passaggio tra la Germania meridionale e Venezia. I membri della famiglia in rapporto con altri di nobili e mercanti residenti a Venezia, tanto più dopo che Martino Widmann, prima del 1570, aveva sposato Maria Hofer, dell'omonima famiglia di nobili e commercianti di Villach che avevano filiali anche a Venezia. Il figlio nato dal matrimonio - Giovanni Widmann - fu mandato intorno al 1586 a far praticantato a Venezia, al Fondaco dei Tedeschi, dove probabilmente entrò in contatto con David Ott e i figli, agenti e mercanti d'arte, tanto che nel 1602 ne sposò la figlia Maria. Da E. S. Rösch Widmann, *I Widmann, le vicende di una famiglia veneziana dal cinquecento all'ottocento*, Venezia, Centro tedesco di studi veneziani, 1980, pp. 3-4.

¹³⁵ A. J. Martin, *Convergenze* cit., p. 622.

¹³⁶ D. De Hoop Scheffer, *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, vol. 21, *Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler 2: text*, edited by K. G. Boon, Amsterdam, Van Gendt&Co, 1980, p. 184.

presente una scritta a penna: «Huic Dd. I. Sadelerus tabulam fac. Iac. Bassani de Christi nativitate/A° 1599», dunque viene segnalato l'effigiato come colui che fu dedicatario di una stampa dello stesso Sadeler nel 1599, derivante da una tela di Jacopo Bassano. Quest'ultima stampa, una *Adorazione dei Pastori*, ed una versione differente furono pubblicate da Johan Sadeler a Venezia nello stesso anno, «dedicate l'una a Leonardo Mocenigo (...) l'altra a Jacob Kinig»¹³⁷: la prima, indirizzata al neo vescovo di Ceneda, riproduce esattamente, nello stesso verso, la tela del 1562 circa, conservata a Roma presso Palazzo Corsini, mentre l'incisione in cui è riportato il nome del gioielliere, secondo Pan (1992)¹³⁸, riproduce in controparte un dipinto di cui non si ha conoscenza, «vicino a quello già conservato nella collezione Giusti del Giardino e ora alle Gallerie dell'Accademia» (Fig. 19), per il quale si indica il 1545 circa come anno di realizzazione. Occorre oltretutto segnalare che il soggetto tradotto in rame dal Sadeler fu uno di quelli più fortunati della tradizione bassanesca e replicato in più circostanze dalla sua bottega¹³⁹. L'iscrizione presente, in tre righe, sul margine inferiore dell'incisione riporta: «MAG[nifi]co ATQ[UE] EGR[e]gio VIRO IACOB[o] KENING ALIAS PINICIANO [sic] GERMANICO | Joannes Sadeler[us] Belga tabell[a]m hanc ab exemplari Jac[op]i Bass[an]is pict[oris] Ill[ustri] desumptam | grati ac benevoli animi ergo D.D. MDXCIX», traducibile come: «Al magnifico ed illustre uomo Iacobo Kening, altrimenti detto veneziano tedesco, il belga Johan Sadeler dedica questa tavola fatta sul modello dell'illustre pittore Jacopo Bassano, per il suo così grato e generoso spirito». Inoltre, viene riportato nell'angolo basso di destra: «Cum privil[egio] Summi Pontif[icis] et Cæs[area] M[ajesta]tis», dunque un'indicazione di doppio privilegio ottenuto dal Sadeler, uno papale e l'altro imperiale. Nell'Hollstein's, De Hoop Scheffer¹⁴⁰, segnala due stati della stampa, il secondo dei quali riporta l'*excudit* dell'editore olandese, attivo a metà del XVII secolo, Dancker Danckerts.

¹³⁷ F. Pellegrini, *I Sadeler a Venezia*, in *Una dinastia di incisori: I Sadeler, 120 stampe dei Musei Civici di Padova*, a cura di C. Limentani Viridis. F. Pellegrini, G. Piccin, Padova, Editoriale Programma, 1992, p. 8.

¹³⁸ E. Pan, *Jacopo Bassano e l'incisione. La fortuna dell'arte bassanesca nella grafica di riproduzione dal XVI al XIX secolo*, Bassano del Grappa, Ghedina & Tassotti, 1992, p. 28.

¹³⁹ A. Ballarin, *Jacopo Bassano: scritti 1964-1995*, Tomo primo, Cittadella, Bertonecello artigrafiche, 1995, p. 93.

¹⁴⁰ D. De Hoop Scheffer, *Hollstein's Dutch and Flemish* cit., p. 109.

Appendice: gli esemplari della Raccolta Ortalli e del British Museum

La quarta, e conclusiva, sezione dell'elaborato concerne un'analisi sul campo di alcuni esemplari di stampe conservati nei cataloghi della Raccolta Ortalli, presso la Biblioteca Palatina di Parma e del Dipartimento di Disegni e Stampe del British Museum di Londra. La scelta di incentrare la ricerca sulle due collezioni è dovuta alla presenza, in entrambe, della quinta edizione del *Carro Trionfale dell'Imperatore Massimiliano I*, ristampata e pubblicata da Hans Jakob König a Venezia, nel 1589, dai blocchi lignei originali intagliati da Albrecht Dürer per la sua *editio princeps*. Di questa xilografia, tirata da ben otto blocchi lignei, e delle incisioni realizzate da Johan Sadeler I e Gijsbert van Veen – presenti sia a Parma che nel museo londinese - è approfondita l'analisi al Capitolo III. A fronte dell'argomento esaminato nel Capitolo II della presente ricerca, ossia le stampe generate dalla collaborazione tra Tiziano e Cornelis Cort, si è ritenuto opportuno porre in rassegna il nucleo incisivo della Biblioteca Palatina – completo delle stampe dell'incisore olandese e di numerose copie dei soggetti tizianeschi, ma non ancora digitalizzato se non per i cataloghi storici recanti, tra l'altro, errate indicazioni – e confrontarlo con alcuni degli esemplari presenti a Londra, per valutarne le corrispondenze con la letteratura. A questo proposito, si noti che per la valutazione delle incisioni di Cort da Tiziano, si è preso come riferimento il manuale di Sellink (2000)¹. Per le opere di Johan Sadeler i contributi scelti per il confronto sono quelli di Ramaix (2003)² e i due volumi dell'Hollstein's (1980) compilati da De Hoop Scheffer³. Riguardo il *Carro Trionfale* ci si è attenuti ai giudizi di Meder (1932)⁴, Strauss (1980)⁵ e Fara (2014)⁶. La pertinenza di tutte le fonti sopra citate è stata naturalmente

¹ M. Sellink, Cornelis Cort, Part 1, 2, 3, The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2000.

² I. de Ramaix, *The Illustrated Bartsch 70, part. 3, Johan Sadeler I*, New York, Abaris Books, 2003.

³ D. De Hoop Scheffer, *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700, voll. 21-22, Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler 2: text&plates*, edited by K. G. Boon, Amsterdam, Van Gendt&Co, 1980.

⁴ J. Meder, *Dürer-Katalog. Ein handbuch über Albrecht Dürers stiche, radierungen, holzschnitte, deren zustände, ausgaben und wasserzeichen*, Ristampa dell'edizione pubblicata da Gillhofer a Vienna nel 1932, New York, Da Capo Press, 1971.

⁵ W. L. Strauss, *The Illustrated Bartsch 10, Sixteenth Century German Artists, Albrecht Dürer*, Commentary, New York, Abaris Books, 1980.

⁶ G. M. Fara, *Albrecht Dürer nelle fonti antiche 1508-1686*, Firenze, Olschki, 2014.

confrontata con la letteratura già utilizzata per l'elaborazione dei capitoli, su cui ci si è dovuti basare, tra l'altro, per la valutazione delle incisioni di Gijsbert van Veen, non avendo quest'ultimo un volume di riferimento recente che ne compendi l'opera.

Le stampe analizzate sono corredate dalle più generali informazioni quali autore, datazione, titolo, collocazione, dimensioni della lastra – nel caso l'esemplare sia stato smarginato, vi è l'indicazione tra parentesi tonde - indicate in millimetri secondo l'ordine altezza per larghezza e da un breve commento, in cui si denotano le condizioni di conservazione, lo stato dell'incisione ed eventuali anomalie non riportate dalla letteratura e vengono indicate in alto, in maniera progressiva, con la lettera O per gli esemplari della Raccolta Ortalli e con la lettera B per gli esemplari del British Museum. Nelle trascrizioni in lingua latina sono stati sciolti i segni epigrafici e le legature, mentre i miei interventi sono indicati tra parentesi quadre. Al termine di ognuna delle due sezioni si trovano le fotografie delle stampe scattate dal sottoscritto in sede di analisi.

Gli esemplari della Raccolta Ortalli:

O.1

Autore: Cornelis Cort (?), da Tiziano

Anno: ca. 1565

Titolo: *Giuseppe e la moglie di Putifarre*

Collocazione: Biblioteca Palatina, Raccolta Ortalli, Tiziano opere 13089 - 13162, album 91, n. 13094.

Misure: 202 x 259

Tecnica: Bulino

Scritte: Sul pavimento in basso a sinistra è indicato «'TYCIAN INVE[NIT]'».

Commenti: La stampa, della quale è stato mantenuto il margine, è in buono stato di conservazione, riporta solamente una piccola macchia nell'angolo basso di sinistra. L'esemplare analizzato è di 1° stato, senza il drappeggio aggiunto, successivamente, nella 2° tiratura.

O.2

Autore: **Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: ca. 1566

Titolo: *L'annunciazione*

Collocazione: Biblioteca Palatina, Raccolta Ortalli, Tiziano opere, 13089 - 13162, album 91, n. 13104.

Misure: 415 x 227

Tecnica: Bulino

Scritte: Nella parte inferiore della statua in basso a destra abbiamo la firma dell'incisore, «Cornelio Cort fe[ci]t», mentre in basso a sinistra la frase «Ignis ardens et non Corburens». Nel margine inferiore invece la firma «Ant. Lafrerij».

Commenti: Esemplare del 2° stato in eccellenti condizioni di conservazione, recante il nome dell'editore romano Antonio Lafrery.

O.3

Autore: **Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: 1565

Titolo: *S. Girolamo legge nel deserto*

Collocazione: Biblioteca Palatina, Raccolta Ortalli, Tiziano Opere 13163 - 13258, album 92, n. 13202.

Misure: (Smarginato ai lati) 297 x 255

Tecnica: Bulino

Scritte: Nella parte inferiore della stampa, al centro, vi è l'indicazione «cun [sic] privilegio», mentre nella parte bassa a destra la firma «Titianus I[n]ventor» e la data, 1565.

Commenti: Questo esemplare di 2° stato della seconda versione del *San Girolamo* conserva una doppia linea di margine solo nelle parti inferiore e superiore, è discretamente conservato anche se ai lati l'inchiostro pare più leggero ed è presente una piega verticale al centro del foglio.

O.4

Autore: **Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: 1565

Titolo: *S. Girolamo legge nel deserto*

Collocazione: Biblioteca Palatina, Raccolta Ortalli, Tiziano Opere 13163 - 13258, album 92, n. 13205.

Misure: (Smarginato) 291 x 255

Tecnica: Bulino

Scritte: Rispetto alla versione descritta nella scheda precedente, oltre alle scritte «Cun [*sic*] privilegio», «Titianus I[n]ventor» e la data 1565, è stata aggiunta, nella parte inferiore centrale, la firma dell'incisore «Cornelio Cort. Fe[*cit*]».

Commenti: La stampa presente è un esemplare di 3° stato della seconda versione del *San Girolamo*, ben conservato ma la tiratura appare stanca, da come si può evincere dall'inchiostatura chiara e poco brillante.

O.5

Autore: **Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: 1565

Titolo: *Ruggiero libera Angelica*

Collocazione: Biblioteca Palatina, Raccolta Ortalli, Tiziano Opere 13259 - 13353, album 93, n. 13257.

Misure: 302 x 440

Tecnica: Bulino

Scritte: nella parte inferiore della stampa, da sinistra verso destra sono riportate le diciture «Cun [sic] Privilegio», 1565, «Titianus» e «Cornelio cort. fe[cit]».

Commenti: Non è stato possibile consultare la stampa poiché temporaneamente esposta in una mostra presso la Biblioteca Palatina. Si è comunque accertato che si trattasse del 2° Stato, recante la firma dell'incisore. L'esemplare ha il margine quasi completo, è ben conservato e di buon colorito.

O.6

Autore: **Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: 1566

Titolo: *L'adorazione della Trinità o Gloria*

Collocazione: Biblioteca Palatina, Raccolta Ortalli, Tiziano Opere 13163 - 13258, album 92, n. 13191.

Misure: (Smarginato) 524 x 376

Tecnica: Bulino

Scritte: In basso a sinistra è stata incisa la data, 1566. Nella parte centrale inferiore vi è l'indicazione «Cun [sic] Privilegio», mentre nell'angolo sinistro appare la firma dell'*inventor*, «titianus».

Commenti: Manca una piccola porzione dell'angolo inferiore sinistro; al di là di questo, l'esemplare ha un discreto grado di conservazione, presentando solo qualche lieve macchia. Si tratta del 1° stato, nel quale non viene segnalata l'identità dell'incisore.

O.7

Autore: **Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: 1566

Titolo: *Diana e Callisto*

Collocazione: Biblioteca Palatina, Raccolta Ortalli, Tiziano Opere 13259 - 13353, album 93, n. 13271.

Misure: (Smarginato) 431 x 360

Tecnica: Bulino

Scritte: Nell'angolo in basso a sinistra sono presenti le scritte «Cornelio cort fe[*cit*]» e «Cun [*sic*] Privilegio.», al centro la firma «Titianus» e a destra la data, 1566.

Commenti: L'esemplare di 2° stato – con l'aggiunta della firma di Cort - versa in un discreto grado di conservazione, sebbene si possa rilevare una piccola porzione rovinata nei pressi del margine superiore sinistro, alcune piccole macchie e il colore della carta risulti lievemente imbrunito.

O.8

Autore: **Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: 1566

Titolo: *Tizio divorato dall'avvoltoio*

Collocazione: Biblioteca Palatina, Raccolta Ortalli, Tiziano Opere 13259 - 13353, album 93, n. 13281.

Misure: 382 x 314

Tecnica: Bulino

Scritte: Sulla roccia, inferiormente al braccio del Tizio, da sinistra verso destra compaiono le indicazioni «Cornelio cort. fe[*cit*]», «Titianus», l'anno 1566 e poco più in basso «Cun [*sic*] Privilegio».

Commenti: L'esemplare è il 2° stato della stampa ed eccellentemente conservato. Si presenta come un esempio della magistrale tecnica dell'incisore olandese, in particolare nella resa del chiaroscuro e della muscolatura del Tizio attraverso il suo tratto incrociato.

O.9

Autore: **Cornelis Cort da Tiziano**

Anno: 1566

Titolo: *S. M. Maddalena penitente*

Collocazione: Biblioteca Palatina, Raccolta Ortalli, Tiziano Opere, 13163 a 13258, album 92, n. 13229.

Misure: (Smarginato) 350 x 280

Tecnica: Bulino

Scritte: Sulle rocce nella parte inferiore della stampa, a sinistra e al centro, sono riportate rispettivamente le indicazioni «Cun [*sic*] privilegio», «Titianus» e la data, 1566.

Commenti: L'esemplare di 1° stato, dove ancora manca la firma dell'incisore olandese, è ottimamente conservato.

O.10

Autore: **Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: 1566

Titolo: *S. M. Maddalena penitente*

Collocazione: Biblioteca Palatina, Raccolta Ortalli, Tiziano Opere 13163 - 13258, album 92, n. 13228.

Misure: 357 x 281

Tecnica: Bulino

Scritte: Come nel 1° stato, sulle rocce da sinistra verso destra vi sono le scritte «Cun [*sic*] privilegio», la firma «Titianus» e la data 1566. A sinistra della firma dell'*inventor* è stata aggiunta quella dell'incisore, «Cornelio. Cort. fe[*cit*]».

Commenti: Come per la stampa precedente, anche questo esemplare è ben conservato e, a fronte dell'aggiunta del nome inciso di Cornelis, si può evincere che si tratti del 2° stato.

O.11

Autore: **Martino Rota**

Anno: 1569-1570

Titolo: *S. M. Maddalena penitente*

Collocazione: Biblioteca Palatina, Raccolta Ortalli, Tiziano Opere 13163 - 13258, album 92, n. 13230.

Misure: 198 x 150

Tecnica: Bulino

Scritte: La firma di «Titianus», in basso al centro, è stata affiancata più a destra da quella di «Martinus Rota Sibenicensis», mentre nel quadretto aggiunto nella parte inferiore di sinistra è stata scritta una dedica al «Reverendis[si]mo et ill[ustrissi]mo d[omi]no, D[omi]no Antonio/Veroncis, Epi[scopus], Agriensis. D.».

Commenti: Si tratta di una copia in controparte, di dimensioni ridotte, dello stesso soggetto inciso da Cornelis Cort per Tiziano. La carta risulta alquanto ingiallita e il risultato estetico finale denota una scarsa prova dell'incisore croato Martino Rota.

O.12

Autore: **Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: 1571

Titolo: *Martirio di San Lorenzo*

Collocazione: Biblioteca Palatina, Raccolta Ortalli, Tiziano Opere 13163 - 13258, album 92, n. 13209.

Misure: 497 x 349

Tecnica: Bulino

Scritte: Sotto la pala presente nella parte inferiore vi è l'indicazione «Cun [*sic*] prevel[egio]» e l'anno 1571; nell'angolo in basso a destra la firma «Cornelio cort fe[ci]t» mentre quella di Tiziano è stata incisa sui due lati della griglia dove il Santo viene martirizzato, «TITIANUS

INVENT[OR]» e «AEQUE[S] CAES[AREUS]». Infine sotto la statua, nella parte in alto a destra, è situata la dedica al Re cattolico: «Invictis[simus], PHILIPPO, Hispaniarum Regi, D.».

Commenti: Da Sellink vengono distinte due versioni nello stesso verso – più una in controparte - per pochissimi particolari relativi alle scritte, per il resto risultano identiche; la prima versione misura 497 x 349 mm e riporta le scritte: «Cun prevel[egio]». 1571, «Cornelio cort fe[ci]t» e nella dedica apposta sotto la statua è scritto «INVICTIS[simus]». La seconda versione misura 496 x 345 mm e riporta le scritte: «Cun previl[egio]», 1571, «Cornelio cort fec[it]», mentre nella dedica «INVICTISS[imus]». Questo esemplare della Palatina ha caratteristiche comuni ad entrambe: misura 497 x 349 mm - come la 1° versione -, riporta le stesse scritte della prima tiratura ma nella dedica sotto la statua l'iscrizione è «INVICTISS[imus]» come nella seconda versione. Ciò porta a supporre che si possa trattare di un'ulteriore versione o, più presumibilmente, di un secondo stato della prima versione non segnalato dalla letteratura. L'esemplare in questione ha un piccolo margine, è conservato ottimamente avendo solo due piccole macchie sulle nuvole.

O.13

Copia in controparte dello stesso soggetto inciso

Collocazione: Biblioteca Palatina, Raccolta Ortalli, Tiziano Opere 13163 - 13258, album 92, n. 13210.

Misure: 497 x 349

Scritte: L'unica iscrizione risultante è «TITIANUS INVENT[OR]», posta nella parte frontale della griglia.

Commenti: Si tratta con ogni probabilità del 1° Stato della copia della seconda versione incisa da Cort, pubblicata dall'editore francese Jacques Honervogt ed è in buono stato di conservazione.

O.14

Autore: **Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: 1571

Titolo: *Tarquinio e Lucrezia*

Collocazione: Biblioteca Palatina, Raccolta Ortalli, Tiziano Opere 13259 - 13353, album 93, n. 13260.

Misure: 378 x 270

Tecnica: Bulino

Scritte: Nella pantofola ai piedi del letto sono riportata la firma dell'incisore e la data, «Cornelio Cort fe[ci]t] – 1571». In basso a destra «Titianus Inven[tor]» e nell'angolo inferiore di sinistra «Cun [*sic*] Privilegio».

Commenti: L'esemplare, di 1° stato, è forse la stampa meglio conservata dell'intero nucleo di incisioni derivanti dalla collaborazione Tiziano-Cort conservato nella Raccolta Ortalli e presenta solamente qualche lieve ingiallimento. Nel catalogo storico viene descritta come lastra di 1° prova «colla pianetta».

O.15

Autore: **Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: 1571

Titolo: *Tarquinio e Lucrezia*

Collocazione: Biblioteca Palatina, Raccolta Ortalli, Tiziano Opere 13259 - 13353, album 93, n. 13259.

Misure: 377 x 270

Tecnica: Bulino

Scritte: Nella pantofola ai piedi del letto sono riportata la firma dell'incisore e la data, «Cornelio Cort fe[ci]t] – 1571». In basso a destra «Titianus Inven[tor]», mentre nel margine inferiore sono stati aggiunti i seguenti versi: «La violante Amour du superbe Tarquin envers la chaste Lucesse| se voiant de luy abuze elle meme se poignarde».

Commenti: Si tratta del 3° stato della stampa, identificabile per l'aggiunta della scritta nel margine inferiore. L'esemplare è ben conservato ma presenta una piega orizzontale lungo il centro. Nel catalogo storico viene segnalata, erroneamente, come 2° prova.

O.16

Autore: **Copia (?) di Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: 1571

Titolo: *Tarquinio e Lucrezia*

Collocazione: Biblioteca Palatina, Raccolta Ortalli, Tiziano Opere 13259 - 13353, album 93, n. 13261.

Misure: 377 x 263

Tecnica: Bulino

Scritte: Sembrerebbe una versione *ante litteram* della lastra, se non fosse per l'aggiunta della seguente scritta nel margine inferiore: «si tu seais arracher, Tarquin par violence| Ce qui n'est reservé que pour un tendre amour, | L'innocente vertu scaura bien à son tour|D'un forfait aussi noir obtenir la vengence. || Pour avoir un instant assouvi ton ardeur, | Tu te verras couvert d'une longue infamie:\Et Lucrece en s'otant elle meme la vie,| Trouveras dans sa mort un immortel honneur».

Commenti: Nel fondo storico viene segnalata come «Esemplare di 3° prova senza la pianella». La stampa versa in buone condizioni - presenta solo una macchia nella guancia di Lucrezia. Mancano le firme e le date che appaiono negli stati riconosciuti da Sellink, ma è stata aggiunta una scritta in francese che l'autore non segnale in nessuna delle copie. Delle piccole modifiche sono state apportate nel margine inferiore – che copre l'angolo in basso a destra dove nelle versioni riconosciute è ubicata la firma di Tiziano – e, inoltre, si può notare il segno di una cancellatura al posto della pantofola con la firma del Cort. Si potrebbe supporre che si tratti di una copia nello stesso verso o, con più probabilità, di una stampa tirata dalla lastra originale modificata, finora non segnalata dalla letteratura.

O.17

Autore: **Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: 1571

Titolo: *Tarquinio e Lucrezia*

Collocazione: Biblioteca Palatina, Raccolta Ortalli, Tiziano Opere 13259 - 13353, album 93, n. 13262.

Misure: 376 x 272

Tecnica: Bulino

Scritte: Nella pantofola «Cornelio Cort fe[ci]t – 1571» e nello scalino laterale a destra «Titianus Inven[tor]».

Commenti: Nonostante la mancanza del Privilegio in basso a sinistra, potrebbe trattarsi di un primo stato – il colore della carta è più chiaro rispetto all'altro esemplare e lo è anche l'inchiostro. Sulla carta sono presenti alcune piccole macchie ma il grado di conservazione è più che discreto. La stampa viene segnalata nel catalogo storico come esemplare di 2° prova.

O.18

Autore: **Giacomo Lauro**

Anno: 1586

Titolo: *Tarquinio e Lucrezia*

Collocazione: Biblioteca Palatina, Raccolta Ortalli, Tiziano Opere 13259 - 13353, album 93, n. 13263.

Misure: (Smarginato) 390 x 279

Tecnica: Bulino

Scritte: Oltre alla doppia iscrizione su quattro righe aggiunta al margine inferiore, si può notare nella parte inferiore al centro l'indicazione «Titianus Inventor» e ancora, più in basso, «Romae Baptistae Parmen[sis] Formis. 1586». Sotto il letto vicino alla pantofola si trova la firma «Jacobus Lauri fecit».

Commenti: Si tratta di una copia di Giacomo Lauro, pubblicata da Battista Parmensis, in controparte rispetto all'originale incisa da Cornelis Cort. La carta dell'esemplare è piuttosto imbrunita ma comunque ben conservata.

O.19

Autore: **Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: 1572

Titolo: *La fucina di Vulcano o I Ciclopi forgiano le armi*

Collocazione: Biblioteca Palatina, Raccolta Ortalli, Tiziano Opere 13259 - 13353, album 93, n. 13267.

Misure: (Smarginato) 410 x 377

Tecnica: Bulino

Scritte: Nella pietra in basso a sinistra si trova il suggerimento riguardo al modello utilizzato per la stampa: «EX ARCHE-| TYPO PALLATII| BRIXIENSIS|1572»; a sinistra rispetto alla coda del leone si trova il monograma «MF» velato, a destra della testa del leone «.Cum Privilegio», mentre in basso al centro si trova la firma dell'incisore, «Cornelio cort. fe[ci]t».

Commenti: Si tratta del 2° Stato, recante la firma di Cort. L'esemplare è, tutto sommato, ben conservato, presentando solo qualche macchiolina e due pieghe orizzontali e verticali che non ne compromettono la consultazione. Va segnalato però che sono stata tagliati circa 0.5 cm del margine sinistro, infatti risulta mancante metà della lettera «E» ed una parte del braccio della figura sopra situata.

O.20

Autore: **Copia (?) di Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: *post* 1560

Titolo: *S. Margherita da Antiochia e il drago*

Collocazione: Biblioteca Palatina, Raccolta Ortalli, Tiziano Opere 13163 - 13258, album 92, n. 13233.

Misure: (Smarginato a destra) 419 x 356

Tecnica: Bulino

Scritte: Nella pietra in basso a sinistra è riportato «Titianus Inv[entor]», mentre nel margine inferiore «Titiani Vecelli Aequitis Cae[sari] Reginae Mariae Imp[eratoris] Caroli, V. sororis. Opus.».

Commenti: Dovrebbe trattarsi del 2° stato della stampa, vista l'assenza nel margine destro dell'indicazione «Lucae Bertelli formis». Nel catalogo storico della Biblioteca Palatina è segnata come imitazione di Cort. L'esemplare è in uno stato di conservazione mediocre e presenta una macchia orizzontale.

O.21

Autore: **Albrecht Dürer**

Anno: 1518 – 1522 (1° Ed.), 1589 questa 5° edizione

Titolo: *Il Carro Trionfale di Massimiliano I*

Collocazione: Biblioteca Palatina, Raccolta Ortalli, Opere 21478 - 21633, album 144, n. 21579 – 21586.

Misure: Foglio 1, 469 x 318; Foglio 2, 427 x 312; Foglio 3, 428 x 250; Foglio 4, 416 x 279; Foglio 5, 428 x 278; Foglio 6, 420 x 280; Foglio 7, 422 x 277; Foglio 8, 422 x 332; Intera Stampa, 469 x 2314.

Tecnica: Silografia

Filigrana: Nei fogli 4, 7 e 8 è presente, nella parte superiore, la filigrana con scudo ed iniziali «ScG». Stando alle indicazioni del Briquet, si dovrebbe trattare di carta veneta del XVI secolo. Non in tutti i fogli è presente la filigrana perciò, probabilmente, potrebbe essere carta mista.

Scritte: Dal foglio 3 all'8, nella parte superiore, si trova la descrizione del carro allegorico in lingua latina. Questi stessi fogli riportano in basso una lettera corrispondente dell'alfabeto – es. Foglio 3, lettera C. Nelle ultime righe del *colophon* è riportato: «Excogitatus & depictus est Currus iste Nurembergae, Impressus vero per Albertum Durer. Anno M. D. XXIII. Anno autem

Domini. M. D. LXXXIX. Iacobus Kinig Germanus. Tabulas hasce ad haeredibus Alberti Durerii aere proprio emptas, iterum Venetiis divulgandas curavit».

Commenti: Dell'esemplare è stato mantenuto il margine. Degli 8 fogli, i numeri 4, 5, 6, 7 sono i meglio conservati, nei quali l'inchiostro risulta più lucente rispetto ai restanti. Il foglio 2 ha dei fori nel margine in alto a sinistra e una piega trasversale; il terzo foglio presenta notevoli pieghe difficilmente reversibili a causa della conservazione in album. Anche ai margini inferiori, adiacenti, dei fogli 6 e 7 ci sono dei piccoli fori. In tutti i fogli è presente una piega orizzontale, al centro, segno di una probabile piegatura precedente, diversa da quella attuale di conservazione in album. Ai margini inferiori e superiori la carta risulta ingiallita e sono presenti piccole macchie in tutta la stampa. Da notare purtroppo, sempre sulla parte alta a sinistra del secondo foglio, più precisamente sulla parte esterna della gamba sinistra di una delle 4 virtù, la presenza di un ritaglio; la suddetta parte mancante è stata riempita a penna/inchiostro marrone. La stessa caratteristica si ritrova a metà circa del margine inferiore del primo foglio - all'altezza del secondo timbro rosso della Biblioteca Palatina – del quale manca una porzione, anch'essa rifinita in seguito, di circa 15 x 90 mm.

O.22

Autore: Gijsbert van Veen, da Joseph Heintz Il Vecchio

Anno: 1589

Titolo: *Ritratto del Giambologna*

Collocazione: Biblioteca Palatina, Raccolta Ortalli, Ritratti Classici 24310 – 24395, album 170, n. 24342.

Misure: 289 x 207

Retro: 309, scritto a penna.

Tecnica: Bulino

Scritte: Nell'ovale viene segnalata l'identità dell'effigiato «IOHANNES BOLOGNIUS BELGIVS STATVARIUS ET ARCHITECTVS AET. ANN. LX». Nella placca inferiore: «Iacobus Kinig Germanus amici honestissimi effigiem ad pe[r]petua[m] eius virtutis memoria fieri curavit. M.D.L.XXXVIII». Sulla lunetta, all'estremità inferiore: «VENETIS. G.V.F.».

Commenti: L'esemplare è ottimamente conservato, è stata mantenuta la battuta e presenta alcune barbe ai margini inferiori destro e sinistro; vi è una piccolissima macchia all'interno dell'ovale a destra dell'effigiato. Nello stesso foglio atlantico, vi è un altro ritratto inciso raffigurante il Giambologna - n. 24344 - in controparte rispetto alla stampa di van Veen, smarginato, nel quale però lo scultore non indossa il cappello. Le dimensioni del foglio sono 152 x 121 mm di larghezza. Nell'ovale compare la scritta: «IOHANNES BOLOGNVS BELGIVS STATVARIVS ET ARCHITECTVS AETATIS . ANNO . LXIII».

O.23

Autore: Johan Sadeler I, da Jacopo Bassano

Anno: 1599

Titolo: *L'adorazione dei pastori*

Collocazione: Biblioteca Palatina, Raccolta Ortalli, Scuola Veneziana, Vol. III p-s, 1711-1885, album 12, n. 1721.

Misure: 205 x 265

Scritte: Nel margine superiore «COGNOVIT BOS POSSESSOREM SUUM, ET ASINUS PRESEPE DOMINI SUI: ISRAEL AUTEM ME NON COGNOVIT. Isai I.». Nel margine inferiore vi è la dedica a Jakob König: «MAG[nifi]co ATQ[UE] EGR[e]gio VIRO IACOBO KENING ALIAS PINICIANO [*sic*] GERMANICO/ Joannes Sadeler[u]s. Belga tabell[a]m hanc ab exemplari Jac[op]i Bass[an]is pict[oris] III[ustri] desumptam/ grati ac benevoli animi ergo D.D.M.D. XCIX.»; in basso a destra vi è l'indicazione del doppio Privilegio: «Cum privil[egio] Summi Pontif[icis] Et Caes[area] M[aiesta]tis».

Commenti: L'esemplare inciso, ottimamente conservato, deriva da una tela non arrivata ai giorni nostri e molto vicina alla versione pittorica dello stesso soggetto conservato presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia. Si tratta del 1° stato di 2, dato che il secondo dovrebbe riportare l'indicazione dell'editore, «Dancker Danckertze Exc[udit]».

O.24

Autore: **Johan Sadeler I, da Jacopo Bassano**

Anno: 1599

Titolo: *L'adorazione dei pastori*

Collocazione: Biblioteca Palatina, Fondo Parmense, n. 399F3.

Misure: 217 x 292

Tecnica: Bulino

Scritte: Nella parte inferiore interna all'incisione si trovano le seguenti indicazioni, da sinistra a destra: «I[acopo] [da] Ponte Bassa[ni] Pi[n]x[it], cum privil[egio] Sum[mi] Pontif[icis] et S[uae] Caes[area] Mai[estatis]», «Joannes Sadeler Scalpsit et excud[it]», «Venetijs 1599». Nel margine inferiore: «ILL[ustrissi]mo AC R[everendissi]mo D.D. LEONARDO MOCENIGO ELECTO EPISCOPO, & PRINCIPI CENETENSI, AC COMITI THARSI, PATRONO NOSTRO COL[endissi]mo D.D.». Nel raggio di luce proveniente dall'alto: «Filius meus es tu, ego hodie genui te Psal».

Commenti: L'esemplare ha alcune macchie sul margine, sull'immagine ed è privato dell'angolo sinistro inferiore; per il resto, è ben conservato e mantiene un buon colorito. Il soggetto della stampa è sempre un'*Adorazione dei Pastori*, come per l'incisione di cui sopra dedicata a Jakob König ma, a differenza di quest'ultima, si conosce il dipinto servito per la traduzione in rame, precisamente la tela conservata oggi a Palazzo Corsini.

0.1



0.2



0.3



0.4



0.5



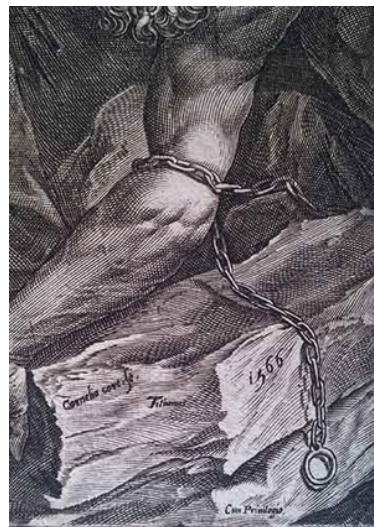
0.6



0.7



0.8



0.9



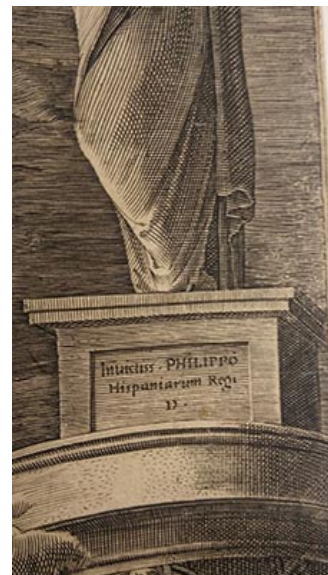
0.10



0.11



0.12



0.13



0.14



0.15



0.16



O.17

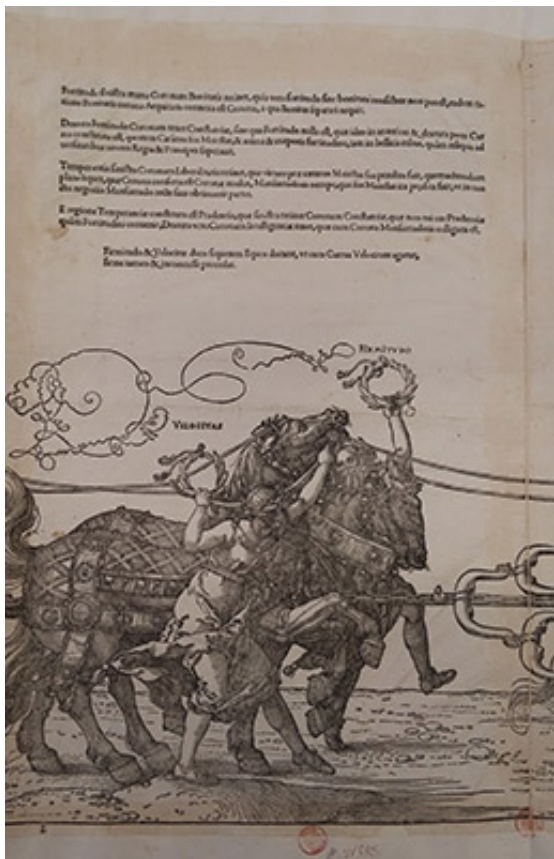


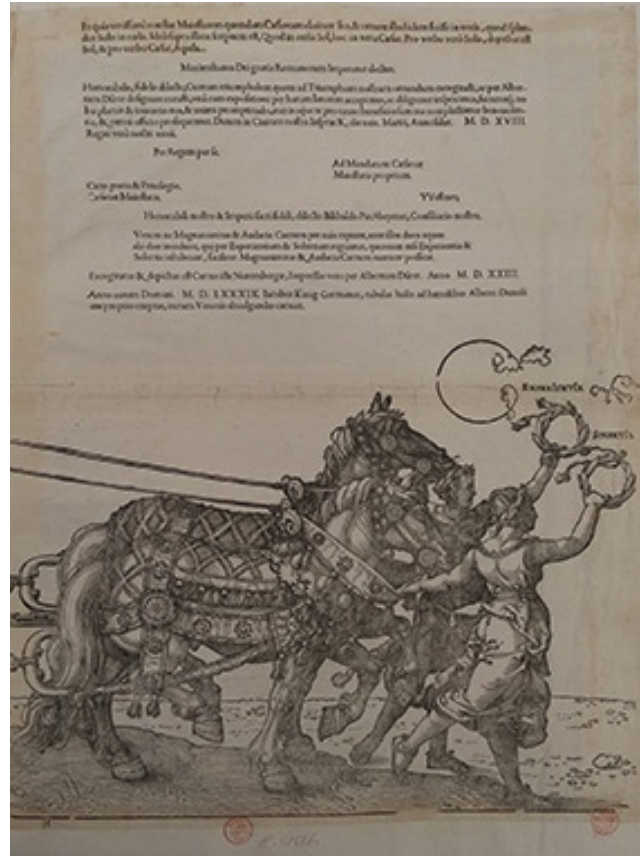
O.18



0.21







Excogitatus & depictus est Currus iste Nurembergæ, Impressus vero per Albertum Dürer. Anno M. D. XXIII. Anno autem Domini. M. D. LXXXIX. Iacobus Kinig Germanus, tabulas hæc ad hæredibus Alberti Durerii ætæ proprio emptas, iterum Venetiis diuulgandas curauit.



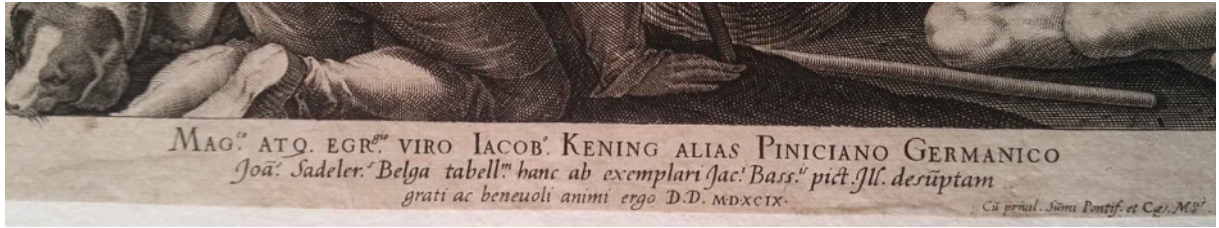
im in Ciuitate nostra Inspruck, die xxix
 Ad Mandat
 Maieftatis pi
 perii sacri fideli, dilecto Bilibaldo Pirckl
 Audacia Currum per aua rapiant, ante
 perientiam & Solertiam reguntur, quo
 Magnanimitas & Audacia Currum eue
 Nurembergæ, Impressus vero per Albert
 XIX. Iacobus Kinig Germanus, tabul
 ulcandæ

0.22



0.23





O.24



Gli esemplari del British Museum:

B.1

Autore: **Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: 1565

Titolo: *Ruggiero libera Angelica*

Collocazione: British Museum, Department of Prints and Drawings, D+F XVI c., Mounted Roy, n. 1868,0612.1406.

Misure: 301 x 445

Tecnica: Bulino

Scritte: Nell'angolo inferiore sinistro vi è l'indicazione «Cun [*sic*] Privilegio», sotto il ginocchio di Angelica la data 1565. In angolo in basso a destra è riportato il nome di «Titianus» e, ancora più verso il margine destro vi sono due iniziali, «JH».

Commenti: Si tratta del 1° stato senza la firma di Cort, aggiunta nella tiratura successiva. L'esemplare ha un grado di conservazione eccezionale ed è montato su *passe-partout* da esposizione.

B.2

Autore: **Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: 1566

Titolo: *L'adorazione della Trinità o Gloria*

Collocazione: British Museum, Department of Prints and Drawings, D+F XVI c., Unmounted Roy, n. 1928,3,13.120.

Misure: 528 x 380

Retro: Timbro British collection

Tecnica: Bulino

Scritte: Nella parte inferiore, da sinistra verso destra, sono presenti la data 1566, l'indicazione del *copyright* «Cun [*sic*] Privilegio» e la firma «titianus». Sul paesaggio di sfondo è stata riportata a matita la paternità del Cort come incisore.

Commenti: L'esemplare, archiviato in un album come foglio sciolto, è un 1° stato della stampa senza la firma di Cort - aggiunta in questo caso a matita. Mantengono un buon colorito sia la carta che l'inchiostro.

B.3

Autore: **Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: 1566

Titolo: *Diana e Callisto*

Collocazione: British Museum, Department of Prints and Drawings, D+F XVI c. Unmounted Imp., n. X,1.78.

Misure: 438 x 365

Retro: Timbro Sloane collection

Tecnica: Bulino

Scritte: Nell'angolo inferiore di sinistra è indicato l'incisore con la firma «Cornelio cort fe[*cit*]»; proseguendo verso destra risultano le indicazioni «Cun [*sic*] Privilegio.» e «Titianus», mentre nell'angolo destro è riportata la data 1566.

Commenti: Si tratta di un esemplare di 2° stato, con la firma dell'incisore olandese. Carta e inchiostro sono discretamente conservati, ci sono solo alcune macchie di colore giallo e una piega orizzontale all'altezza della testa della Dea Diana.

B.4

Autore: **Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: 1566

Titolo: *Tizio divorato dall'avvoltoio*

Collocazione: British Museum, Department of Prints and Drawings, D+F XVI c. Unmounted Roy., n. X,1.77.

Misure: 389 x 318

Retro: Timbro Sloane Collection e scritta a matita *Prometheus*

Tecnica: Bulino

Scritte: Sulla roccia posta inferiormente all'avambraccio del Tizio, da sinistra a destra appaiono le scritte «Cornelio cort. fe[*cit*]», «Titianus», la data 1566 e più in basso «Cun [*sic*] Privilegio». A fianco della catena, in obliquo, l'indicazione «in Venetia apreso Stefano Scolari a. S. Zulian».

Commenti: Si tratta della terza tiratura della stampa con il soggetto mitologico e si riconosce per l'aggiunta di nome indirizzo dell'editore Stefano Scolari. L'esemplare, nonostante sia conservato come foglio sciolto in un album, non presenta alcuna imperfezione.

B.5

Autore: **Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: 1571

Titolo: *Martirio di San Lorenzo*

Collocazione: British Museum, Department of Prints and Drawings, D+F XVI c. Mounted Imp., n. X,1.68.

Misure: (Smarginato) 484 x 341

Tecnica: Bulino

Scritte: Centralmente, sotto la pala, vi è l'indicazione di *copyright* «Cun [*sic*] prevel[egio]» e la data 1571, mentre nella parte bassa a destra si trova la firma dell'incisore «Cornelio cort fe[*cit*]». Sui due lati della griglia, «TITIANVS INVENT[OR]» ed «AECVES. CAES[AREUS]». Infine, nella base marmorea della statua si trova la dedica in 3 righe al Re Cattolico «Invictis[*simus*] PHILIPPO | Hispaniarum Regi | D».

Commenti: L' esemplare corrisponde perfettamente alla prima versione del soggetto descritta da Sellink, solo le misure sono leggermente diverse, poiché smarginato. Il foglio si conserva in maniera eccellente, senza alcuna imperfezione ed è montata in *passe-partout* da esposizione.

B.6

Autore: **Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: 1571

Titolo: *Martirio di San Lorenzo*

Collocazione: British Museum, Department of Prints and Drawings, D+F XVI c. Unmounted Imp., n. Nn,7.3.25.

Misure: 505 x 356

Tecnica: Bulino

Scritte: Sotto la pala si trova l' indicazione «Cun [*sic*] prevel[egio]» e la data 1571; nella parte inferiore di destra è incisa la firma «Cornelio cort fe[cit]», mentre sui due lati della griglia si trova il nome dell' *inventor* «TITIANVS INVENT[OR]» ed «AECVES. CAES[AREUS]»; nella base della statua vi è la dedica in 3 righe a Filippo II «Invictiss[imus] PHILIPPO | Hispaniarum Regi | D».

Commenti: La stampa in esame corrisponde alla seconda versione del soggetto, nella quale è stata aggiunta una lettera s al termine «Invictis[simus]», nella dedica a Filippo II. La scritta «Invent[or]» sembra essere stata sbagliata e cancellata al momento dell' incisione. Questo esemplare è conservato come foglio sparso all' interno di un album, assieme ad altri di Cort. La carta è abbastanza rovinata ed è presente una piega orizzontale al centro. L' impressione sembra stanca vista la minor lucentezza dell' inchiostro rispetto all' esemplare descritto nella scheda precedente.

B.7

Autore: **Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: 1572

Titolo: *La fucina di Vulcano o I Ciclopi forgiavano le armi*

Collocazione: British Museum, Department of Prints and Drawings, D+F XVI c. Unmounted Imp., n. 1874,0808.1966.

Misure: 413 x 388

Tecnica: Bulino

Scritte: Nella pietra in basso a sinistra si trova l'informazione circa il modello utilizzato, «EX ARCHE-| TYPO PALLATII| BRIXIENSIS|1572». A sinistra rispetto alla coda del leone vi è un monogramma - «MF» - velato, mentre a destra della testa dell'animale si trovano le scritte «.Cum Privilegio» e, inferiormente, «Cornelio cort. fe[cit]».

Commenti: L'esemplare è un secondo stato della stampa, recante la firma di Cort. Del foglio è stata mantenuta la battuta, l'inchiostro è brillante e la carta ha una colorazione uniforme ma, la conservazione in album ha probabilmente causato una piegatura orizzontale molto visibile ed una ulteriore nella parte superiore del margine sinistro.

B.8

Autore: **Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: 1571

Titolo: *Tarquinio e Lucrezia*

Collocazione: British Museum, Department of Prints and Drawings, D+F XVI c. Unmounted Imp., n. X,1.75.

Misure: 376 x 267

Retro: Timbro Sloane collection

Tecnica: Bulino

Scritte: Nella pantofola appaiono firma dell'incisore e data, «Cornelio Cort fe[cit] – 1571», mentre in basso a destra «Titianus Inven[tor]» e nell'angolo inferiore sinistro «Cun [sic] Privilegio».

Commenti: L'esemplare è di 1° stato, con margine, ben conservato. Ha solo qualche piccola macchia gialla - una sul piede destro di Tarquinio.

Dello stesso soggetto - e stesso stato - è presente nell'album di archiviazione un altro esemplare pressoché identico, ma smarginato.

B.9

Autore: **Albrecht Dürer**

Anno: 1518 – 1522 (1° ed.); 1589 questa 5° edizione

Titolo: *Il carro trionfale di Massimiliano I*

Collocazione: British Museum, Department of Prints and Drawings, German XVI c. Unmounted portfolio., n. 1864,0813.298.

Misure: Foglio 1, 477 x 317; Foglio 2, 475 x 309; Foglio 3, 476 x 254; Foglio 4, 478 x 280; Foglio 5, 476 x 279; Foglio 6, 478 x 280; Foglio 7, 477 x 280; Foglio 8, 480 x 340; Intera Stampa, 477 x 2389.

Tecnica: Silografia

Filigrana: Nei fogli 4, 7 e 8 è presente, nella parte superiore, la filigrana con scudo ed iniziali «ScG». Stando alle indicazioni del Briquet, si dovrebbe trattare di carta veneta del XVI secolo. Non in tutti i fogli è presente la filigrana perciò, probabilmente, potrebbe essere carta mista.

Scritte: Dal foglio 3 all'8, nella parte superiore, si trova la descrizione del carro allegorico in lingua latina. Questi stessi fogli riportano in basso una lettera corrispondente dell'alfabeto – es. Foglio 3, lettera C. Nelle ultime righe del *colophon* è riportato: «Excogitatus & depictus est Currus iste Nurembergae, Impressus vero per Albertum Durer. Anno M. D. XXIII. Anno autem D. M. D. LXXXVIII. Iacobus Chinig Germanus. Tabulas hasce ad haeredibus Alberti Durerii aere proprio emptas, iterum Venetiis divulgandas curavit. Kinig Germanus».

Commenti: Questo esemplare della 5° edizione del *Carro Trionfale di Massimiliano I* versa in un ottimo stato di conservazione, quasi perfetto. Rispetto all'esemplare della Raccolta Ortalli della Biblioteca Palatina a Parma ci sono delle differenze nella firma e dedica di Hans Jakob König nelle ultime tre righe del *colophon*: in particolare differiscono l'*incipit* «Anno autem Domini M. D. LXXXIX Iacobus Kinig», della Raccolta Ortalli, che in questa è riportato come

«Anno autem D. M. D. LXXXVIII. Iacobus Chinig». Dunque il termine *Domini* in questa versione è contratto, il numero romano è scritto diversamente e anche le prime due lettere del cognome di König risultano diverse. Inoltre viene aggiunta un'ulteriore riga con riportato «Kinig Germanus».

Gli otto fogli della silografia sono incollati ad un rotolo di carta bianca e piegati in 8 parti. Non si notano piegature irreversibili sulla superficie o imperfezioni, eccetto una piccola macchia gialla al centro del terzo foglio e quattro forellini sulla parte superiore dell'ultimo. Il margine è stato mantenuto. L'inchiostro è brillante e piuttosto uniforme in tutti gli 8 fogli. La differenza nel grado di conservazione rispetto a l'esemplare della Raccolta Ortalli di Parma è netta – l'esemplare a Parma ha i primi due fogli incollati ad un album e gli altri sei piegati sopra di essi, in maniera piuttosto imprecisa, e ciò ha provocato delle piegature visibili e probabilmente irreversibili.

Nello stesso album, oltre alla silografia analizzata, si trovano altri due esemplari dello stesso soggetto, quasi identici – diversi nello stato di conservazione –, recanti sempre le stesse iscrizioni in latino ma senza firma né data, quindi dovrebbe trattarsi di esemplari di seconda edizione.

B.10

Autore: **Gijsbert van Veen, da Lodewijk Toeput**

Anno: 1589

Titolo: *Ritratto di Tintoretto*

Collocazione: British Museum, Department of Prints and Drawings, Italian Masters Portfolio, n. O,5.83.

Misure: 282 x 220

Retro: Sul retro si nota il disegno di una *Pietà* ed il colore della carta è più chiaro rispetto a quella della stampa, perciò i due fogli potrebbero essere stati incollati uno sopra l'altro.

Tecnica: Bulino

Scritte: Nell'ovale viene indicato l'effigiato «IAC[OPUS] TINCTORETUS VENET[US] PICT[OR] CELEB[E]RR[IMO] ANNOS AGENS SEXAGINTA». Nella placca inferiore «AEMULUS HIC UNUS SOLIS PULCHERRIMA PIGIT | NON LUCIS VERSANS TELA

SED INGENY. | Alexandro Victorio Classico Sculp[tor] et Archit[ectus] | Lud[ovicus].
Pozzosaratus Fland[riae] Inven[i]t et DeD[icavit] | G.V.F.».

Commenti: Il foglio ha la battuta ed è conservato, sciolto, in album. L'inchiostro risulta piuttosto brillante ma la carta ha macchie ed ingiallimenti su buona parte della superficie.

B.11

Autore: **Gijsbert van Veen, da Joseph Heintz Il Vecchio**

Anno: 1589

Titolo: *Ritratto di Giambologna*

Collocazione: British Museum, Department of Prints and Drawings, D+F XVI c. Unmounted
Roy, n. O,6.32.

Misure: 290 x 210

Retro: Timbro della Crackerode collection e una lettera – G? – incisa.

Tecnica: Bulino

Scritte: Nell'ovale viene segnalata l'identità dell'effigiato, «IOHANNES BOLOGNIVS
BELGIVS STATVARIVS ET ARCHITECTVS AET[ATIS] ANN[O] LX.». Nella placca
inferiore si trova la dedica al mercante tedesco: «Jacobus Kinig Germanus amici ho=nestissimi
effigiem ad pe[r]petua[m] eius virtutis memoria fieri curavit. M.D.L.XXXVIII». Ancora più in
basso, si trovano il luogo di realizzazione della stampa e le iniziali dell'incisore, «VENETIS.
G.V.F.».

Commenti: La stampa ha un ottimo grado di conservazione, nonostante sia archiviata come
foglio sciolto all'interno di un album. Anche in questo foglio ci sono i segni del bulino – le barbe
- come nell'esemplare della Raccolta Ortalli di Parma.

B.12

Autore: **Gijsbert van Veen, da Joseph Heintz il vecchio**

Anno: 1589

Titolo: *Ritratto di Giambologna*

Collocazione: British Museum, Department of Prints and Drawings, D+F XVI c. Unmounted Roy, n. 1850,1214.206.

Misure: (Smarginato), 288 x 205

Retro: Timbro British collection

Tecnica: Bulino

Scritte: Nell'ovale viene segnalata l'identità dell'effigiato, «IOHANNES BOLOGNIUS BELGIVS STATVARIUS ET ARCHITECTVS AET[ATIS] ANN[O] LX.». Nella placca inferiore si trova la dedica al mercante tedesco: «Jacobus Kinig Germanus amici honestissimi effigiem ad pe[r]petua[m] eius virtutis memoria fieri curavit. M.D.L.XXXVIII». Ancora più in basso, si trovano il luogo di realizzazione della stampa e le iniziali dell'incisore, «VENETIS. G.V.F.».

Commenti: Il grado di conservazione della stampa è molto simile a quello dell'altro esemplare della collezione. Questo però è smarginato.

B.13

Autore: **Johan Sadeler I, da Jacopo Bassano**

Anno: 1599

Titolo: *L'Adorazione dei pastori*

Collocazione: British Museum, Department of Prints and Drawings, D+F XVI c. Unmounted Roy., n. W,9.119.

Misure: 208 x 265

Retro: Timbro Sloane Collection

Tecnica: Bulino

Scritte: Nel margine superiore «COGNOVIT BOS POSSESSOREM SUUM, ET ASINUS PRESEPE DOMINI SUI: ISRAEL AUTEM ME NON COGNOVIT. Isai I.». Nel margine inferiore vi è la dedica a Jakob König: «MAG[nifi]co ATQ[UE] EGR[e]gio VIRO IACOBO KENING ALIAS PINICIANO [*sic*] GERMANICO/ Joannes Sadeler[u]s. Belga tabell[a]m hanc

ab exemplari Jac[op]i Bass[an]is pict[oris] III[ustri] desumptam/ grati ac benevoli animi ergo
D.D.M.D. XCIX.»; in basso a destra vi è l'indicazione del doppio Privilegio: «Cum privil[egio]
Summi Pontif[icis] Et Caes[area] M[aiesta]tis».

Commenti: La stampa è archiviata in album, ha la battuta ed è discretamente conservata. Sono presenti solo dei piccolissimi fori al centro e si nota un lieve ingiallimento della carta.

B.1



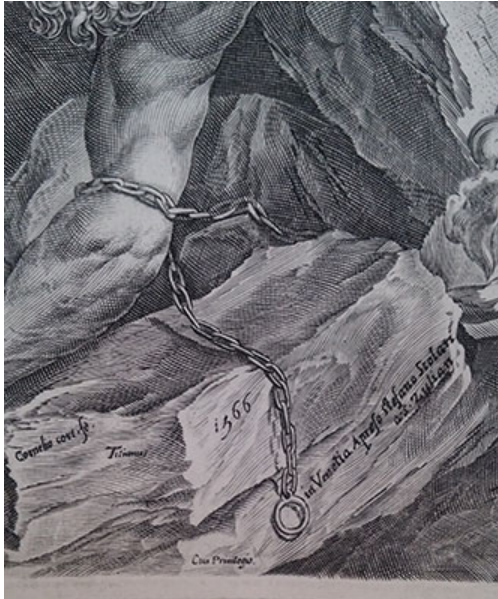
B.2



B.3



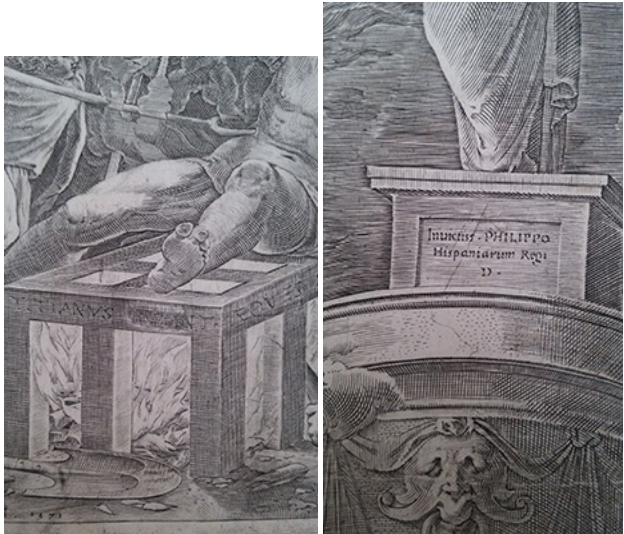
B.4



B.5



B.6



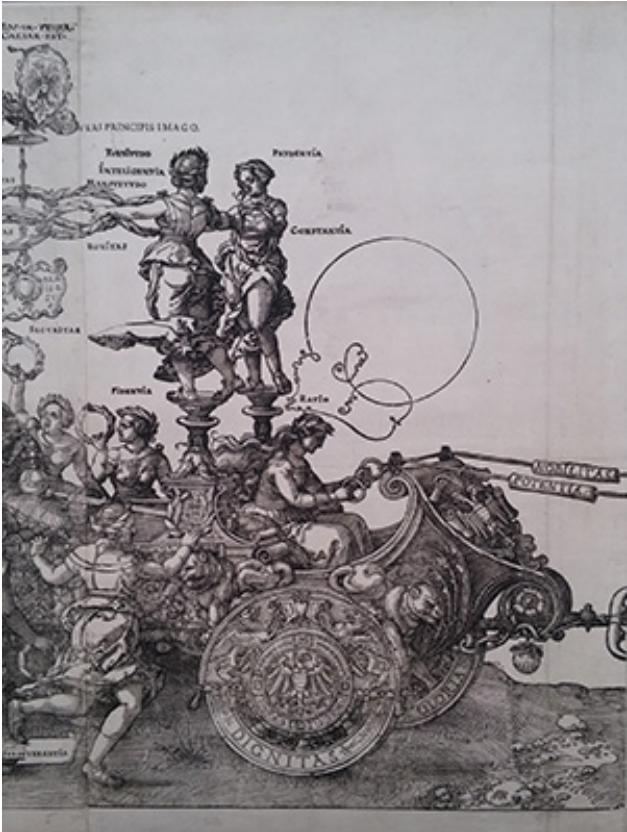
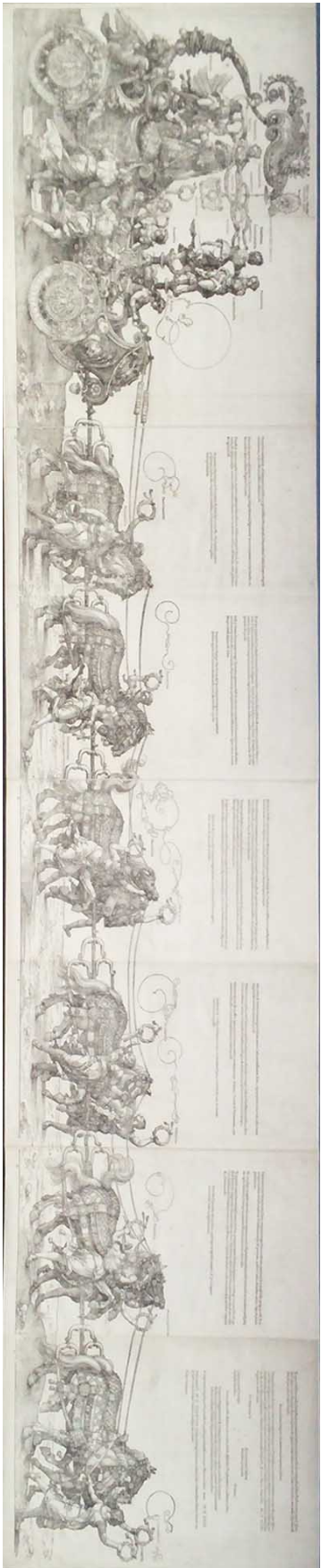
B.7

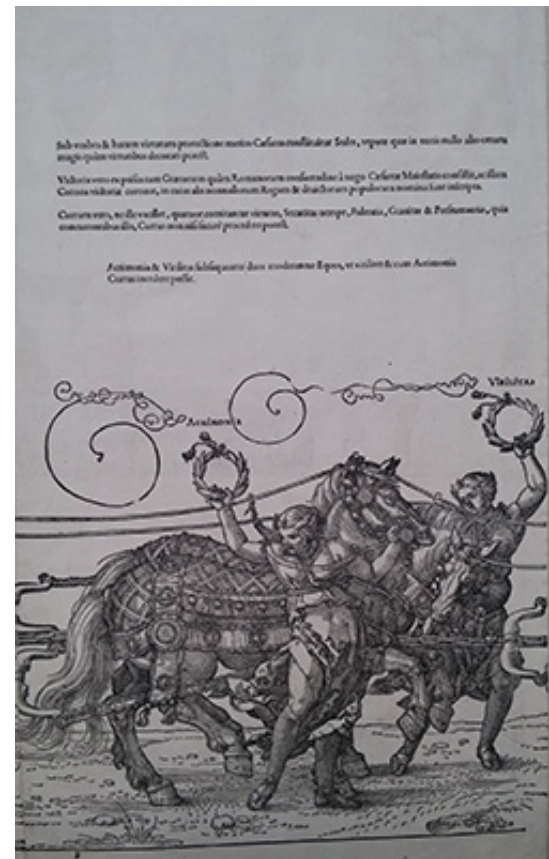
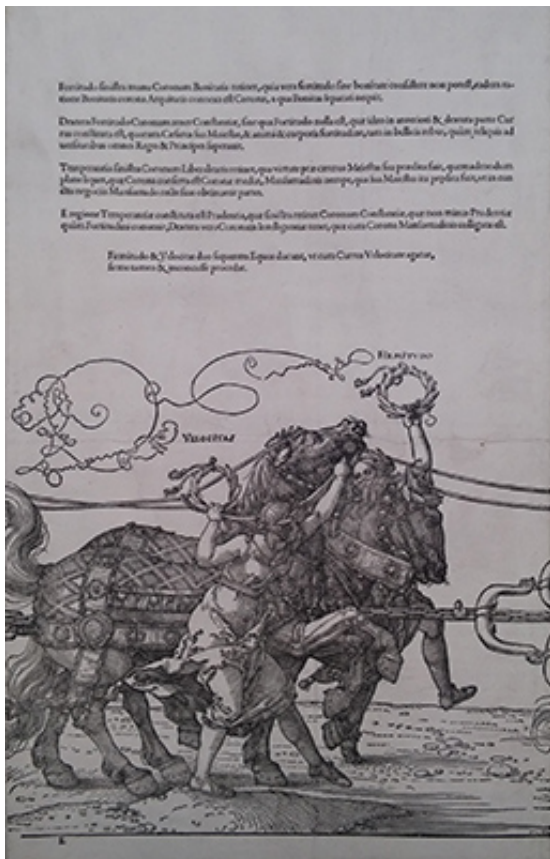
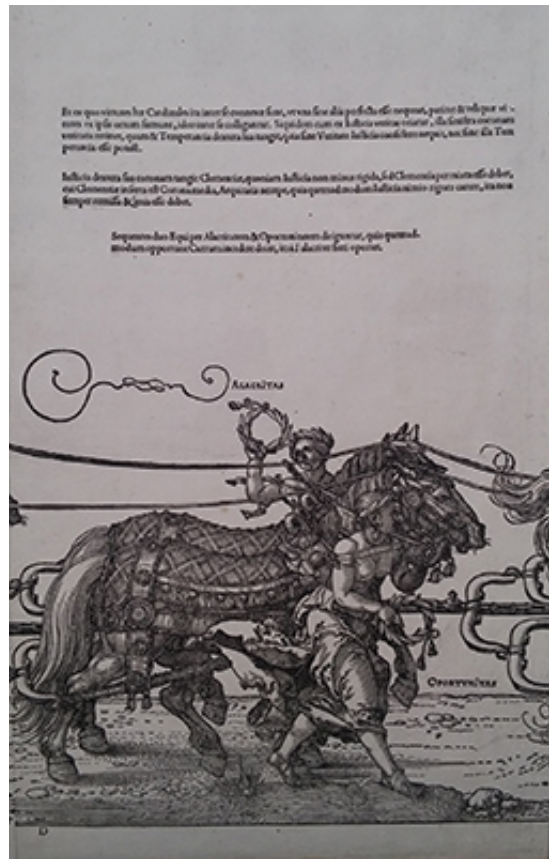


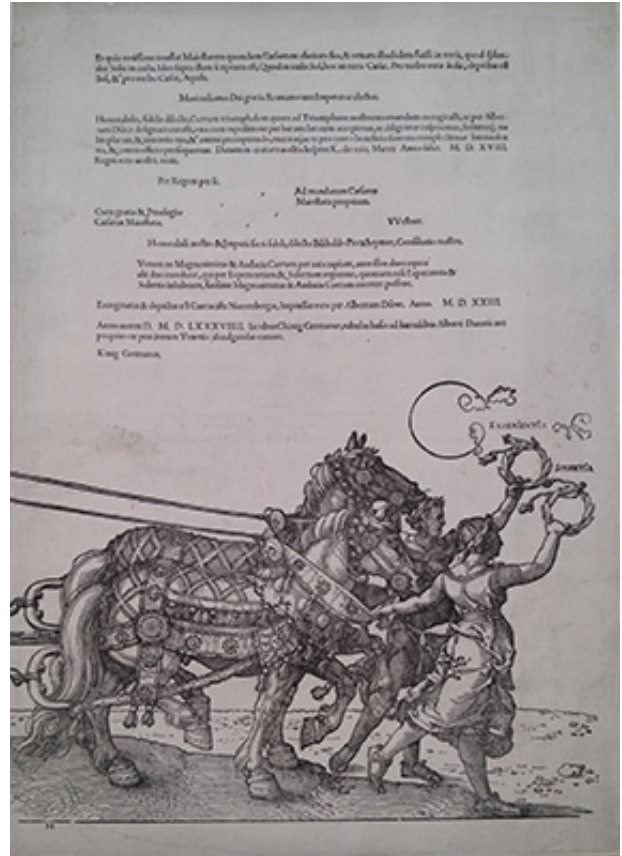
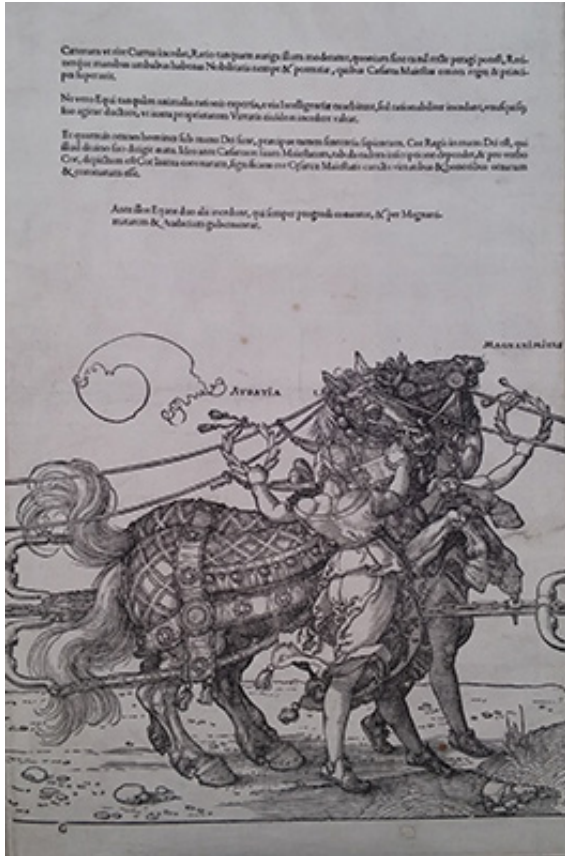
B.8



B.9







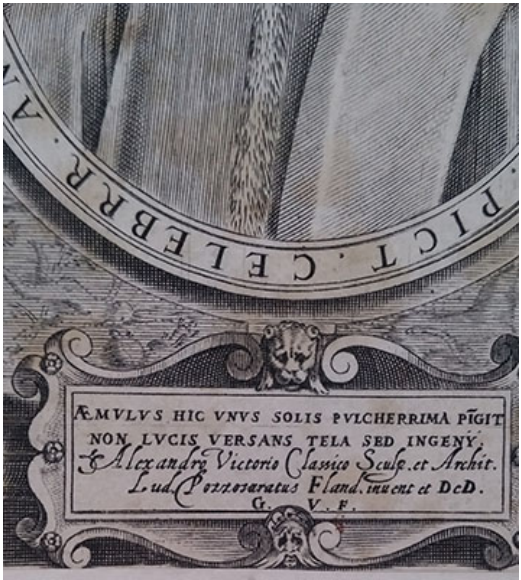
Excogitatus & depictus est Currus iste Nurembergæ, Impressus vero per Albertum Dürer, Anno. M. D. XXIII Anno autem D. M. D. LXXXVIII. Iacobus Chinig Germanus, tabulas hæc ad hæredibus Alberti Durerii ære proprio em ptas iterum Venetiis diuulgandas curauit. Kinig Germanus,

...tia, e via incens
...utis eiusdem incedere valeat,
...unt, præcipue tamen sententia sap
...eam suam Maiestatem, tabula ead
...gnificans cor Cæsareæ Maiestatis cu
...dunt, qui semper progredi conantur
...nantur.

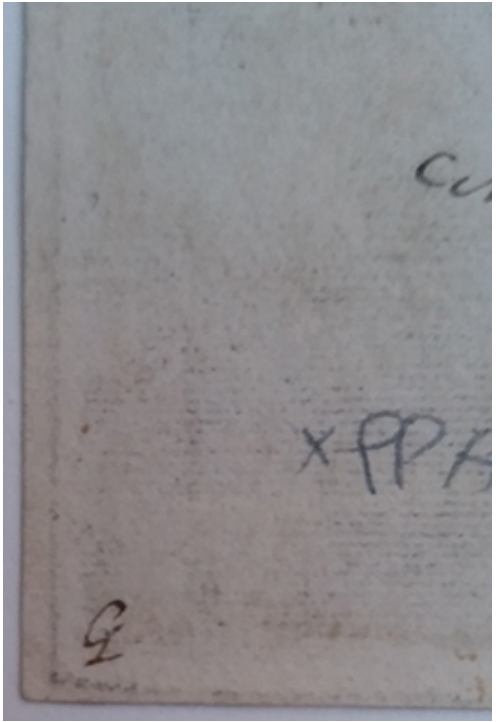
...onam tangit Clementer, quoniam Iusticia non minus rigida, sed Clem
...est Corona media, Aequitatis nempe, quia quemadmodum Iusticia nimio rigore
...esse debet.
...es duo Equi per Alacritatem & Opportunitatem diriguntur, quia quemad-
...opportune Currum incedere decet, ita id alacriter fieri oportet.

...oguntur quoque pro tanto benedic
...nate nostræ Inspruck, die xxx. Ma
...Ad mandatum Cæsareæ
...Maiestatis proprium.
...cri dedit dilecto Bibliotheco Brechtgen
...ica Currum per aia respicit, ante illos
...ntiam & Solertiam respicitur, quoniam
...antibus & Audacia Currum tenente p
...berges, impressus vero per Albertum D
...obus Chinig Germanus, tabulis hæc
...s curauit.

B.10



B.11



B.12



B.13



MAG. ATQ. EGR. VIRO IACOB. KENING ALIAS PINICIANO GERMANICO
 Joā. Sadeler. Belga tabell. hanc ab exemplari Jac. Bass. pict. Ill. desūptam
 grati ac benevoli animi ergo D.D. MDCXCIX. Cū priul. Simi Pntzf. et Cgr. M.º

Bibliografia:

A volo d'uccello, Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento, catalogo della mostra a cura di G. Romanelli. S. Biadene, C. Tonini (Venezia, Museo Correr, 20 novembre 1999 – 27 febbraio 2000), Venezia, Arsenale, 1999.

L. Alberton Vinco da Sesso, *Il manierismo olandese, Hendrick Goltzius e i suoi allievi: stampe dalla collezione Remondini*, Bassano del Grappa, Minchio, 1990.

Albrecht Dürer: the Feast of the Rose Garlands, 1506-2006, Catalogo della mostra a cura di O. Koktova (Praga, National Gallery, 21 giugno – 1 ottobre 2006), Prague, National Gallery Prague, 2006.

Aldo Manuzio, il Rinascimento di Venezia, Catalogo della mostra a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 19 marzo – 31 luglio 2016), Venezia, Marsilio, 2016.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. von U. Thieme, F. Becker, Vol. 21/22, v.1: Knip-Kruger, Leipzig, E. A. Seemann Verlag, 1999, ristampa delle edizioni originali già pubblicate a Leipzig nel 1907 e 1950.

Allgemeines Künstler-Lexikon: die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. B. 21, Contell-Country, München-Leipzig, K. G. Saur, 1999.

C. M. Anderson, *The Flemish Merchant of Venice, Daniel Nijs and the Sale of the Gonzaga Art Collection*, New Haven and London, Yale University Press, 2015.

I. Andreoli, *Dürer sotto torchio. Le quattro serie xilografiche e i loro riflessi nella produzione editoriale veneziana del Cinquecento*, in "Venezia Cinquecento", XIX, 2009, n. 37, pp. 5-135.

Art and Migration. Netherlandish Artists on the Move, 1400-1750, edited by F. Scholten, J. Woodall, D. Meijers, Leiden-Boston, Brill, 2014.

C. Avery, *Giambologna, the Complete Sculpture*, Oxford, Phaidon-Christie's, 1987.

C. Avery, A. Radcliffe, *Giambologna, 1529-1608: Sculptor to the Medici*, London, Arts Council of Great Britain, 1978.

G. Baglione, *Intagliatori*, Edizione, introduzione e note a cura di G. M. Fara, Pisa, Edizioni della Normale, 2016.

B. Bakker, *Landscape and Religion from Van Eyck to Rembrandt*, Farnham, Ashgate Publishing, 2012.

A. Ballarin, *Jacopo Bassano: scritti 1964-1995*, Tomo primo, Cittadella, Bertoncetto artigrafiche, 1995.

G. Bartrum, *German Renaissance Prints, 1490-1550*, London, British Museum Press, 1995.

A. von Bartsch, *Le Peintre Graveur*, VII, Wien, J. V. Degen, 1808.

A. von Bartsch, *Anleitung zur Kupferstichkunde*, Erster Band, Wien, J. B. Wallishausser, 1821.

P. Bellini, *Stampatori e mercanti di stampe in Italia nei secoli XVI e XVII*, in "I Quaderni del conoscitore di stampe", 1975, n. 26, pp. 19-45.

E. Bénézit, *Dictionary of Artists*, Volume 14, Valverde – Zyw, Paris, Gründ, 2006.

G. Bertini, *Otto van Veen, Cosimo Masi and the Art Market in Antwerp at the End of the Sixteenth Century*, in "The Burlington Magazine", CXL, 1998, n. 1139, pp. 119-120.

G. Bodon, *Enea Vico fra memoria e miraggio della classicità*, Roma, l'«Erma» di Bretschneider, 1997.

M. S. Bolzoni, F. Rinaldi, P. Tosini, *Dopo il 1564. L'eredità di Michelangelo a Roma nel tardo Cinquecento*, Roma, De Luca editori, 2016.

E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, 1 vol. di testo e 3 di illustrazioni, Pisa, Edizioni della Normale, 2009.

C. M. Briquet, *Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier des leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Tome 1, A-CH, seconda ristampa dell'edizione pubblicata a Leipzig nel 1923, Mansfield Centre, M. Martino, 2000.

A. Bubenik, *Reframing Albrecht Dürer, The Appropriation of Art, 1528-1700*, Farnham, Ashgate, 2013.

M. Bury, *The Taste for Prints in Italy to c. 1600*, in "Print Quarterly", II, 1985, n. 1, pp. 12-26.

M. Bury, *'The Triumph of Christ' after Titian*, in "The Burlington Magazine", 131, 1989, n. 1032, pp. 188-197.

M. Bury, *The Print in Italy 1550-1620*, London, The British Museum Press, 2001.

D. Calabi, *Gli stranieri nella capitale della repubblica Veneta nella prima età moderna*, in "Melanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée modernes et contemporaines", 111, 1999, n. 2, pp. 721-732.

Capolavori della pittura veneta dal Castello di Praga, catalogo della mostra a cura di E. Fucíková (Belluno, Palazzo Crepadonna, 20 marzo – 21 settembre 1994), Milano, Electa, 1994.

E. Carrara, S. Gregory, *Borghini's Print Purchases from Giunti*, in "Print Quarterly", XVII, 2000, n. 1, pp. 3-17.

G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, Tomo secondo, Ristampa anastatica dell'edizione Le Monnier del 1877-78, Firenze, G. C. Sansoni, Firenze, 1974.

M. A. Chiari, *Incisioni da Tiziano: catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*, Venezia, La Stamperia di Venezia, 1982.

M. A. Chiari Moretto Wiel, *Jacopo Tintoretto e i suoi incisori*, Milano, Electa, 1994.

M. A. Chiari Moretto Wiel, *Per un catalogo ragionato dei disegni di Tiziano*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 1988, n. 16, pp. 21-99, 211-271.

Collecting Prints & Drawings in Europe c. 1500-1700, edited by C. Baker, C. Elam, G. Warwick, Aldershot, Ashgate in association with The Burlington Magazine, 2003.

U. Da Como, *Gerolamo Muziano 1528-1592. Note e documenti*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1930.

N. Dacos, B. W. Meijer, *Fiamminghi a Roma, 1508-1608: artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, Milano, Skira, 1995.

T. DaCosta Kaufmann, *The School of Prague: Painting at the Court of Rudolf II*, Chicago, The University of Chicago Press, 1988.

B. Davis, *Mannerist Prints. International Style in the Sixteenth Century*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of art, 1988.

C. Dodgson, *Catalogue of Early German and Flemish Woodcuts Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, Vol. 1, Mansfield Center, Martino Publishing, 1999.

A. F. Doni, *Tre libri di lettere del Doni. E i termini della lingua toscana*, Venezia, Marcolini, 1552.

F. Ehrle, *Roma prima di Sisto V, la pianta Du Pérac-Lafrery del 1577*, Roma, Danesi, 1908.

G. M. Fara, *Albrecht Dürer nelle fonti antiche 1508-1686*, Firenze, Olschki, 2014.

G. M. Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie e derivazioni*, Firenze, Olschki, 2007.

G. M. Fara, *Albrecht Dürer teorico dell'architettura, una storia italiana*, Firenze, Olschki, 1999.

K. Frey, H. W. Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, II, München, G. Muller, 1930.

B. Furlotti, *Le collezioni Gonzaga: Il carteggio tra Roma e Mantova (1588-1612)*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003.

J. Garton, *Grace and Grandeur: the Portraiture of Paolo Veronese*, London and Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2008.

G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV. XV. XVI.*, Tomo 3, Firenze, Presso Giovanni Molini, 1840.

M. van Gelder, *Trading Places. The Netherlandish Merchants in Early Modern Venice*, Leiden-Boston, Brill, 2009.

A. Giachery, *Donato Rasciotti, Daniele Bisuccio, Maurizio Moro e la Piccola Passione di Albrecht Dürer (Venezia 1612)*, in "Studi Veneziani", 63, 2011, pp. 547-573.

P. F. Grendler, *L'inquisizione romana e l'editoria a Venezia*, Roma, Il veltro editrice, 1983.

L. Guicciardini, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore*, Anversa, Willem Silvius, 1567.

B. de Haan, *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort: graveur hollandais 1533-1578*, La Haye, Nijhoff, 1948.

Hans von Aachen (1552-1615): Court Artist in Europe, edited by T. Fusenig, Berlin-München, Deutscher Kunstverlag, 2010.

Hans von Aachen in Context, Proceedings of the International Conference, (Prague 22-25 September 2010), edited by L. Konecny and S. Vacha, Praga, Artefactum, 2012.

F. Haskell, *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo*, Quaderni Puteani 4, Ivrea, Olivetti, 1993.

J. F. Hayward, *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism 1540-1620*, London, Sotheby Parke Bernet, 1976.

A. M. Hind, *A History of Engraving & Etching, from the 15th Century to the Year 1914*, New York, Dover Publications, 1963.

K. Hirakawa, *The Pictorialization of Durer's Drawings in Northern Europe in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, New York, Peter Lang Pub. Inc., 2009.

D. De Hoop Scheffer, *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700, vol. 21, Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler 2: text*, edited by K. G. Boon, Amsterdam, Van Gendt&Co, 1980.

D. De Hoop Scheffer, *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700, vol. 22, Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler 2: plates*, edited by K. G. Boon, Amsterdam, Van Gendt&Co, 1980.

Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima, atti del convegno a cura di B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel (Venezia, 21-25 settembre 2003), Venezia, Marsilio, 2006.

Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento, a cura di M. Hochman, R. Lauber, S. Mason, Venezia, Marsilio, 2008.

Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano, catalogo della mostra a cura di B. Aikema, B. L. Brown, G. Nepi Scirè (Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999 – 9 gennaio 2000) Milano, Bompiani, 1999.

Il Rinascimento italiano e l'Europa, Vol. 4, Commercio e cultura mercantile, a cura di F. Franceschi, Treviso, Angelo Colla editore, 2007.

“Il se rendit en Italie”, *Etudes offertes à André Chastel*, a cura di A. Chastel, Roma, Edizioni dell'elefante, 1987.

Jacopo Tintoretto: ritratti, Catalogo della mostra a cura di P. Rossi (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 25 marzo – 10 luglio 1994 e Vienna, Kunsthistorisches Museum. Gemäldegalerie 31 luglio – 30 ottobre 1994), Milano, Electa, 1994.

C. Karpinski, *Il “Trionfo della Fede”: l’affresco” di Tiziano e la silografia di Lucantonio degli Uberti*, in “Arte Veneta”, 46, 1994, n. 1, pp. 7-13.

W. Kurth, *The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer*, Mineola, Dover Publications, 1963.

L. Larcher Crosato, *Di quattro stagioni del Pozzoserrato e la grafica fiamminga*, in “Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst”, 36, 1985, pp. 119-130.

R. Lauber, *L’arte alla corte di Rodolfo II: collezionismo magico e passione per la pittura veneta. La diaspora dalla Serenissima e “l’Autunno” di Praga*, in “Venezia altrove”, 9, 2010, pp. 72-109.

Les Sadeler. Graveurs et éditeurs, Catalogo dell’esposizione a cura di I. de Ramaix (Bruxelles, Bibliothèque Royale, 14 febbraio – 28 marzo 1992), Bruxelles, Bibliothèque Royale, 1992.

C. Limentani Viridis, *La fortuna dei Fiamminghi a Venezia nel Cinquecento*, in “Arte Veneta”, 32, 1978, pp. 141-146.

G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura scultura ed architettura*, ristampa in 3 volumi della prima edizione del 1584, Roma, Del Monte, 1884.

P. Lüdemann, *Tiziano, le botteghe e la grafica*, Firenze, Alinari, 2016.

G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*; pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi, con il commento di Luigi Salerno, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1956.

K. Van Mander, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, introduzione, traduzione e apparato critico di Ricardo de Mambro Santos, Sant'Oreste, Apeiron, 2000.

A. J. Martin, *Eine unbekannte Sammlung bedeutender Portraits der Renaissance aus Dem Besitz des Hans Jakob König*, in "Kunstchronik", 48, 1995, pp. 46-54.

A. J. Martin, *Quellen zum Kunsthandel um 1550-1600, Die Firma Ott in Venedig*, in "Kunstchronik", 48, 1995, pp. 535-539.

A. J. Martin, *Amica e un albergo di virtuosi. La casa e la collezione di Andrea Odoni*, in "Venezia Cinquecento", X, 2000, n. 19, pp. 153-170.

A. J. Martin, *La Bottega in viaggio. Con Tiziano ad Augusta, Füssen e Innsbruck (1548): domande e ipotesi*, in "Studi Tizianeschi", IV, 2006, pp. 99-108.

J. J. Martin, *Venice's Hidden Enemies: Italian Heretics in a Renaissance City*, Berkeley, University of California, 1993.

J. Martineau, C. Hope, *The Genius of Venice 1500-1600*, London, Royal Academy of arts, Weidenfel and Nicolson, 1983.

F. Mauroner, *Le incisioni di Tiziano*, Venezia, Le tre Venezie, 1943.

M. G. Mazzucco, *Jacomo Tintoretto & i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana*, Milano, Rizzoli, 2009.

J. Meder, *Dürer-Katalog. Ein handbuch über Albrecht Dürers stiche, radierungen, holzschnitte, deren zustände, ausgaben und wasserzeichen*, Ristampa dell'edizione pubblicata da Gillhofer a Vienna nel 1932, New York, Da Capo Press, 1971.

S. Meiers, *Portraits in Print: Hieronymus Cock, Dominicus Lampsonius, and Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 69, 2006, pp. 1-16.

B. W. Meijer, *Paolo Fiammingo tra indigeni e 'forestieri' a Venezia*, in "Prospettiva", Rivista di storia dell'arte antica e moderna, 1983, n. 32, pp. 20-32.

L. Menegazzi, *Ludovico Toeput (Il Pozzoserrato)*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", Venezia, 1, 1957, pp. 167-223.

G. Moschini, *Dell'incisione a Venezia: memoria di Giannantonio Moschini*, Venezia, Zanetti, 1924.

E. Müntz, *Les Archives des Arts, recueil des documents inédits ou peu connus par Eugène Müntz, Conservateur de l'école des beaux-arts*, Paris, Librairie de l'art, 1890.

M. Muraro, D. Rosand, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1976.

C. T. De Murr, *Description du cabinet de monsieur Paul de Praun a Nurenberg*, Nuremberg, Schneider, 1797.

J. B. Musick, *Maximilian's Triumphal Chariot*, in "Bulletin of the city Art Museum of St. Louis", 17, 1932, n. 3, pp. 38, 40-42.

Myth, Allegory and Faith, The Kirk Edward Long Collection of Mannerist Prints, edited by B. Barryte, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, Stanford, Cantor arts center, 2016

J. Neumann, *La galerie de tableaux du château de Prague*, Prague, Editions de l'Academie, 1967.

News Networks in Early Modern Europe, edited by J. Raymond, N. Moxham, Leiden-Boston, Brill, 2016.

E. Pan, *Jacopo Bassano e l'incisione. La fortuna dell'arte bassanesca nella grafica di riproduzione dal XVI al XIX secolo*, Catalogo della mostra tenuta a Bassano del Grappa (Museo Civico, 5 settembre – 6 dicembre 1992), Bassano del Grappa, Ghedina & Tassotti, 1992.

E. Panofsky, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, terza edizione italiana, Milano, Feltrinelli, 1983.

P. W. Parshall, *The Print Collection of Ferdinand, Archduke of Tyrol*, in “Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien”, 78, 1982, pp. 139-190.

L. Puppi, *Tiziano. L'ultimo atto*, Milano, Skira, 2007.

L. Puppi, C. Hope, *Tiziano: L'epistolario*, Firenze, Alinari 24 Ore, 2012.

I. de Ramaix, *The Illustrated Bartsch 70, part. 3, Johan Sadeler I*, New York, Abaris Books, 2003.

C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte, ovvero, vite dei pittori veneti e dello Stato*, Volume 1, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 2002.

T. A. Riggs, *Hieronimus Cock (1510-1570) Printmaker and Publisher in Antwerp at the Sign of Four Winds*, Ann Arbor, UMI, 1989.

A. Robinson, *Later American Collectors of Later German Drawings*, in "Master Drawings", 39, 2001, n. 2, pp. 169-190.

E. S. Rösch Widmann, *I Widmann, le vicende di una famiglia veneziana dal cinquecento all'ottocento*, Venezia, Centro tedesco di studi veneziani, 1980.

F. Sansovino, *Venetia, città nobilissima et singolare*, Venezia, Giacomo Sansovino, 1581.

V. Scamozzi, *L'idea dell'architettura universale*, Venezia, Giorgio Valentino, 1615.

G. C. Sciolla, *Da van Eyck a Brughel, Scritti sulle arti di Domenico Lampsonio*, Torino, Utet, 2001.

M. Sellink, *Cornelis Cort, Part 1, 2, 3, The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2000.

P. Sénéchal, *Les graveurs des écoles du nord a Venise (1585-1620): les Sadeler: entremise et entreprise*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, 1987.

P. Sénéchal, *Justus Sadeler, Print, Publisher and Art Dealer in Early Seicento Venice*, in "Print Quarterly" VII, 1990, n. 1, pp. 22-35.

M. Sermidi, *Le collezioni Gonzaga: Il carteggio tra Venezia e Mantova (1588-1612)*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003.

L. Silver, J. C. Smith, *The Essential Dürer*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010.

E. J. Siroka, *Northern Artists in Italy ca. 1565-85: Hans Speckaert as a Draughtsman and a Teacher*, Ann Arbor, U.M.I., 1995.

G. J. Van der Sman, *Print Publishing in Venice in the Second Half of Sixteenth Century*, in "Print Quarterly", XVII, 2000, n. 3, pp. 235-247.

G. J. Van der Sman, *Le Siècle de Titien: gravures venitiennes de la Renaissance*, Catalogo della mostra tenuta a Maastricht ed a Bruges nel 2002-2003, Zwolle, Waanders Uitgevers, 2003.

D. Sogliani, *Le collezioni Gonzaga: Il carteggio tra Venezia e Mantova (1563-1587)*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002.

Spazi Veneziani: topografie culturali di una città, a cura di Sabine Meine, Roma, Viella, 2014.

A. Springer, *Inventare der Imhoff'schen kunstammer zu Nürnberg*, in "Mitteilungen der kaiserlichen königlichen Zentral Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale", 5, 1860, pp. 352-357.

L. S. Stiber, E. Eusman, S. Albro, *The Triumphal Arch and the Large Triumphal Carriage of Maximilian I: Two Oversized, Multi-block, 16th-Century Woodcuts from the Studio of Albrecht Dürer*, in "The book and paper group annual", 14, 1995, pp. 63-85.

W. L. Strauss, *The Illustrated Bartsch 10, Sixteenth Century German Artists, Albrecht Dürer*, Commentary, New York, Abaris Books, 1980.

I. B. Supino, *L'arte di Benvenuto Cellini: con nuovi documenti sulla oreficeria fiorentina del secolo 16.*, Firenze, Alinari, 1901.

G. Tagliaferro, B. Aikema, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze, Alinari 24 ORE, 2009.

Tintoretto, Catalogo della mostra a cura di M. Falomir (Madrid, Museo Nacional del Prado, 30 gennaio – 27 maggio 2007), London, P. Holberton, 2007.

Una dinastia di incisori: I Sadeler, 120 stampe dei Musei Civici di Padova, Catalogo della mostra a cura di C. Limentani Viridis. F. Pellegrini, G. Piccin (Padova, Musei Civici 1992), Padova, Editoriale Programma, 1992.

G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 voll. di testo e 3 di indici, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, S.P.E.S., già Sansoni, 1966-1987.

H. E. Wethey, *The Paintings of Titian, the Portraits*, London, Phaidon, 1971.

C. L. C. E. Witcombe, *Copyright in the Renaissance: Prints and the Privilegio in Sixteenth-Century Venice and Rome*, Leiden-Boston, Brill, 2004.

A. Zannini, *L'economia veneta nel Seicento. Oltre il paradigma della "crisi generale"*, in "Società Italiana di Demografia Storica, La popolazione nel Seicento", relazione presentata al convegno di Firenze, 28-30 novembre 1996, Bologna, CLUEB, 1999.

J. Zimmer, *Joseph Heintz der Ältere, Zeichnungen und Dokumente*, München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1988.

Sitografia:

<https://www.academia.edu/>

<http://sammlungenonline.albertina.at/>

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx

<http://correr.visitmuve.it/>

<http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/>

<http://www.iccu.sbn.it/opencms/opencms/it/>

<http://www.internetculturale.it>

<https://www.jstor.org/>

<https://www.khm.at/>

<http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/>

<https://www.rijksmuseum.nl/>

<https://www.worldcat.org/>