



Corso di Laurea
magistrale

in Storia delle arti e
conservazione dei beni
artistici

Tesi di Laurea

John Evelyn e il Quarto Capitolo del *Sculptura*

Un esercizio di traduzione,
analisi e commento

Relatore

Ch. Prof. Giovanni Maria Fara

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Maria Chiara Piva

Laureanda

Paola Croset

Matricola 852005

Anno Accademico

2019 / 2020

INDICE

INTRODUZIONE.....	I
--------------------------	----------

1. <i>Stato dell'arte.....</i>	I
2. <i>Genesi dell'opera.....</i>	XII
3. <i>Contenuti dell'opera e criteri per l'analisi del testo.....</i>	XXV
4. <i>Le fonti.....</i>	XXVII
4.1. <i>Le fonti principali.....</i>	XXXI
4.1.1. <i>Giorgio Vasari.....</i>	XXXI
<i>Quale Vasari?.....</i>	XXXIV
<i>Gli errori.....</i>	XXXVI
4.1.2. <i>Giovanni Baglione.....</i>	XXXVIII
4.1.3. <i>Abraham Bosse.....</i>	XL
4.2. <i>Le fonti minori.....</i>	XLIII
4.2.1. <i>Karel van Mander.....</i>	XLIII
4.2.2. <i>Sir Henry Wotton.....</i>	XLIII
4.2.3. <i>Carlo Ridolfi.....</i>	XLV
4.2.4. <i>Marco Boschini.....</i>	XLVI

4.2.5. <i>Enea Vico</i>	XLVI
4.2.6. <i>Gerard Johannes Voss</i>	XLVII
4.2.7. <i>Pomponio Gaurico</i>	XLVII
5. <i>John Evelyn e Filippo Baldinucci</i>	XLVIII
<i>Lo Sculptura come fonte per Stefano Della Bella</i>	XLIX
TRASCRIZIONE E TRADUZIONE	1
GLOSSARIO	166
TERMINI IN CORSIVO	191
VOCABOLI E VERBI INERENTI ALL'INCISIONE	211
IMMAGINI	225
ELENCO IMMAGINI	255
BIBLIOGRAFIA	262

INTRODUZIONE

1. *Lo stato dell'arte*

Se su John Evelyn come viaggiatore¹, padre costituente della Royal Society², politico³, diarista⁴, intellettuale⁵ e autore di scritti di diversa natura⁶ è stato scritto molto, sulla sua opera riguardante la storia della calcografia, è possibile rintracciare poca letteratura critica.

¹ Evelyn, prima della fondazione della Royal Society e durante la guerra civile, parti dall'Inghilterra (da Surrey) nel 1643 alla volta di Parigi (dove conobbe l'ambasciatore Richard Browne del quale sposerà la figlia ereditandone la tenuta di Sayes Court), per poi giungere a Genova e Livorno via mare, passando dalle città della Loira e del Reno fino a Marsiglia. Attraversò l'Italia passando da Pisa, Livorno, Firenze, Siena, Roma, Napoli e risalendo nuovamente da Roma, Siena, Lucca, Firenze, Bologna, Ferrara, Venezia, Padova (dove si fermò per studiare medicina), Verona e Milano. L'inverno del 1646-1647 egli la trascorse a Parigi, per poi ritornare in Inghilterra (cfr. R. Strong, *Introduction*, in *THE DIARY OF J. E.*, pp. VIII-IX).

Su Evelyn e i suoi viaggi si veda almeno PARKS 1947 e DARLEY 2008.

² Cfr. DE BEER 1960, pp. 233-236: nella lista di uomini adatti a diventare membri, redatta all'assemblea costituente per la futura Royal Society (28 novembre 1660), compare anche il nome di Evelyn e sembra sia stato eletto il 2 gennaio 1661. Egli prese a cuore la missione della Royal Society e partecipò regolarmente agli incontri per circa venticinque anni. Molte fonti sostengono che fu lui a decidere il nome dell'associazione: di certo fu il primo ad averla nominata per iscritto (nella dedica de' *Instructions concerning erecting of a Library*, 1661). Ricoprì anche diverse cariche all'interno di essa: fu membro del consiglio quindici volte, fu uno dei segretari nel 1672-1673 e in tre occasioni venne suggerito tra i candidati per la presidenza.

Su Evelyn e la Royal Society si veda anche DENNY 1940.

³ Tra i molti incarichi politici che Evelyn ricoprì ci fu quello di membro del ministero del commercio creato da re Carlo II, tesoriere dell'ospedale di Greenwich (cfr. "Introduction" di *Sculptura* 1755, p. XXVII e p. XXIX), commissario per i feriti e i malati durante la seconda guerra olandese (cfr. R. Strong, *Introduction*, in *THE DIARY OF J. E.*, p. X). Tra i vari meriti che si possono assegnare ad Evelyn c'è quello di aver ottenuto nel 1667 da Lord Henry Howard che gli *Arundelian Marbles* (marmi collezionati da varie parti del mondo dal nonno Thomas, Earl of Arundel) venissero donati all'università di Oxford, alla quale egli era grato per la sua istruzione. L'anno prima, invece, egli aveva consigliato Christopher Wren sullo schema per ricostruire St Paul e dopo il *Great Fire* del 1666 proponeva un piano per una nuova Città di Londra (cfr. RODGERS 1996, p. 657; sul rapporto di Evelyn con l'architettura si veda WALKER 2019). Sugli incarichi politici si veda DARLEY 2003.

⁴ Il famoso diario di John Evelyn – pubblicato per la prima volta nel 1818 in modo incompleto e rivisto solo nell'edizione definitiva in sei volumi del 1955 a cura di E.S. de Beer – è un documento ibrido (costituito da tante annotazioni e appunti presi su almanacchi o fogli sparsi) e retrospettivo (nel 1697 Evelyn descrisse nel manoscritto *De Vita Propria* gli anni dal 1620 al 1644; nel 1660 ciò che gli accadde nel 1645; tra il 1680 e il 1684 gli anni dal 1649 al 1684; dal 1684 il racconto si fece contemporaneo ai fatti accaduti: cfr. R. Strong, *The Nature of the Diary*, in *THE DIARY OF J. E.*, pp. XXI-XXIII). Come scrive De Beer, esso «provides an incomparable testimony to more than half a century of English life, its social habits, its religious feeling, its political transformations, its culture, the growing interest in natural science; for the Royal Society, while the numerous accounts of meetings add practically nothing to those contained in Birch's History, there are important notices relating to its development and interesting characters of some of the fellows; the diary is perhaps most valuable for the life of the Anglicans during the Commonwealth and Protectorate, and for the change in public opinion preceding the Revolution» (DE BEER 1960, p. 238). Inoltre, si riflettono in esso una miriade d'impulsi: quello dinastico, come cronaca familiare destinata al figlio e al nipote, il desiderio di registrare le cose viste, sia quelle naturali (in particolare i giardini), che quelle artificiali (l'architettura) (cfr. R. Strong, *Introduction*, in *THE DIARY OF J. E.*, p. XVII).

⁵ Evelyn viene definito da vari studiosi un *Virtuoso*, ovvero «representative of a new upper-class ideal which added to the existing sphere of a gentleman's activities the role of dilettante or virtuoso in the arts and sciences, that is, to be a person who was interested in, and probably took part in, experiments and inventions, was able to identify classical imagery and de light in assembling a cabinet of rarities or judging a work of art. [...] Such was

Una ventina di anni dopo la pubblicazione del *Sculptura* (1662), l'apprezzamento per esso viene indirettamente testimoniato da una lettera dell'autore, in cui egli descrive la pressione sotto cui era stato messo, da parte dei lettori, per produrre una nuova edizione corretta e aggiornata, funzionale all'allargamento del mercato dell'arte incisoria e al sempre crescente numero di collezionisti. Nel passaggio chiave di tale missiva indirizzata a Dr. Godolphin, rettore di Eton, datata al febbraio del 1686, Evelyn annuncia di star lavorando al suo libro sulle medaglie (*Numismata*, 1697) e continua:

While I was about this (and indeed often and long before) I had been importuned to make a second edition of my Chalcography (now grown very scarce), and to bring it from 1662, where I left off, to this time, there having since that been so great an improvement of sculpture. This being a task I had no inclination for (having of a long time given over collections of that sort) I thought yet of gratifying them in some manner with an ex-chapter in my discourse of medals, where I speak of the effigies of famous persons and the use which may be derived of such a collection.⁷

Ulteriore segnale dell'importanza che veniva attribuita a questo trattato, considerato una fonte fondamentale per l'orientamento dei collezionisti verso la costituzione di una raccolta d'incisione, e della ricezione che ebbe tra i suoi contemporanei è il diffondersi della sperimentazione della tecnica del Mezzo Tinto, descritta a grandi linee nel capitolo sesto e da lì in poi divenuta sempre più alla moda⁸. Tra coloro che vennero stimolati dalla pubblicazione

the virtuoso, but that concept was allied to a second, the Horatian ideal of the quiet country life devoted to rural meditation» (R. Strong, *Introduction*, in *THE DIARY OF J. E.*, pp. XIII-XIV).

Egli manteneva rapporti con importanti personaggi dell'*intelligentia* inglese ed Europea, oltre che con la corte britannica (emblematico è l'aneddoto raccontato da Evelyn stesso, di quando resse la candela parlando con «his Majestie... about severall things relating to Painting & Gravings &c»), mentre re Carlo II si faceva ritrarre da Samuel Cooper, miniaturista responsabile del ritratto che sarebbe apparso sulle nuove monete, cfr. HANSON 2009, p. 81).

⁶ Evelyn scrisse una trentina di trattati su diversi argomenti, per esempio *The Fumifugium or the inconveniences of the air and smoke of London dissipated* (1661) sulla progettazione della città, *A Panegyric at his Majesty King Charles the second his Coronation* (1661) di natura politica; molti, originali o tradotti che riguardano il giardinaggio (si veda PARKS 1947, p. 272) come *Sylva, or a discourse of Forest-trees* (1664), *Kalendarium Hortense; or the Gardener's Almanack* (1666), *Acetaria* (un discorso sulle insalate, 1699), e i giardini (*Elysium Britannicum*, non pubblicato fino al 2001); alcuni miscellanei ed occasionali, spesso lasciati manoscritti (cfr. DE BEER 1960, 235). Inoltre, tradusse un certo numero di opere dal francese come *A parallel of the antient architecture with the modern* (1664), di Roland Fréart, Sieur de Chambray, dedicata a re Carlo II (alla quale aggiunse l'*Account of Architects and Architecture* dedicato a Christopher Wren, spiegazione storica ed etimologica di alcuni termini particolarmente cari agli architetti, e una traduzione dal *De Statua* di Leon Battista Alberti); sempre da Fréart il trattato sulla pittura *An Idea of the Perfection of Painting* (1668); da Gabriel Naudé *Instructions concerning the erecting of a Library* (1661).

Per una bibliografia completa sui trattati scritti da Evelyn si veda KEYNES 1968 [1937].

⁷ Cfr. GRIFFITHS 2003, pp. 107-108 da *Diary of John Evelyn*, ed. H.B. Wheatley, 4 vols, Bicker, London, 1906, IV, p. 16.

⁸ Si veda a questo proposito THOMAS 2016, pp. 343-344.

dello *Sculptura*, ad esempio, troviamo Christopher Wren, che l'1 ottobre 1662 presentò «some cuts done by himself in a new way of etching» alla Royal Society⁹, e all'interno di un compendio di documenti pubblicato dal nipote nel 1750¹⁰ viene perfino descritto come «the first Inventor of the Art of Graving in Mezzotinto; which was after prosecuted and improved by his Royal Highness Prince Rupert, in a method somewhat different upon the suggestion (as is said) of the learned and ingenious John Evelyn»¹¹.

Dopo la morte di Evelyn, avvenuta nel 1706, con la riedizione del 1755 voluta dall'omonimo nipote, a cura di John Payne, si tentò di rilanciare il trattato sull'incisione. Ma questo non sembrò trovare un mercato pronto alla sua diffusione e nonostante le ristampe, con unica modifica del frontespizio, nel 1759 e 1765 a cura di T. Jeffreys (che denominò erroneamente come “third edition”) e nel 1769 a cura di J. Murray (che corresse come “second edition”)¹² lo *Sculptura* non riscosse che l'interesse di qualche antiquario, per via dei nomi d'incisori contemporanei ad Evelyn elencati nel testo e l'accento al Mezzo Tinto¹³. Tuttavia, riferimenti a questo trattato sono riscontrabili in alcuni cataloghi e dizionari sull'incisione, di seguito riportati a titolo esemplificativo.

Karl Heinrich von Heineken, nella prima guida sistematica al collezionismo d'incisioni –la *Idée Générale d'une Collection complete d'estampes. Avec une Dissertation sur l'origine de la Gravure et sur les premiers Livres d'Images*, pubblicata a Lipsia e Vienna, nel 1771, presso Jean Paul Krauz – nel capitolo dedicato ad una generale storia dell'incisione in Inghilterra (“Cinquieme Classe contenant les Estampes Angloises”) parlando della probabilità che esistessero delle incisioni su cuoio nel XV sec. in quel Paese, riporta in nota il riferimento ad un'informazione che doveva aver ricavato dallo *Sculptura* di Evelyn: «Suivant Evelyn, l'art de graver en cuivre a été exercé en Angleterre vers 1490»¹⁴, segno che tale trattato il

⁹ Cfr. *ivi*, pp. 344-345 e nota 43: BIRCH 1756-1757, I, p. 114 e SPRAT 1667, p. 316.

¹⁰ Questo compendio è intitolato *Parentalia* e venne pubblicato dal nipote Stephen (cfr. THOMAS 2016, pp. 344-345, nota 44: Christopher Wren, *Parentalia: or Memoirs of the Family of the Wrens [...]*, London, 1750, pp. 214 e 198).

¹¹ Come specificato sempre in THOMAS 2016 (pp. 344-345) Wren dimostrava già un interesse verso le tecniche incisorie nelle sue giovanili frequentazioni di circoli scientifici ad Oxford (si veda GODFREY 1991). Tuttavia è comunque possibile che l'interesse di Wren per il Mezzo Tinto fu stimolato dalla pubblicazione della storia dell'incisione di Evelyn.

¹² L'elenco dettagliato delle edizioni del trattato di Evelyn è fornito da KEYNES 1968 [1937], pp. 120-122.

¹³ Opinione espressa da C. F. Bell nell'introduzione all'ultima edizione (cfr. *Sculptura* 1909, p. V).

¹⁴ Cfr. HEINECKEN 1771, p. 208. Probabilmente qui Heineken si riferisce al spazzo iniziale del quarto capitolo dello *Sculptura* di Evelyn (p. 35): «The Art of Engraving and working off, from Plates of Copper, which we call *Prints*, was not yet appearing, or born with us, till about the year 1490. which was near upon 50 years after

tedesco doveva averlo letto con attenzione, probabilmente in una delle ultime edizioni. Anche nell'attribuire la "maniera nera" a Prince Rupert egli si rifà alla medesima fonte («Quand *Wenceslas Hollar* vint en Angleterre, & y forma quelques élèves, on commença de prendre goût à cet art. Mais, quand *le Prince Robert* y fit connoître la gravure, qu'on nomme la maniere noire, elle a pris tellement le dessus, & a été executée, à la fin, avec tant de finesse & d'esprit, que tout ce qu'on a fait dans d'autres païs, ne lui est nullement comparable: aussi fût elle nommé par préférence: *la maniere angloise*»¹⁵) del cui autore egli doveva conoscere anche la scarsa produzione grafica, dal momento che più avanti lo inserisce nella lista di pittori e incisori inglesi come «*John EVELYN, Graveur Anglois*»¹⁶.

In svariate occorrenze¹⁷ il nome di Evelyn appare citato come fonte per le sue notizie degli incisori nel Dizionario di Joseph Strutt, benché venga largamente criticato nella prefazione:

In English, we have Evelyn's *Sculptura*, a small book entitled *Sculptura Historico-Technica*, compiled originally by the elder Faithorne; and *The Series of Engravers*, published at Cambridge: These, excepting *Catalogues* of particular masters works, are all the books I can recollect of any consequence, in which the artists are generally spoken of (for Virtue's *Catalogue of Engravers*, published by the Hon. Mr. Walpole, is confined to the English school only); and that they are very defective, a small degree of examination will abundantly prove.¹⁸

Anche nell'Ottocento il trattato di Evelyn continua ad apparire in manuali per *amateurs* e collezionisti d'incisione, come una curiosità ormai superata. Ad esempio nel *Manuel des curieux et des amateurs de l'art; contenant une notice abrégée des principaux Graveurs et un Catalogue raisonné de leurs meilleurs ouvrages; depuis le commencement de la Gravure jusques à nos jours: Les Artistes rangés par ordre chronologique; et divisés par Ecole. Par M. Huber et C.G. Martini*, vol. IX (Ecole Angloise), A Zurich, chez Orell, Fussli et Compagnie, 1808, a p. 49 si legge: [autori suddivisi per scuole]

JEAN EVELYN, dessinateur, graveur à l'eau-forte et auteur de différens ouvrages, né à *Wotton* en Surrey en 1620, mort en 1705. *Evelyn* partagea son tems entre l'étude et les voyages. Grand amateur de toutes les sciences et de tous les beaux-arts, il mérite, par l'étendue de ses connoissances, d'occuper une place distingue dans la

Typography had been found out by *John Guttemberg*; or who ever that lucky person were (for 'tis exceedingly controverted) that first produc'd the Invention».

¹⁵ Cfr. HEINECKEN 1771, p. 208.

¹⁶ Cfr. *Ivi*, p. 214.

¹⁷ STRUTT 1785, I pp. 8, 17, 18, 189, 205, 212, 253, 248, 249, 257, 262 e II pp. 94, 152, 179, 210, 283, 327, 380, 430. 456.

¹⁸ *Ivi*, I, pp. V-VI. L'opera di Horace Walpole a cui si fa qui riferimento è il *Catalogue of Engravers in England* (London, 1782), nel quale si trovano alcune pagine dedicate a John Evelyn come incisore (pp. 145-152).

république des lettres. Il a été le premier en Angleterre qui a écrit sur la gravure. Son ouvrage, qui porte pour titre: *Sculptura*, fut très-bien accueilli quand il parut. Aujourd'hui cet ouvrage n'est plus qu'un livre de bibliothèque. Mais quoique ses notices sur les graveurs soient très-fautives, il nous a conservé la mémoire d'une infinité de circonstances qui sans lui auroient été perdues. D'ailleurs il a traité son sujet plus en savant qu'en artiste.

E cominciano ad apparire anche le descrizioni delle poche opere incisorie realizzate dall'inglese:

On attribue à *Evelyn*, avec beaucoup de fondement, les eaux-fortes suivantes:

1. Cinq petites pièces portant pour titre: *Journey from Rome to Naples, Jo. Evelynus delideator. D. D. C. Q. R. Hoare excu.*
2. Portrait de *William Dobson*, avec cette inscription: *Vere Effigies Guilielmi Dobson, Armiger et Pictor Regiae Majestatis Angliae, in aqua forti per J.E. Ovale in-4.*

Sembra che in Italia, solo a partire dalle aggiunte di Luigi De Angelis alle *Notizie* di Giovanni Gori Gandellini, si ritrovi un riferimento al trattato di Evelyn sull'incisione. Dalle due fonti prima citate (Heinecken e Huber) egli dichiara di aver tratto informazioni sull'inglese, che sono effettivamente simili, e scrive all'interno del Tomo Nono (1811) a p. 264:

EVELYN (*Giovanni*), Disegnatore, ed Intagliatore all'acquaforte di molte e varie opere. Nacque a Wotton in Surrey nel 1620., e morì [p. 265] nel 1705. Lo trovo rammentato dal Barone Heinecke (*Idée ec. Fol. 214*) fra gl'Intagliatori della scuola Inglese. Non altro ne ha detto. Le notizie un poco più circostanziate ce le ha date Huber (*Tom. 9 fol. 49*), e di lui ci serviamo assolutamente. *Evelyn* dunque divideva il suo tempo parte nello studio, e parte nel viaggiare. Era veramente un grande Amatore di tutte le Scienze, e di tutte le Arti. Meritò quest'uomo degno di tenere un posto assai distinto nella Repubblica Letteraria. Egli è stato il primo, che in Inghilterra abbia scritto su la incisione, e noi ne abbiamo trattato nel nostro primo Tomo. La sua opera, che ha per titolo: *Sculptura*, fu benissimo accolta, quand'ella comparve. Presentemente però non è altro, che un libro da Biblioteche. E sebbene le notizie, che egli ci ha dato su gl'Intagliatori, sieno pienissime di errori, pure egli meritò di essere almeno elogiato per averci conservato la memoria di una infinità di circostanze, che senza lui sarebbero totalmente perite. Altronde egli ha trattato questo soggetto più da dotto, che da Artista.

Anch'egli inserisce l'allusione alle medesime opere incisorie realizzate da Evelyn, citate da Huber:

Ad *Evelyn* si attribuiscono, con qualche fondamento, le seguenti Stampe all'acquaforte: cioè

- I. Cinque pezzi piccoli, che han per titolo: *Journey from Rome to Naples Jo. Evelynus delin. D. D. C. Q. R. Horara excu.*

II. Ritratto di Guglielmo Dobson con questa iscrizione: *Vera effigies Guilielmi Dobson, Armiger, et Pictor, Reginae Majestatis Angliae in aqua forti per J.E., ovale in 4.*¹⁹

Inoltre, già all'interno del suo *Saggio letterario-bibliografico-cronologico-critico degli scrittori dell'incisione in legno ed in rame* che introduce il Tomo Quarto (1808), De Angelis, nel gestire quello che diventerà un canone dei testi storico-artistici sull'incisione, pone lo *Sculptura* di Evelyn al sesto posto della lista, dopo Vasari, Cellini, Lomazzo, Van Dick e Bosse, segno dell'importanza che doveva attribuirvi:

1662 GIOVANNI EVELYN

Giovanni Evelyn Inglese nel 1662 ci diede la sua bell'opera, che comprende la storia dell'arte calcografica, ove felicemente dimostra i progressi della Incisione in rame [nota 6: *Sculptura. Or the History and art of Chalcographie and Engraving in copper. London 1662. In 8*]. Egli potè senza dubbio scrivere assai bene su questa materia, giacchè, oltre essere ammaestrato nelle Belle-Arti, e nella letteratura, sapea trattare giudiziosamente l'acquaforte, come ne fan chiara testimonianza le sue opere, che verranno citate all'articolo di questo bravo intagliatore.²⁰

Con la pubblicazione, nel 1818, del Diario di Evelyn sotto il titolo di *Memoirs Illustrative of the Life and Writings of John Evelyn* (edizione di William Bray) rinasce l'interesse verso gli scritti dell'inglese²¹. In un crescente sviluppo del mercato dell'arte e in particolare nella sempre maggior diffusione di esperti, *amateurs* e collezionisti di stampe in Europa, anche lo *Sculptura* comincia ad apparire più di frequente in repertori, manuali e dizionari sull'incisione.

Nel 1821 all'interno del *Catalogo ragionato dei libri d'arte d'antichità posseduti dal conte Cicognara*²², nella sezione "Dell'intaglio in rame e in legno", sotto alle opere di Baldinucci, Benincasa e Bosse descritti da qualche riga di spiegazione, si trova:

258. Evelyn Jean., *Sculptura, or the history and art of calchography and engraving in copper. With an ample enumeration of the most renowned masters and their works etc.*, London 1662, in 9, figurato. Colla stampa del Principe Roberto e con l'elegante frontispizio intagliato da A Hertocks, come è detto a pag. 81.²³

¹⁹ Cfr. GORI GANDELLINI-DE ANGELIS 1808, IX, 1811, p. 264.

²⁰ Cfr. *ivi*, IV, 1808, p. 16.

²¹ Cfr. *Sculptura* 1909, p. V.

²² CICOGNARA 1821.

²³ *Ivi*, p. 43.

Ancor più curiosa è l'annotazione trovata nella sua copia, evidentemente appartenuta a Pierre-Jean Mariette, che Cicognara trascrive e che testimonia, a questa data, la rarità del trattato di Evelyn, ricercato dai collezionisti soprattutto per l'incisione realizzata da Prince Rupert, (spesso prelevata dal volume e venduta separatamente)²⁴ e per le notizie sul Mezzo Tinto:

Nel nostro legato in marocchino dorato, trovasi scritto di mano di Mariette come segue:

«Cette histoire de la gravure par Jean Evelyn est introuvable même en Angleterre, où le livre a été imprimé: mai sil faut l'avoir complete et c'est encore une difficulté; car la planche gravé par le Prince Robert y manque presque toujours. Il est arrivé souvente que les curieux l'en ont otée pour en enrichir leurs recueils d'estampes; c'est cependant la principale singularité du livre, dans le quel il est parlé pour la première fois et avec mystere de la gravure en manière noire ou mezzo tinto et comme d'un secret qui n'était pas encore publié. On en fait honneur au Prince Robert, comte Palatin du Rhin, et l'on ent étoit d'autant plus persuadé qu'il venoit d'apporter en Angleterre cette nouvelle manière de graver: cependant dans l'exacte verité l'invention étoit d'un officier allemand, nommé L. de Siegen, qui servoit dans l'armée du Landgrave de Hesse et qui fit présent de son secret au Prince Robert. Celui-ci aidé par Waillant ne fit que le perfectionner, et sous ses auspices cette gravure se fix en Angleterre, et y fit de tels progrès que c'est de tous les pays celui où elle a été le plus goûtée et le plus cultivé.

On a trouvé a la page 131 de cet ouvrage une énumération des pièces gravés en manière noire par le Prince Robert. Ce sont autant de chefs-d'oeuvre et qui sont en même tems de la plus grande rareté. Je les ai presque toutes. La plus considerable a été gravée à Francfort en 1658. C'est une décollation de S. Jean Baptiste d'après M. Ange de Caravaggio.» Fin qui di mano autografa del primo possessore. J'ajoute que M. Walpole p. 95 du V tom. de ses anecdotes of painting ed. in 8 cite une nouvelle édition de cet ouvrage. (d'Agincourt – Mano Propria).

Cicognara conclude riportando anche un'altra annotazione contenuta nel suo volume, di mano diversa rispetto a quella di Mariette, con una proposta di correzione del capitolo VI sull'invenzione della “maniera nera”²⁵.

²⁴ La notizia che molti esemplari del *Sculptura* non contengono più l'incisione di Rupert perché molto ricercata dai collezionisti del mezzo tinto è riportata anche più tardi nel 1937 da KEYNES 1968 [1937], p. 118.

²⁵ Cfr. CICOGNARA 1821, p. 44: «Trovasi in questo nostro esemplare, di mano diversa da quella di Mariette, la versione esatta e ricorretta di tutto il capitolo VI in francese, oltre quella delle due pagine 130 e 131, e poi in fine ripiglia di mano di Mariette come più sotto. Sembra che questo fosse l'abbozzo in carta volante di quanto abbiamo riportato più sopra, da lui diligentemente trascritto nelle pagine che precedono la stampa del testo, ma il lettore gradirà anche di avere il primo pensiero di quest'uomo chiarissimo e classico in tal sorta di giudizi.

«La gravure en manière noire étoit une invention nouvelle pour l'Angleterre dans le tems que Evelyn écrivoit son traité de la gravure un 1662: c'est pourquoi il affecte d'en parler d'une façon si énigmatique. Il vouloit par la exciter la curiosité des artistes et des connoisseurs. Il est cependant vrai que cette manière de graver avoit été trouvé en Allemagne, il y avoit déjà plusieurs années. Un gentilhomme de l'electorat de Cologne nommé L. A. Siegen en avoit fait l'essai, du quel j'avois eu quelque pièces et quelque portrait, et l'on aperçoit aisément que ce sont les ouvrages d'un homme qui tente un secret dont il est l'inventeur, au lieu de dans ce que fait le Prince Robert, on s'aperçoit qu'il a perfectionné le secret et qu'il en est tout à fait le maître, outre qu'il y regne une grande intelligence, ce qui vient ou de ce que le Prince étoit bien conduit, ou qu'il avoit lui même une grande connoissance de la peinture et sur tout de la partie du clair obscur. Je ne puis au reste pas imaginer qu'il n'ait été

Il 1821 è anche l'anno di pubblicazione del *Catalogo dei più celebri intagliatori in legno ed in rame e capiscuola di diverse età e nazioni* di Pietro Zani²⁶, che come scrive nell'avviso ai lettori, si propone di fornire i nomi dei più celebri incisori, al fine di «rendere più agevole agli studiosi amatori dell'arte dell'intaglio il modo di conoscere le stampe migliori e di formarne al caso una pregievole collezione». Nella parte introduttiva, che riguarda i maggiori trattati sull'incisione, il nome di Evelyn compare accanto a quello di altri importanti trattatisti:

sulla storia di quell'arte scrissero *Baldinucci, Heinecken, Breitkopf, Huber e Rost, Bartsch, Ottley, Gori Gandellini*, l'ab. Zani, ed altri; sull'arte medesima *Felibien, Douat, Evelyn, Faithorne e Gilpin*.²⁷

È significativo che il nome di Faithorne appaia accanto a quello di Evelyn, dal momento che, come si vedrà²⁸, i trattati dell'uno e dell'altro²⁹ verranno considerati complementari e saranno collezionati insieme.

Lo stesso avviene nel trattato di Luigi Bossi, *Introduzione allo studio delle arti del disegno e vocabolario compendioso delle arti [...]* (Milano, 1821), in una lista di trattatisti d'incisione molto simile a quella dello Zani:

Sulla storia di quell'arte scrissero *Baldinucci, Heinecken, Humbert, Fournier, Jackson, Lanzi, Tiraboschi, Breitkopf, Huber e Rost, Bartsch, Ottley, Gori Gandellini*, l'ab. Zani, ed altri; sull'arte medesima *Felibien, Douat, Evelyn, Faithorne e Gilpin*.³⁰

Ancora, elenchi simili – sintomo che il canone elaborato dal De Angelis si era ormai diffuso, aggiornato con le ultime novità – sono individuabili ne' *Il fiore dell'arte dell'intaglio nelle stampe con singolare studio raccolte dal signor Luigi Gaudio* (Padova, 1823) di Antonio Marsand, che annovera tra «gli scrittori più dotti» che consultò come fonti anche Evelyn – addirittura posto prima di Vasari – (pp. IX-X):

aidé par quelqu'habile homme. Les personnes d'un rang aussi distingué que ce prince ne manquent pas de gens qui se font honneur de les guider, et qui leur laissent volontiers tout l'honneur du travail. Qui sait si ce n'étoit Waillant lui-même à qui on dit que le prince communiqua bien tot son secret».

Da segnalare è la presenza di tale copia appartenuta al Cicognara nel catalogo della Biblioteca Vaticana (Cicognara.III.258).

²⁶ Cfr. ZANI 1821.

²⁷ *Ivi*, p. 22.

²⁸ Cfr. pp. XV-XVI seguenti.

²⁹ FAITHORNE 1662.

³⁰ BOSSI 1821, I, p. 242.

Watelet, Huber e Rost, «le opere de' signori Heinecken, Strutt, Evelyn, Baldinucci, Vasari e sopra tutte quella veramente classica, che ha per titolo: *Le peintre graveur*, stampata a Vienna di fresco in ventuno volumi in ottavo, composta e pubblicata dal chiarissimo, or defunto, signor Adamo Bartsch.

e nel trattato di Giulio Ferrario (Milano, 1836):

Si avverte che qui non si parla che di gallerie di scelte stampe descritte e pubblicate recentemente da intelligenti amatori o da qualche valente e dotto calcografo, e non di opere che versano sulla pratica dell'arte, né di voluminosi dizionarij biografici d'incisori di ogni tempo e luogo. Quindi noi faremo soltanto onorevole menzione delle principali opere di tal genere dalle quali tanto i raccoglitori delle migliori stampe, quanto gli intagliatori attinsero quelle utili cognizioni ch'erano necessarie al loro intento, e queste sono il *Dictionnaire des arts* di Watelet, continuato da Levesque, Parigi, 1792 [...]; il *Manuel des curieux et des amateurs de l'art* de' signori Huber e Rost, Zurigo, 1792 [...]; le opere de' signori Heinecken, Strutt, Evelyn, Baldinucci, Vasari, Milizia, Lanzi, e sopra tutte quella veramente classica che ha per titolo *Le peintre graveur*, stampata a Vienna [...]: composta e pubblicata dal chiarissimo, ora defunto, Adamo Bartsch [...] e recentissimamente l'opera del De-Angelis, ed il *Manuel de l'Amateur d'estampes* di F. E. Joubert Père, Paris, 1821 [...].³¹

La rarità del *Sculptura* è ancora una volta confermata a fine Ottocento nel *Manuel de l'amateur d'estampes* (1854–1889) di Le Blanc:

EVELYN (John).

Dess. Et Grav., né à Wotton en Surrey, en 1620, mort en 1705. Il a publié *Sculptura, or the History and Art of Chalcography* (Voy. le Manuel du Libraire). – Huber et Rost, IX, 49. – Bryan, I, 385. – Delaborde, 272. – Brulliot, I, n° 1769. – Nagler, IV, 166.

4. Pl. Pour *Sculptura*... 144 p. – 1^{re} édition, très rare, de 1662. – 2^e édition, de 1755

2. Dobson (W.).

3-7. *Journal from Rom to Naples, etc. Io Evelinus dessinator. Hoare exc.* Suite de 5 petites pièces.³²

Il periodo tra il XIX e il XX sec., fu quello in cui il trattato di Evelyn fu più duramente criticato. Per esempio Francis Douce, nel suo *The Dance of Death* (London, 1833), definisce lo *Sculptura* come «the only one of his works that does him no credit, and which is a meagre and extremely inaccurate compilation»³³.

Perfino C.F. Bell nell'introduzione alla sua edizione del 1909³⁴, appare fin troppo severo nel considerare:

³¹ Cfr. FERRARIO 1836, nota 1 p. 14.

³² Cfr. LE BLANC 1854-1889, II, p. 204. Il nome di Evelyn compare anche nel III volume a p. 83 (numero 72) come incisore.

³³ Cfr. DOUCE 1833, p. 234. Questo giudizio è riportato da GRIFFITHS 2003, p. 106.

³⁴ Cfr. *Sculptura* 1909.

«It thus happens that the interest of the volume to the historian of engraving at the present day is once more reduced to the same single page – that containing the specimen of Prince Rupert's work in mezzotint – which excited and baffled the aspiring curiosity of engravers at the time of its publication. With this and a few scattered references to contemporary artists which have been methodically exploited by Walpole and his annotators, the artistic historical value of the treatise may be said to be exhausted.

Its strongest appeal to the interest of modern readers is, in fact, based upon other grounds. The dedication to Boyle and the solemn presentation to Royal Society show that it was accepted as a serious contribution to scientific knowledge in an era of unprecedented scientific brilliancy.³⁵

Oltre a criticare – sotto accusa è messa soprattutto la scarsa trasparenza di Evelyn nel parlare della tecnica del Mezzo Tinto e del suo presunto inventore Prince Rupert – Bell per la prima volta indaga ordinatamente le modalità della nascita del trattato, recuperando i manoscritti ancora presenti negli archivi della Royal Society che testimoniano l'appartenenza del *Sculptura* al più ampio progetto “The History of Arts Illiberall and Mechanick”. Inoltre, in appendice viene pubblicato – a cura di A.H. Church – l'inedito secondo libro previsto da Evelyn³⁶, tradotto dal trattato di Abraham Bosse e riguardante l'uso della pressa nell'incisione su rame, ma ritirato dalle stampe dopo aver scoperto che anche William Faithorne aveva intenzione di pubblicare una sua traduzione del medesimo testo.

Howard C. Levis, qualche anno dopo, si è interessato a raccogliere in una pubblicazione³⁷ gli estratti del diario di Evelyn e delle sue corrispondenze, insieme a quelli dell'amico Samuel Pepys, che si riferiscono all'incisione, accompagnati da qualche breve commento.

Giudizi negativi nei confronti del *Sculptura* sono espressi anche da Hind nella sua *Storia dell'incisione* del 1923³⁸, dove l'accento è posto, ancora una volta, sul capitolo dedicato al Mezzo Tinto, considerato troppo misterioso e frutto di un intento adulatorio nei confronti di Prince Rupert, falsamente dichiarato primo inventore di tale tecnica³⁹.

Nel 1825 un'altra ristampa del *Sculptura* apparve all'interno dei *Miscellaneous Writings* di Evelyn (alle pp. 243-336), accompagnata da copie del frontespizio dalla prima edizione e l'illustrazione sulla prospettiva e le superfici irregolari presente in tutte e tre le precedenti edizioni in una copia realizzata da William Say dall'originale di Prince Rupert.

³⁵ *Ivi*, pp. XIII-XIV.

³⁶ Nell'edizione di Bell sono pubblicate anche le tavole che riproducono quelle della seconda edizione dell'appendice di Bosse (1701): cfr. A.H. Church, *Introduction to Part II in Sculptura* 1909, nota a p. VIII.

³⁷ Cfr. LEVIS 1915.

³⁸ Cfr. HIND 1923.

³⁹ Si vedano pp. XIX e seguenti del presente elaborato.

Degno di nota è lo studio di Geoffrey Keynes del 1937⁴⁰, che elenca i maggiori scritti di Evelyn fornendo per ognuno una breve introduzione (nel caso del *Sculptura* perlopiù tratta dall'introduzione di Bell all'edizione del 1909) e riportando tutte le edizioni pubblicate.

Dagli anni Novanta si registra un'impennata dell'interesse degli studiosi nei confronti del trattato sull'incisione di Evelyn, rispetto al relativo silenzio degli studiosi nei secoli precedenti. Peter Parshall, nel suo saggio del 1994 pubblicato sull'*Harvard University Art Museums Bulletin*⁴¹, dedica un intero paragrafo a Evelyn intitolato *John Evelyn: Technology and Print Connoisseurship*⁴², nel quale sposta l'attenzione sull'effettiva rilevanza del *Sculptura* come

document deserving much closer attention than it has received from historians of the print, not least because it is the first concerted and comprehensive account of the history of a single medium in Western art – a contribution that, as far as I am aware, has never been acknowledged [...]⁴³

e nel quale indaga la figura di Evelyn anche come collezionista d'incisione:

Evelyn's account of the "Art of Chalcography" gave birth to print studies at a point that also saw the beginnings of a revolution in science and antiquarianism in addition to collecting practices, and this is surely not coincidental. The context that united these events was the avocational passion of the amateur, the democratic engagement of the gentleman in the furtherance of utilitarian as well as higher learning. Broadley speaking, both as amateur and collector, Evelyn's perspective – like that of certain of his predecessors – was one level practical.⁴⁴

Nella voce dedicata ad Evelyn nel *Dictionary of Art* (1996) Daniel Rodgers, dopo aver descritto brevemente la vita e le opere del Nostro, riguardo allo *Sculptura* sostiene che unico pregio sia la tavola rappresentante la testa dell'esecutore di Giovanni Battista (Fig. I), appositamente realizzata da Prince Rupert per questo trattato:

⁴⁰ KEYNES 1968 [1937]:

⁴¹ PARSHALL 1994.

⁴² *Ivi*, pp. 27-31.

⁴³ *Ivi*, p. 27.

⁴⁴ *Ivi*, p. 29.

The plate is now the only virtue of *Sculptura*, in which the account both of the history and the practice of printmaking is unreliable and the style discursive and inelegant.⁴⁵

Il più recente e più aggiornato, e forse l'unico studio che si sia occupato nello specifico del rapporto di John Evelyn con l'incisione, sia come trattatista, che come collezionista e incisore, è quello scritto da Antony Griffiths del 2003⁴⁶. A lui si deve il merito di aver ricostruito l'episodio della vendita della collezione d'incisioni di Evelyn, avvenuta nell'estate del 1977 ad opera di Christie's, da lui giudicata come segue: «Christie's made a mess of the disposal, and scattered the prints and drawings through at least five different sales with minimal catalogue descriptions»⁴⁷. Per meglio comprendere la collezione di Evelyn, quindi, secondo Griffiths è necessario leggere il catalogo librario redatto dall'inglese nel 1687, in particolare le tre pagine che riguardano le incisioni (prima della sezione sui manoscritti e dopo i libri incisi e mappe) che sono pubblicate in appendice al saggio in questione⁴⁸.

Da ultimo, sono stati pubblicati il volume curato da Gillian Darley del 2006⁴⁹ dedicato interamente ad Evelyn e ai suoi svariati interessi in campi molto differenti spesso sottostimati, e nel 2016 il saggio di Ben Thomas⁵⁰ che si occupa della storia del Mezzo Tinto in Inghilterra, e dello *Sculptura* come punto d'inizio per indagarla.

2. *Genesi dell'opera*

Sculptura: or the History, and Art of Chalcography and Engraving in Copper. With an ample enumeration of the most renowned Masters, and their Works. To which is annexed a new manner of Engraving, or Mezzo Tinto, communicated by his Highness Prince Rupert to the

⁴⁵ Cfr. RODGERS 1996, p. 658. Egli riprende il giudizio già espresso da Bell (si veda nota 35 del presente elaborato) e KEYNES 1968 [1937], p. 118.

⁴⁶ GRIFFITHS 2003. Griffiths si era già interessato ad Evelyn nel 1995, quando scrisse un saggio sul rapporto tra l'autore dello *Sculptura* e Prince Rupert: GRIFFITHS 1995, pp. 289-290 e nel 1998 nell'ambito della mostra sull'incisione nell'Inghilterra di epoca Stuart (GRIFFITHS 1998).

⁴⁷ Cfr. GRIFFITHS 2003, p. 95. Come spiegato da Griffiths (nota 1 p. 112) le maggiori vendite nel 1977 avvennero il 14 giugno (lotti 152-168); 29 giugno (lotti 1-126); 6 luglio (lotti 1-20); 12 luglio (lotti 48-51); e 26 luglio (lotti 156-199). Insieme alle incisioni venne venduto anche il nucleo della sua biblioteca (il 22 e 23 giugno) che è trascritto in quattro volumi pubblicati da Christie's.

⁴⁸ Cfr. da LA BÉDOYÈRE (DE) 1994.

⁴⁹ DARLEY 2006.

⁵⁰ THOMAS 2016.

Author of this Treatise, pubblicata a Londra nel 1662 è considerata la prima monografia inglese riguardante la storia dell'incisione⁵¹, da alcuni perfino ritenuta la prima in qualsiasi lingua⁵².

Molto poco si conosce sulle circostanze che spinsero Evelyn a scriverla o sulla data in cui fu effettivamente redatta. Da un'annotazione nel suo famoso Diario si apprende che il 16 gennaio 1660: « I went to the *Philosophic Club*: where was examin'd the *Toricellian* experiment: I presented my Circle of *Melhanical Trades*, & had recommended to me the publishing what I had written of *Chalcography*»⁵³. L'accenno a questo *Circle of Mechanical Trades* indica l'esistenza di un progetto ben più ampio rispetto alla sola storia della Calcografia (a questa data evidentemente già potenzialmente pronta alla pubblicazione): una più generale storia della Tecnica, i cui contenuti sono noti grazie ad un manoscritto dello stesso Evelyn rinvenuto da A.H. Church⁵⁴ negli archivi della Royal Society⁵⁵. Si tratta di quattro pagine⁵⁶, firmate e datate il 16 gennaio 1660/61, che celano la proposta di un'«*History of Arts Illiberal and Mechanical*», con la specificazione delle otto categorie di arti da cui doveva essere costituita, tra cui «curious» al settimo posto, che include arti come la pittura, la scultura e l'incisione con varie altre suddivisioni interne⁵⁷.

L'idea di tale progetto doveva già esistere nella mente di Evelyn almeno dal 1657, quando in una lettera indirizzata a Robert Boyle, egli parla di un «Treatise [*Scultura*] together with five others (viz. Paynting in oyle, Miniature, Anealing in Glasse, Enamiling, and Marble paper) I was one minded to publish for the benefit of the ingenious»⁵⁸, o perfino dal giugno del 1653,

⁵¹ Cfr. KEYNES 1968 [1937], p. 118.

⁵² Cfr. GRIFFITHS 2003, p. 95; PARSHALL 1994, p. 27 («it is the first concerted and comprehensive account of the history of a single medium in Western art»).

⁵³ Cfr. *THE DIARY OF J. E.*, p. 379.

⁵⁴ Cfr. *Sculptura* 1909, nota 1 p. IX.

⁵⁵ L'informazione viene riportata sia da John Payne nell'introduzione all'edizione del 1755, sia da Bell nell'introduzione alla sua edizione del 1909 (pp. VI-VII), sia da KEYNES 1968 [1937], p. 116.

⁵⁶ Si tratta del primo documento conservato all'interno di uno dei 43 libri di guardia di manoscritti dell'inglese (cfr. *Ibid.*). Si veda anche THOMAS 2016, nota 3: Royal Society, Cl.P 3(i)1. Si veda anche PARSHALL 1994, p. 29 nota 48: il manoscritto originale del piano di Evelyn si trova nella biblioteca della Royal Society, nel portfolio dei "*Classified Papers 1660-1740*", III (1), "*Mechanicks*" ed è composto da quattro pagine firmate J. Evelyn/1660/Jan: 16.

Questi documenti sono stati pubblicati da SIEVEKING 1923-1924, come riportato in HUNTER 1995, nota 36 p. 75.

⁵⁷ Cfr. GRIFFITHS 2003, p. 106. Le otto categorie sono descritte in THOMAS 2016, pp. 333-334 (in mancanza della consultazione del documento originale o di una sua trascrizione): «useful and purely mechanical, mean and less honourable, servile, rustic, female, polite and more liberal, curious and, finally, «exotick and very rare secrets»» (vi fanno riferimento anche *Sculptura* 1909, I-II nell'«*Introduction to Part II*», e Payne in *Sculptura* 1755, p. XXXI). In *Sculptura* 1755, p. XXXI (e *Sculptura* 1909, p. VI) si specificano: «five treatises full view of the several arts of Painting in oyl, in miniature, anealing in glass, enamelling, and making marble paper: The plan for a royal garden [...]. And, lastly, a moral work, to be entitled, «A Treatise on the dignity of Man»».

⁵⁸ CHAMBERS-GALBRAITH 2014, p. 204: Letter to Mr. Boyle, 9 May 1657.

quando Samuel Hartlib⁵⁹ nel suo *Ephemerides* descrive Evelyn come coinvolto in un “great Worke of all Trades”⁶⁰.

Quanto di questa storia sia effettivamente stata scritta non è dato a sapersi, trattandosi probabilmente di uno dei tanti imponenti piani elaborati da Evelyn e mai realizzati⁶¹, ma di cui venne conclusa almeno una parte, quella riguardante l’incisione su rame, effettivamente stampata e presentata alla neonata Royal Society il 10 giugno del 1662, come annotato nel suo Diario: «I returned to Lond: & presented my *Historie of Chalcographie* (dedicated to Mr. Boyle) to our Society»⁶².

Anche questo trattato, tuttavia, non venne pubblicato per intero, come si deduce da un secondo manoscritto (probabilmente emendato da un amanuense) conservato nel medesimo libro di guardia descritto in precedenza⁶³, dove si accenna ad un secondo libro (“*Booke II*”) costituito da cinque capitoli, che doveva concludere lo *Sculptura*: è probabilmente questo il documento che venne letto davanti alla Royal Society il 14 maggio 1662⁶⁴, poco prima che venisse presentata, alla medesima platea, la versione definitiva stampata. Originariamente, infatti, il testo di Evelyn non doveva contenere solo informazioni storiche sull’incisione, ma anche una sezione più tecnica, basata sul trattato di Abraham Bosse *Traicté des Manières de Graver en Taille Douce sur l’airin* (1645) di cui il Nostro aveva preparato, secondo la richiesta della Royal Society, una versione tradotta dell’appendice (intitolata *La manière*

Come fatto notare da THOMAS 2016 (p. 335), da questa lettera appare chiaro che fu Boyle a sollecitare Evelyn ad eseguire il progetto dell’*History of Trades*.

THOMAS 2016 (p. 335) evidenzia che Evelyn già nel giugno del 1653 è descritto da Hartlib nel suo *Ephemerides* come coinvolto in un “great Worke of all Trades” (THOMAS 2016, p. 335).

⁵⁹ Samuel Hartlib (1600-1662) era l’esponente di un gruppo d’intellettuali che promuoveva progetti per l’innovazione tecnologica e intellettuale (cfr. HUNTER 1995, p. 68).

⁶⁰ Cfr. THOMAS 2016, p. 335.

⁶¹ Cfr. KEYNES 1968 [1937], p. 116.

⁶² *THE DIARY OF J. E.*, p. 400 (10 giugno 1662, Londra).

Evelyn descrive di seguito le molte altre curiosità scientifiche e naturalistiche presentate durante la medesima sessione in cui viene presentato lo *Sculptura*, spendendo molte più parole «where was shewed a Bird of Paradise or *Manucodiata* that had both large wings and feete, confuting the vulgar error: Also two *death-Watches* as those *Insects* are cald, which were nothing but small *betels* as big as flesh flies, that get into old timber, and make that noise which frights the Superstitious [continua]».

⁶³ Si veda nota 56 del presente elaborato (manoscritto intitolato “3. *Mechanicks, Trades, 2*”, costituito da otto fogli numerati sul recto da 33 a 39, con il numero 37 in duplicato e concluso dalla parola “FINIS” nella quindicesima pagina), cfr. KEYNES 1968 [1937], p. 116.

⁶⁴ Nella prima pagina del manoscritto si legge l’annotazione: “Read May 14 [16]62” (cfr. *Sculptura* 1909, nell’*Introduction to Part II* di A.H. Church, pp. II-III).

Evelyn qui annota: «the great convenience, & almost necessity of having a Rowling Presse to be able to accomplish that new way of engraving so lately described & celebrated; & to persue (as far as my talent reaches) that part of the *History of Trades* promoted by this illustrious Assembly» (Cfr. THOMAS 2016, pp. 342-343 e nota 30: «Royal Society, Cl.P 3(i)2; BIRCH 1756-1757, I, p. 83. A copy taken from the Register Book (RBO 1) was made in 1732 by Thomas Stack: BL Sloane MS 243, fols 246ff. The Royal Society manuscript was published as ‘Booke II’ of *Sculptura* in Bell, *Evelyn’s Sculptura*»).

d’Imprimer les Planches en Taille Douce: Ensemble d’en Construire la Presse)⁶⁵. La ragione che trattenne l’autore dal pubblicarla, spiegata nell’*Advertisement* che chiude il testo del *Sculptura*, fu la notizia che anche l’incisore William Faithorne aveva da poco tradotto parte del testo di Bosse⁶⁶ nell’opera *The Art of Graving and Etching. Wherein Is Express’d the True Way of Graving in Copper. Also the Manner and Method of the Famous Callot, and Mr. Bosse in their severall ways of Etching* (1662):

There is a Treatise of Monsieur du Bosses in French, concerning Etching in Aqua Fortis, Construction of the Rolling Press, &c. which (with some improvement of the Method) I did long since interpret, and deliver to the Royal Society, in obedience to their Commands: It was my intention to have added it to this History of mine, as what would have render’d it a more accomplish’d Piece; but, understanding it to be also the design of Mr. Faithorn, who had (it seems) translated the first part of it, and is himself by Profession a Graver, and an excellent Artist; that I might neither anticipate the Worlds expectation, nor the Workmans pains, to their prejudice, I desisted from printing my Copy, and subjoyning it to this discourse [...]».

Quel che rimane oscuro è il motivo per cui Faithorne, in realtà, non abbia pubblicato l’appendice finale del testo di Bosse (comprese le sei tavole aggiuntive)⁶⁷, fermandosi nella traduzione all’ultimo capitolo “*Method de tenir & manier le burin sur le cuivre & autres particularitez*” (“*The manner of governing your hand in Graving, and other particulars*”)⁶⁸.

In ogni caso questo trattato, dato alle stampe lo stesso anno del *Sculptura*, venne considerato come complementare rispetto al contenuto manchevole dello scritto di Evelyn. Lo dimostra la modalità con cui i due scritti in molti casi sono stati trovati conservati, ovvero insieme, legati

⁶⁵ Come notato da Church (in *Sculptura* 1909, p. VI) comparando il secondo libro del *Sculptura* con l’Appendice del trattato di Bosse (pp. 57-75 della prima edizione del 1645) si può confermare la supposizione che il manoscritto negli archivi della Rooyal Society si tratti proprio della traduzione di Evelyn del *Traicté*, anche per la presenza di una minuziosa descrizione delle sei tavole incise che completano l’Appendice di Bosse. Permangono, tuttavia, nel testo di Evelyn, degli arrangiamenti del materiale originale, che prevedono aggiunte, alterazioni e omissioni.

⁶⁶ Cfr. HANSON 2009, p. 80. Si veda a questo proposito anche THOMAS 2016, p. 334, che riporta il contenuto di una lettera di Evelyn del 29 gennaio 1661 indirizzata a Wilkins, in cui «Evelyn reported on his revised plans for his history of engraving in a way that is deferential to the precedence and expertise of Faithorne, but which also maintains a discrete distance from him by judging that a joint publication would not be ‘expedient, in respect the styles do much differ’. Evelyn stated that he would continue with the first, historical part of his work on engraving ‘not because I am fond of it, but because I was long since engaged, before I had the honour to serve this noble society’ [nota 14: BIRCH 1756-1757, I, p. 13]».

⁶⁷ Cfr. *Sculptura* 1909, p. VI.

⁶⁸ Cfr. THOMAS 2016, nota 30: questa parte del trattato di Bosse non fu pubblicata da Faithorne nel 1662, ma venne aggiunta all’edizione del 1702 (Londra).

fisicamente, ad esempio in tutte e tre le copie della biblioteca del British Museum⁶⁹, o nell'inventario del 1687 della biblioteca di Evelyn, dove i titoli appaiono scritti vicini⁷⁰.

Senza il capitolo finale, comunque, lo *Sculptura* sembrerebbe perdere il senso per cui era nato – nell'ambito di una Royal Society di recente fondazione⁷¹ – ovvero seguendo un sistema d'idee, già discusso da Francis Bacon⁷², che aspirava ad includere le scienze esatte e le Arti in una grande armonia di conoscenza⁷³ e quindi di catalogare il sapere pratico legato ai mestieri (*trades*) come se fosse un contributo alla più generale indagine scientifica⁷⁴; nel caso specifico dello *Sculptura*, quindi, l'incisione veniva studiata nell'ottica di comprenderla come un prodotto della tecnologia⁷⁵, a metà tra la scienza e l'arte⁷⁶. Se inizialmente la Royal Society si mostrava interessata ad indagare “exotick and very rare secrets” come il mezzo tinta⁷⁷, ben presto si affermò un approccio alla scienza più analitico e sperimentale⁷⁸,

⁶⁹ Cfr. KEYNES 1968 [1937], p. 116.

⁷⁰ Cfr. GRIFFITHS 2003, p. 111, dove viene pubblicato l'inventario: alle lettere W e X appaiono rispettivamente le diciture “Sculptura, or the Historie of Chalcography &c by J. Evelyn. Lond. 1662” e “The art of graving & etching by Ab. Bosse traslated by W. Faithorne. Lond. 1662”.

Come annotato da KEYNES 1968 [1937] (p. 116) la copia personale di Evelyn di *The Art of Graving and Etching* con la sua firma sul frontespizio venne venduta il 19 gennaio 1933 (lotto 481) e poi offerto in vendita una seconda volta nel marzo 1933.

⁷¹ Cfr. PARKS 1947 nota 44: Evelyn rimase attivo all'interno del progetto dell'“History of trades”, essendo un membro del comitato della Royal Society dal 1664 al 1669, si veda DENNY 1940.

⁷² Cfr. OCHS 1985; HOUGHTON 1941.

Come spiegato da THOMAS 2016, pp. 334-335: «The idea of a history of the mechanical arts or trades is one that goes back in Britain to Francis Bacon, who saw the project of a thoroughgoing investigation into mechanical techniques as closely linked to the inductive and experimental approach to the study of natural history that he was promoting, because ‘he also saw that the scholarly tendency to defer to authority was linked with a social distaste for the practitioners of the mechanical arts: ‘for it is esteemed a kind of dishonour unto learning to descend to inquiry or meditation upon matters mechanical’. Walter Houghton has analysed the profound influence of Bacon’s project of the History of Trades on two intersecting groups of thinkers from the 1640s onwards: the Oxford-based scientists such as Robert Boyle and John Wilkins who after the Restoration formed the core of the Royal Society, and practical reformers such as Samuel Hartlib and William Petty. Boyle would sum up both the scientific and practical advantages of taking the mechanical arts seriously in his 1671 essay on ‘the Naturalist’s Insight into Trades’».

Evelyn entrò in contatto con i discepoli di Bacon di ritorno dai lunghi viaggi continentali nel 1652, come dimostra l'annatazione di uno di questi, Hartlib (si veda nota 58 precedente).

⁷³ Cfr. *Sculptura* 1909, p. XVII.

⁷⁴ Si veda a questo proposito HOUGHTON 1941.

Cfr. PARSHALL 1994, p. 29.

⁷⁵ Cfr. *ibid.*

⁷⁶ Cfr. PARSHALL 1994, p. 29.

⁷⁷ Si veda nota 56 del presente elaborato.

Quando Evelyn si riferisce al mezzo tinta attribuendogli lo status di “exotick and very rare secret”, secondo THOMAS 2016 (pp. 336-337) esso riflette «its novelty, unfamiliarity, foreign origin and the difficulty of categorising it within the scheme of more established arts and trades. The notion of secrecy attached to it was also a loaded one for Evelyn, as his engagement with the History of Trades project shows: it could refer to specialised knowledge that bound together small communities of virtuosi and which it would be debasing to disclose to the vulgar, or it could refer to the protective behaviour of “mechanical capricious persons”».

probabile ragione per la mancata realizzazione dell'*History of Trades*, con unica eccezione del trattato sull'incisione⁷⁹.

Nella dedica a Robert Boyle⁸⁰, Evelyn esplicita sia l'aspetto scientifico del suo trattato, dichiarando di condividere con il dedicatario la volontà di contribuire «to that great and august designe of cultivating the Sciences, and advancing of useful knowledge, emancipated from the strong contentions, and little fruit of the former; Envy, and imposture of the latter Ages», sia l'aspetto umanistico e storico artistico, nel momento in cui dichiara a quali lettori ideali il testo è indirizzato, volendo apparire «useful for the encouragement of the Gentlemen of our Nation, who sometimes please themselves with these innocent diversions (Collections worthy of them for divers respects)». Non solo il trattato è stato scritto con l'intento di offrire ai collezionisti e ai *virtuosi* uno strumento per avvicinarsi all'arte dell'incisione e formare, se possibile, un proprio *cabinet*, ma anche per spingerli a praticarla, sempre nella dedica: «that such as are addicted to the more Noble Mathematical Sciences, may draw, and engrave their Schemes with de light and assurance, I have been induc'd to think it more worthy your Patronage».

La stessa cosa dice PARKS 1947, p. 269: «Evidently he was not too happy in the study, since he felt hampered by "the many subjections, which I cannot support, of conversing with mechanical, capricious persons» (nota 43: Letter to Boyle, 9 August 1659).

⁷⁸ Cfr. THOMAS 2016, p. 349.

⁷⁹ Inoltre, sebbene Bacon avesse suggerito la necessità di comunicazione tra studiosi e artigiani per scoprirne le curiosità e i segreti dei loro mestieri, pochi seguirono questo consiglio. Probabilmente Boyle, Hooke e Petty conversavano abbastanza frequentemente con essi, ma molti, tra cui Evelyn non ne comprendevano l'utilità, come dimostra una lettera di quest'ultimo a Boyle (9 agosto 1659) in cui egli descrive il fastidio nel parlare con gli artigiani (cfr. OCHS 1985, p. 148), ragione per la quale il suo lavoro sulla storia dei mestieri: «had not advanced a step; finding (to my infinite grief) my great imperfections for the attempt, and the many subjections, which I cannot support, of conversing with mechanical capricious persons, and several other discouragements; so that, giving over a design of that magnitude, I am ready to acknowledge my fault, if from any expression of mine there was any room to hope for such a production, farther than by a short collection of some heads and materials, and a continual propensity of endeavouring in come particular, to encourage so noble a work, so far as I am able» (cfr. HUNTER 1995 nota 54 p. 80).

⁸⁰ Robert Boyle (1627–1691), fisico, chimico e filosofo irlandese di grande fama, autore di vari trattati di larga fama. Egli fu membro della Royal Society insieme ad Evelyn, e dei due si conserva ancora la corrispondenza. Su di lui si veda almeno PIGHETTI 1978; RICCIARDO 2016.

DE BEER 1960 spiega il rapporto tra Evelyn e Boyle: «in 1656 he [Evelyn] met Boyle and Sir Paul Neile. Boyle captured his imagination. Like Boyle he believed that investigation of natural phenomena, apart from any material benefits that might arise from it, would inevitably supplement and enrich Christian revelation. To Boyle he addressed in 1659 a proposal for a community for scientific study (a project crudely ignoring human relations and unduly elaborate in detail). Eventually, though they were never close friends, Boyle appointed Evelyn one of the original trustees for the Boyle Lectures». (p. 232).

Dopo questa prima dedica, Evelyn inserisce l'«*Account of Signior Giacomo Favi by Monsieur Sorbriere*»⁸¹, che apparirebbe incomprensibile se non si apprendesse che anche questo «New Democritus», che viene descritto a tutti gli effetti come *virtuoso*⁸², aveva in progetto di «compile, and publish a Compleat Cycle and Hystory of Trades, with whatsoever else he shoud judge of Use and Benefit to mankind»⁸³, progetto interrotto dalla morte prematura.

Un altro ben chiaro intento del trattato, anch'esso volto a incoraggiare gli artisti, è quello di rendere pubblica la scoperta della tecnica incisoria del mezzotinto, che a Evelyn era stata comunicata nel febbraio del 1660-61 da Prince Rupert⁸⁴, come descritto nel Diario:

20 To Lond: about business: & to our *Meeting*, trying severall Exp: about refining Metalls.

21 *Prince Rupert* first shewed me how to Grave in *M[e]zzo Tinto*.⁸⁵

This after noone his hig[h]nesse *Prince Rupert* shewed me with his owne hands the new way of Graving, call'd *Mezzo Tinto*, which afterwards I by his permission publish'd in my Histories of *Chalcographie*, which set so

⁸¹ Questo «Account» è tratto dalle *Lettres et Discours sur diverses matières curieuses* (Paris, 1660, p. 644) di Samuel de Sorbière (1615–1670), scrittore conosciuto soprattutto come corrispondente e traduttore di Hobbes (cfr. *Sculptura* 1909, p. VII).

⁸² Cfr. HANSON 2009, p. 81; Giacomo Maria Favi è descritto da Evelyn come un colto gentiluomo bolognese che trascorre la vita in viaggio per l'Europa come collezionista di qualsiasi «curiosity», secondo un'ideale di sapere universale. Come notato da Bell nella sua introduzione al *Sculptura*, quasi nulla si conosce di Favi: «No member of the Fava or Marescotti families, whose name and career correspond with Evelyn's account, is mentioned in biographical dictionaries or even by Fantuzzi, *Notizie degli scrittori Bolognesi, 1781-94*» (*Sculptura* 1909, nota 1 p. VII). Un Giacomo Maria Fava (Favi) viene ricordato come collezionista in MORSELLI 1998, p. 646; si veda anche la lettera scritta da Samuel Sorbière a Thomas Hobbes (Parigi, 1663), in cui viene nominato Favi («This is what happened by chance to me, when I asked him who that Favi Marescotti of Bologna was, whose history I said was well worth knowing in my letter to Vitre – Petit having known him at Paris, when I was staying in Holland», cfr. HOBBS 1994, p. 552) e in nota viene indicato il testo di Evelyn come versione inglese dell'«Account» di Sorbière (cfr. nota 6 p. 554). Anche in Carlo Cesare Malvasia, nella *Felsina Pittrice* (Bologna, 1678) la famiglia Favi è nominata varie volte (si veda l'edizione del 1841, tomo II, p. XV).

⁸³ Queste parole richiamano quelle utilizzate da Evelyn per descrivere la lista che presentò alla Royal Society (si veda nota 57 del presente elaborato).

⁸⁴ Su Rupert e il mezzo tinto si veda in generale THOMAS 2016 e in particolare pp. 337-339, dove si riassume la vicenda come segue: «Shortly after the printing of the 'Little Executioner', Evelyn is recorded as presenting 'his relation of graving and etching' at the Royal Society on 3 July 1661. It is possible that this refers to an oral account of the mezzotint technique (perhaps also accompanied by material from Bosse's treatise). A second large notebook among the Evelyn Papers in the British Library contains a detailed technical account of mezzotint, with the heading 'Engraving' in the margin, as part of a lengthy section entitled '*Liber Secundus, Artes Illiberales et Mechanicae*' where Evelyn recorded recipes and technical information relating to a variety of arts (the '*Liber primus*' at the front of the notebook is dedicated largely to medical and cosmetic recipes). [nota 22: See BL Add. MS 78340, fols 154 r – 154 v for the entry on mezzotint, and, for a transcription, Orovida C. Pissarro, *Prince Rupert and the Invention of Mezzotint*, «Walpole Society», 36, 1956–58, pp. 1–9.] Evelyn's entry 37 begins with an exact description of the tools or 'Instruments to be prepar'd for this new manner of Engraving' – the 'hatcher', a chisel-like implement with a curved serrated edge, and the 'style', a sharp lancet-like tool with either a handle or a burnisher at its end».

⁸⁵ *THE DIARY OF J. E.*, p. 380 (20 e 21 febbraio 1661, Londra).

many artists on Worke, that they soone arrived to that perfection it is since come, emulating the tenderest miniature.⁸⁶

Infatti, già nel quinto capitolo dello *Sculptura* Evelyn anticipa che parlerà ampiamente di questa novità in campo incisorio:

we did therefore forbear to mention what his Highness *Prince Ruperts* own hands have contributed to the dignity of that Art; performing things in *Graving* (of which some enrich our collection) comparable to the greatest Masters; such a spirit and address there appears in all that he touches, and especially in that of the *Mezzo Tinto*, of which we shall speak hereafter more at large, having first enumerated those incomparable gravings of that his new, and inimitable *Stile* [...].⁸⁷

Tuttavia tali propositi vengono ritrattati nel capitolo effettivamente dedicato a questo argomento (Chap VI. *Of the new way of Engraving, or Mezzo Tinto, Invented, and communicated by his Highnesse Prince RUPERT, Count Palatine of Rhyne, etc.*), costituito da sole quattro pagine, dove l'autore preferisce mantenere il Mezzotinto "Aenigmatical", per salvaguardarlo da una diffusione troppo ampia, rischiosa per una così elitaria tecnica:

I did not think it necessary that an *Art* so curious, and (as yet) so little vulgar (and which indeed does not succeed where the *Workman* is not an accomplished *Designer*, and has a competent talent in *painting* likewise) was to be prostituted at so cheap a rate, as the more naked describing of it here, would too soon have expos'd it to. Upon these confiderations then it is, that we leave it thus *Aenigmatical*.⁸⁸

Di seguito, Evelyn dichiara di essere in procinto di realizzare una più dettagliata descrizione del procedimento da destinarsi agli Archivi della Royal Society:

and yet that this may appear no dissingenuous *Rodomontade* in me, or invidious excuse, I profess my self to be alwayes most ready (*Sub sigillo*, and by his *Highnesse's* permission) to gratifie any *curious*, and worthy Person, with as full, and perfect a *Demonstration* of the entire *Art*, as my talent, and adresse will reach to; if what I am

⁸⁶ *Ivi*, pp. 381-382 (13 marzo 1661, Londra).

⁸⁷ *Sculptura* 1662, pp. 130-131.

⁸⁸ *Sculptura* 1662, pp. 147-148.

Su questa affermazione di Evelyn si veda l'interessante osservazione di THOMAS 2016 (p. 342): «These rueful comments on the way in which others had dishonourably profited from Evelyn's secrets describe the distance between gentlemanly scientific enquiry and the commercial exploitation of innovations in technology, and they also may help to explain the secrecy maintained by Evelyn and Rupert around the potentially commercially valuable mezzotint technique. Evelyn's references to the patenting of technical secrets also prompt the question of why mezzotint itself was not patented».

now praeparing to be referv'd in the *Archives* of the ROYAL SOCIETY concerning it, be not sufficiently instructive.⁸⁹

Tuttavia, nessun *memorandum* di tal genere è mai stato ritrovato negli archivi della Royal Society, come annotato da Bell⁹⁰, ma esiste un riferimento ad un manoscritto simile, forse quello in questione, in mani private fra il 1734 e il 1741 e ora scomparso, all'interno al *General Dictionary* di Pierre Bayle sotto la voce che riguarda "John Evelyn" (qui nella traduzione tratta da Hind):

Abbiamo ora nelle mani, trasmesso a noi dal molto dotto Richard Middleton Massy, M.D e F. R. S., un manoscritto originale scritto da Evelyn e destinato alla R. S., e intitolato *Nuova Maniera di incidere del principe Rupert, comunicata da sua Altezza a Mr. Evelyn*. In margine vi è questa annotazione: "Questo io ho preparato per essere registrato dalla R. S., ma non lo ho ancora consegnato, cosicché esso ancora permane un segreto". In questo manoscritto descrive dapprima i due strumenti impiegati... vale a dire il tratteggiatore e la punta, e poi procede a spiegare il metodo d'uso. Conclude con le parole seguenti: "Questa invenzione... fu il risultato del caso, prendendo il via da un soldato tedesco che, scorto un graffio sulla canna del moschetto e essendo di indole ingegnosa, lo rifinì finché non produsse l'effetto che voi avete visto...". Io ho avuto l'onore di essere il primo inglese a cui sia stata comunicata... ma l'ho ritenuta una cosa così curiosa che ho pensato che sarebbe stato come profanarla, se non l'avessi offerta prima a questa illustre Società. C'è un altro modo di incidere lavorando una lastra con uno strumento simile a quelli che i nostri scrivani e impiegati usano per dirigere i righelli sulla pergamena: solo che le punte sono più fittamente inserite nella rotella. E quando la lastra è sufficientemente segnata nel suo frequente movimento alternato sulla lastra lucidata, in modo da rendere la base abbastanza scura, va lavorata con la punta e trattata come abbiamo già descritto. Di tale sorta io ho visto una testa della Regina Cristina, incisa (se non vado errato) a grandezza naturale, ma non comparabile ai mezzotinti del principe Rupert tanto meritatamente celebrati da J. Evelyn.⁹¹

Nella critica introduzione alla sua edizione del 1909, Bell constata come sia difficile immaginare in che modo la spiegazione di questa tecnica, così criptica e sintetica, possa aver spinto gli artisti ad utilizzare il testo per seguirne le indicazioni e realizzare delle opere. L'unico mezzo da cui ricavare delle istruzioni pratiche, continua, è l'incisione esemplificativa

⁸⁹ *Sculptura* 1662, p. 148.

⁹⁰ Cfr. *Sculptura* 1909, p. X. Bell scrive che A.H. Church, che compì diverse e accurate ricerche tra i manoscritti appartenuti ad Evelyn negli archivi della Royal Society, gli assicurò che li non lo trovò. Più tardi anche THOMAS 2016 p. 343: The Royal Society archives, however, do not hold a document by Evelyn describing mezzotint, nor is it recorded in the Register Books».

⁹¹ BAYLE 1734-1741 sotto la voce *Evelyn*, passo riportato in HIND 1923, nota 5 p. 144. Per la versione integrale in inglese si veda Fig. II. Come affermato da THOMAS 2016 (p. 343) apparentemente questo documento, che è molto simile per contenuto all'ultima parte del testo dell'"item 37" del "*Liber Secundus*" (si veda nota 63 del presente elaborato) venne annotato da Evelyn: «I have not yet given it in, so as it still mezzotint technique was at best an open secret». Tuttavia, con la pubblicazione del *Sculptura*, il mezzo tinto era ormai un segreto svelato.

della tecnica del mezzo tinta, realizzata da Prince Rupert (Fig. I)⁹², che egli considera, con un giudizio fin troppo severo, insieme a “few scattered references to contemporary artists” il solo motivo d’interesse per gli storici dell’incisione, l’unico valore storico-artistico del trattato⁹³. Come si può notare, se in generale la critica poco si è espressa sullo *Sculptura* di Evelyn⁹⁴, su questo capitolo, sebbene sia anche il più breve, molte parole sono state spese. Ciò che più è stato rimproverato all’autore è la scarsa sincerità nell’attribuire l’invenzione del mezzo tinta a Prince Rupert, in realtà solo allievo del vero inventore Ludwig Von Siegen⁹⁵. A partire dallo stesso Bell, che considera tale comportamento come una consuetudine di Evelyn a creare «servile references to members of the Royal Family in his published works», passando per Hind che afferma che così facendo l’autore

ha sfortunatamente solo steso un velo di mistero sopra la storia iniziale di quest’arte. Lo spirito del cortigiano è forse responsabile dell’intento adulatorio che lo spinse a intitolare così le sue note [...] senza una menzione, al vero autore, Ludwig von Siegen.⁹⁶

Solo Keynes giustifica l’azione di Evelyn e critica la posizione predicante di Bell, considerando che l’inglese abbia agito in buona fede e che se mai fosse stata pubblicata una seconda edizione del trattato, egli si sarebbe di certo corretto⁹⁷. Tale seconda edizione, seppur richiesta a gran voce dai lettori collezionisti⁹⁸ non venne mai realizzata poiché Evelyn preferì aggiungere all’interno del ben più tardo trattato sulla storia delle medaglie intitolato *Numismata* (1697)⁹⁹ un capitolo sull’incisione (l’ottavo) da integrare al capitolo quarto del *Sculptura*. In questo, tra l’altro, accanto a nomi d’importanti incisori, egli nomina Von Siegen (descritto come “*German Soldier*”), dimostrando di conoscere il nome del vero inventore

⁹² Incisione soprannominata ‘Little Executioner’ di Rupert dal dipinto *Testa dell’esecutore di Giovanni Battista* di José Ribera, conservata a Monaco (Alte Pinakothek), cfr. RODGERS 1996, P. 658. Evelyn (a p. 147 di *Sculptura* 1662) specifica che essa era stata inclusa al trattato «not as a Venal addition to the price of the Book (though for which alone it is most valuable) but a particular grace, as a *Specimen* of what we have alledged, and to adorn this present *Chapter*».

⁹³ Cfr. *Sculptura* 1909, p. VIII.

⁹⁴ Cfr. il paragrafo dedicato allo stato dell’arte.

⁹⁵ Come sottolineato da Bell (*Sculptura* 1909, p. XI) i primi che scovarono la falsità della leggenda che Prince Rupert fosse stato lo scopritore della tecnica del mezzo tinta furono Dr Diamond (*Archaeologia*, XXVII, p. 405) e Comte Léon de Laborde (*Histoire de la gravure en manière noire*, Paris, 1839).

⁹⁶ HIND 1923, *ibid.*

⁹⁷ Cfr. KEYNES 1968 [1937], pp. 116-117.

⁹⁸ Si veda p. II del presente elaborato.

⁹⁹ EVELYN 1697.

della tecnica del Mezzo Tinto¹⁰⁰ (e dunque, come scrive Hind, rendendo «il suo pubblico resoconto [all'interno del *Sculptura*] assai disonesto»¹⁰¹):

*Eminent Chalcographers were Durer, Sadeler, Cort, M. Antony, Pet. Pontius, Bolsvert, Nanteuil, Natalis, Vosterman, Melan, which calls to mind the late Melanochalcographer N. de Seigen [sic]; who in the Year 1648 first produced the Mezzo-Tinto Graving (of which before;) Calot, Bosse, De la Bella, Blomaert, and unnumerable more: But among all we have recited, the never to be forgotten Hub. Goltzius, whilst we write of Medals*¹⁰².

Alla richiesta di aggiornamento sulle novità in campo incisario da parte di aspiranti collezionisti, Evelyn rispose anche fornendo lunghe e tediose liste di cosa doveva essere incluso in una collezione, di cui restano delle testimonianze, ad esempio, nelle lettere a Lloyd o Samuel Pepys, riunite da Howard C. Levis¹⁰³. Tuttavia, in questo momento Evelyn non prendeva già più parte alla scena dell'incisione contemporanea, come dimostrato in una lettera scritta il 5 febbraio 1695 a Dr William Lloyd, vescovo di Coventry e Lichfield, dove egli afferma: «I am not acquainted with any one print seller, yet there being now more than ten for one of that trade than when I was a young gatherer», e continua:

I do acknowledge that.. I have heretofore been a sedulous collector of whatever prints of nature I could meete with [antiquities]; especially whilst I was at Rome and abroad. But as it is now near forty yeares past since I made any considerable addition to them [...]. Nor was I onely curious of antiquities, but of all modern edifices, gardens, fountaines, prospets of cities, countries, sieges, battels, triumphs, publique and famous solemnities, sports, executions, cavalcades; the effigies and portraits of greate persons; habits, machines, inventions emblems, devises, animals, pictures, charts and maps innumerable, which I ranged in several classes. But as it took up a great-deale of time and no little mony; and that the thirst of still augmenting grew upon me, I at last gave it over, contenting my selfe with competent number, and very seldome since enquiring after more of any sort, excepting some which my son brought me out of France of the pompous buindings, palaces and other new things don by the present monarch. It is, I confesse my Lord, a very tempting diversion, so many rare sculptors every day setting out something or other remarkable of those kinds. But *est modus in rebus*.¹⁰⁴

¹⁰⁰ Il primo a notare questo riferimento fu Howard LEVIS 1915, p. 31.

¹⁰¹ HIND 1923, p. 144.

¹⁰² EVELYN 1697, p. 283. Cfr. LEVIS 1915, p. 31.

KEYNES 1968 [1937], p. 117 sottolinea come qui Evelyn, benché così criticato, sia di fatto il primo a citare Von Seigen come incisore.

¹⁰³ LEVIS 1915. Cfr. GRIFFITHS 2003, p. 108.

¹⁰⁴ Citazione da GRIFFITHS 2003, pp. 105-106 (nota 20 p. 113: BL Add. MS 78299: to William Lloyd, 5 feb 1695).

Da queste parole si evince sia che tipo di soggetti incisi attiravano l'attenzione dell'autore, sia – e questa è un'informazione fondamentale – in che epoca egli smise di collezionare incisioni: già poco dopo il 1655¹⁰⁵ egli aveva deliberatamente scelto di mettere fine alla ricerca di nuove opere destinate al suo *cabinet*, a causa del troppo impegno che questa attività richiedeva e per la mancanza di ritorno economico. Sembra essere proprio questo il momento in cui iniziò a lavorare allo *Sculptura*, opera che secondo Griffiths egli compose inizialmente per se stesso e solo in un secondo momento allargò ad una più alta ambizione di una generale storia dei mestieri¹⁰⁶.

In un momento storico di grandi sconvolgimenti politici (l'abolizione della monarchia rimpiazzata da un regime repubblicano e la successiva restaurazione) e fermento religioso, insieme ad una vivacità intellettuale unica¹⁰⁷, Evelyn compì i suoi viaggi continentali (1643-1647), nei quali visitò un grandissimo numero di collezioni sia pubbliche che private¹⁰⁸ e lo zelo per il collezionismo ebbe inizio. Soprattutto durante gli anni di esilio a Parigi (tra 1649 e 1652)¹⁰⁹ tale interesse raggiunse l'apogeo¹¹⁰: egli frequentava assiduamente artisti e *connaisseurs*, visitando i loro studi e collezioni di rarità e tentando di scoprirne i segreti¹¹¹. Evelyn può essere annoverato tra i primi collezionisti inglesi di stampe conosciuti¹¹²: tornato

¹⁰⁵ Cfr. GRIFFITHS 2003, p. 105.

¹⁰⁶ Cfr. *ivi*.

¹⁰⁷ Cfr. HUNTER 1995, p. 68.

¹⁰⁸ Cfr. PARKS 1947, pp. 268-269: per esempio, in Italia Evelyn visitò le semi pubbliche collezioni di Firenze, Venezia, la Biblioteca Ambrosiana di Milano o le collezioni private, come quella delle macchine di Padre Athanasius Kircher, le medaglie di Angeloni (qui Evelyn incontra anche Bellori: cfr. BOREA 2000, p. 58), Cassiano del Pozzo (come descritto nel suo diario alla data 21 novembre 1644: si veda *THE DIARY OF J. E.*, pp. 134-135; COOK 2004), le rarità scientifiche di Ferdinando Imperati a Napoli e le preziose pietre e rarità di Rugini a Venezia.

¹⁰⁹ Durante il suo secondo soggiorno in Francia dal luglio 1649, poco dopo l'esecuzione di re Carlo I a cui egli era devoto.

¹¹⁰ Cfr. GRIFFITHS 1998.

¹¹¹ Cfr. HUNTER 1995, p. 71

¹¹² Cfr. GRIFFITHS 2003, p. 99: tramite Evelyn si conoscono alcuni dettagli del collezionismo inglese di quel periodo, ad esempio in una lettera indirizzata a lettera a Pepys egli afferma che Robert Peake aveva il migliore magazzino d'incisioni a Londra; inoltre sappiamo che comprò opere di Hollar negli anni quaranta del Seicento direttamente dall'artista o dal suo agente di vendita Hendrick van der Borch (cfr. HARDING 1996). Hollar sembra aver vissuto per qualche tempo con l'autore a Wotton, dal momento che molti prospetti nominati nel suo catalogo vengono dai dintorni di questo luogo (introduzione di J. Payne (*Sculptura* 1755) p. XXV). Nel diario si trovano riferimenti a visite a Stefano della Bella (che in quel periodo viveva in Francia), e a Perelle (acquafortista di paesaggi).

in Inghilterra riunì la sua collezione in un *cabinet*¹¹³, continuando a visitare collezioni (John Tradescant, Elias Ashmole e Hans Sloane)¹¹⁴ e a mantenere rapporti con i collezionisti¹¹⁵. Come ricostruito da Griffiths grazie allo studio dell'inventario del 1687 (Fig. III) – nella sezione relativa alle stampe, contrassegnata dal segno tipografico di un Mercurio¹¹⁶ – Evelyn collezionava le incisioni incollandole in volumi numerati dalla lettera A alla Y, suddivisi per argomento (soprattutto topografia, ritratti, costume, architettura, e antichità), con l'eccezione di un volume di disegni e un singolo volume d'incisioni di Callot, della Bella, Silvestre, Perelle, Hollar¹¹⁷ e una sezione intitolata "Icones" in cui sono elencate diciotto incisioni che erano troppo grandi per essere inserite in album ed erano quindi conservate arrotolate, accompagnate da una descrizione che ne rende riconoscibile la maggior parte¹¹⁸. Come si può notare, l'inglese provava interesse per l'arte dell'incisione principalmente per i soggetti che esse mostravano, dal punto di vista del raffinato studente dell'antichità che era stato a Roma e a Parigi e del devoto cristiano, che se ne serviva come aiuto allo studio della Bibbia, rimanendone, tuttavia ben presto sedotto anche dalle qualità estetiche¹¹⁹. Infatti, la passione nel collezionare incisioni si trasformò anche in quello di produrne lui stesso al fine di venderle¹²⁰. Tale sperimentazione con l'acquaforte, però, è circoscrivibile a soli due anni, il 1649 (con la rappresentazione di vedute di Roma e Napoli)¹²¹ e il 1653 (una veduta della sua tenuta a Wotton)¹²².

¹¹³ Cfr. HUNTER 1995, p. 71: Evelyn commissionò un nuovo *cabinet* in Italia nel 1644 (ora conservato al Geffrye Museum di Londra, si veda Christie's Auction catalogue, London, 31 March 1977, lot. 42; sul più recente *cabinet* si veda *ibid.*, lot. 82).

¹¹⁴ Cfr. RODGERS 1996, p. 658.

¹¹⁵ Evelyn, ad esempio, conosceva Lord Arundel, il quale possedeva un'importante collezione di disegni e incisioni (cfr. SUTTON 1947). Su Lord Arundel si veda anche Mary F. S. Hervey, *The life, correspondence and collections of Thomas Howard, Earl of Arundel*, Cambridge, 1921 (non consultato, perché attualmente non reperibile ma fondamentale riferimento).

¹¹⁶ Cfr. GRIFFITHS 2003, p. 97: questo segno permette probabilmente d'identificare le incisioni sfuse, che una volta gli appartenevano.

¹¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 95.

¹¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 97: nessuna di queste comparve nelle vendite del 1977, forse perché così conservate si deterioravano prima e venivano buttate.

¹¹⁹ Cfr. *ivi*, p. 108.

¹²⁰ Cfr. *ivi*, p. 100.

¹²¹ Cfr. *ivi*, pp. 101-104. Si veda anche GRIFFITHS 1993.

¹²² Cfr. *ivi*, p. 104.

3. Contenuti dell'opera e criteri per l'analisi del testo

Il trattato è stato studiato nell'edizione del 1662 promossa da Evelyn stesso nell'ambito della Royal Society. Si apre con un frontespizio allegorico (Fig. IV), realizzato da Abraham Hertochs da un disegno di Evelyn stesso, la cui figura allegorica femminile che rappresenta le arti grafiche è banalmente tratta dal frontespizio dell'edizione delle *Vite* vasariane pubblicato a Bologna nel 1647, disegnato da Conini e inciso da Bloemarts (Fig. V)¹²³, seguito dalla dedica a Boyle e dall'Account of Signior Giacomo Favi". I sei capitoli da cui è costituito trattano rispettivamente dei termini tecnici utilizzati per la scultura in antichità (*Chap. I. Of Sculpture, how deriv'd, and distinguish'd with the Styles, and Instruments belonging to it*), della loro storia a quei tempi (*Chap. II. Of the Original of Sculpture in general; Chap. III. Of the Reputation, and Progress of Sculpture amongst the Greeks and Romans down to the middle Ages; with some pretensions to the Invention of Copper-Cuts, and their Impressions*), dell'invenzione dell'incisione e i suoi più grandi maestri (*Chap. IV. Of the invention and progresse of Chalcography in particular; together with an ample enumeration of the most renowned Masters and their workes*) e del disegno (*Chap. V. Of Drawing, and Designe praevious to the Art of Chalcography; and of the use of Pictures in Order to the Education of Children*); l'ultimo, costituito da sole quattro pagine, è dedicato alla recente scoperta della tecnica del Mezzo Tinto (*Chap. VI. Of the new way of engraving, or Mezzo Tinto, Invented, and communicated by his Highness Prince Rupert. &c.*)¹²⁴.

Come accennato, esistono altre tre edizioni del *Sculptura*, edite a centinaia di anni di distanza. Nel 1755 fu pubblicata a Londra, a cura di John Payne, un'edizione corredata dalle correzioni e aggiunte che si trovavano ai margini delle pagine¹²⁵ della copia personale dell'autore preservata nella sua casa di Wotton, su commissione del nipote Sir John Evelyn, contenente anche la traduzione di tutti i passaggi in greco e in latino del testo e una generale introduzione

¹²³ Cfr. KEYNES 1968 [1937], p. 118.

¹²⁴ Cfr. GRIFFITHS 2003, pp. 107-108.

¹²⁵ Questi *marginalia* erano stati aggiunti da Evelyn quando ancora pensava ad una seconda edizione del *Sculptura*, come egli stesso annota accanto al frontespizio della sua edizione: «I ever intended a second and much improv'd edition of this Historie» (cfr. KEYNES 1968 [1937], p. 119). Come sottolinea MANDELBRÖTE 2003 (p. 78), inoltre, negli ultimi fogli sul retro di questo esemplare c'è una lunga nota che elenca riferimenti ai cataloghi delle collezioni francesi di stampe e altro materiale che sarebbe dovuto essere incluso «in Revising this History of mine».

sulla vita e le opere di Evelyn¹²⁶, con un frontespizio recante un'acquaforte di Thomas Worlidge (Fig VII) in controparte rispetto al ritratto inciso da Nanteuil nel 1650¹²⁷ (Fig. VIII). Questa edizione non ebbe grande successo e venne ristampata più volte (nel 1759 e 1765 a cura di T. Jeffreys e nel 1769 a cura di J. Murray)¹²⁸ con la sola modifica del frontespizio¹²⁹. Nel 1825, apparve un'ulteriore riedizione all'interno dei *Miscellaneous Writings* di Evelyn (alle pp. 243-336) accompagnata da copie del frontespizio dalla prima edizione e l'illustrazione sulla prospettiva e le superfici irregolari presente in tutte e tre le precedenti edizioni in una copia realizzata da William Say dall'originale di Prince Rupert¹³⁰. L'ultima, nel 1909, a cura di Charles Francis Bell¹³¹, con le aggiunte ricavate dai margini della copia a stampa posseduta da Evelyn e già incorporate nella seconda edizione, è corredata da un'ampia introduzione sulla vita di Evelyn e la sua opera e il capitolo di Abraham Bosse omissso nelle precedenti edizioni introdotto da un'ulteriore breve saggio di A. H. Church.

Nel presente elaborato è stata analizzata solo la prima parte del quarto capitolo del trattato di Evelyn, dal titolo «*Of the invention and progresse of Chalcography in particular; together with an ample enumeration of the most renowned Masters and their workes*»¹³². Tra i sei capitoli che lo compongono, esso occupa il maggior numero di pagine, sessantasette per l'esattezza, delle centoquarantotto totali. La sezione studiata, composta da una trentina di pagine, riguarda l'invenzione dell'incisione e i nomi dei suoi più grandi maestri di ambito italiano, dai più antichi ai contemporanei ad Evelyn, mentre le altre due parti trattano degli artisti tedeschi e fiamminghi (da p. 62 a 86)¹³³ e francesi (da p. 86 alla fine).

¹²⁶ La Bodleian Library possiede una seconda copia di questa edizione identica tranne che per l'editore, J. Murray (Successor to Mr. Sandby) No. 32, Fleet Street, M.D.CC.LXIX (cfr. *Sculptura* 1909, p. XXII) del 1769.

¹²⁷ Rispetto a questo ritratto si vedano l'annotazione nel suo diario del 13 giugno 1650 («I sate to the famous sculptor Nanteuil (who was afterwards made a knight by the French King for his art) who engrav'd my picture in copper»), la lettera di Hoare da Parigi del 9 luglio dello stesso anno in cui si viene a conoscenza dell'inizio della realizzazione dell'incisione e il diario alla data dell'8 novembre (quando il ritratto viene consegnato a Evelyn); cfr. GRIFFITHS 1998.

¹²⁸ L'elenco dettagliato delle edizioni del trattato di Evelyn è fornito da KEYNES 1968 [1937], pp. 120-122.

¹²⁹ Oltre al frontespizio, tra un'edizione e l'altra, viene talvolta modificata anche l'illustrazione che spiega l'espedito per progettare linee parallele su una superficie curva, a pagina 121 nella prima edizione (Fig. IX), che appare in controparte nella seconda edizione (Fig. X), mentre l'esempio d'incisione realizzata con la tecnica del Mezzotinto appositamente per Evelyn da Prince Rupert (nelle due pagine dopo la 146) nella prima edizione, è sostituita nella seconda (1755) e nell'ultima edizione (1909) da una copia di Richard Houston (Fig. I).

¹³⁰ Cfr. LEVIS 1915, pp. 34-35.

¹³¹ Charles Francis Bell (1871-1966) fu il curatore delle Belle Arti all'Ashmolean Museum di Oxford.

¹³² Nello specifico sono state esaminate le pagine 35-62 del trattato di John Evelyn.

¹³³ Introducendo l'argomento con le seguenti parole: «We shall speak in the next of those *Germans and Flemmings* who excell'd in the Art of Chalcography [...]» (p. 86). Questa sezione del capitolo è l'unica che presenta glosse a margine del testo.

È l'autore stesso a spiegare la ragione della sproporzione fra la lunghezza di questo capitolo e gli altri, ancora una volta sottolineandone lo scopo, di strumento per i collezionisti:

For the rest, if we have somewhat exceeded the limits of a Chapter (comparing it with those which did precede) it has not been without Prospect had to the benefit of such as will be glad of instruction how to direct their *choice* in collecting of what is curious, worthy their procuring, and as the *Italian* calls them, *di buon gusto*: For we are far from opining with those, who fly at all without judgement or election.¹³⁴

Il commento posto in nota alla Traduzione del presente elaborato riporta i passi delle fonti di riferimento per Evelyn individuate, segnala i riferimenti bibliografici essenziali rispetto agli incisori nominati e i numeri di Bartsch per le incisioni, dove possibile. Inoltre, facendo affidamento sull'inventario di libri e incisioni di Evelyn pubblicato da Griffiths (Fig. III) si è indicato, quando ritenuto opportuno, le incisioni che l'inglese sembrava possedere nella sua collezione, al fine di ricercare il legame tra Evelyn trattatista ed Evelyn collezionista.

Un ulteriore approfondimento, reso impossibile in questa sede ma necessario alla completezza di questo studio, sarebbe stato anche il riscontro con il catalogo di vendita di parte della collezione dell'inglese, redatto da Christie's nel 1977.

4. Le fonti

Molteplici sono le fonti utilizzate da Evelyn per trarre le informazioni sugli incisori descritti nella prima metà del quarto capitolo del *Sculptura*. Alcune, più evidenti, che formano due blocchi ben distinti all'inizio e alla fine del testo – le *Vite* vasariane e il trattato di Baglione – o da cui sono tratti vari passaggi del testo (Bosse), altre più difficilmente individuabili e occasionalmente impiegate, come Ridolfi, Boschini, Voss, Vico e Gaurico. La conoscenza di tali e molteplici scritti da parte dell'autore è certamente riconducibile alla sua spiccata bibliofilia, che lo spinse soprattutto negli anni Cinquanta del Seicento, a seguito dei viaggi continentali che lo resero tanto celebre, ad acquistare una grande quantità di volumi ordinati

¹³⁴ Cfr. *Sculptura* 1662, p. 102.

maniacoalmente nella sua biblioteca a Wotton¹³⁵. Alcune informazioni sono, invece, fornite in prima persona da Evelyn tramite gli esemplari incisi che possedeva nella sua collezione o che aveva visto durante le sue visite in Europa¹³⁶, soprattutto nel lungo passo che descrive le opere di Stefano Della Bella. Certamente gli errori che egli compie sono molteplici, ma altrettante sono le notizie corrette e dettagliate che egli per la prima volta mette per iscritto.

Molti studiosi hanno criticato lo stile adottato da Evelyn in questo trattato, giudicato troppo monotono e pedante¹³⁷, discorsivo e inelegante¹³⁸. Bisogna riconoscere, effettivamente, che sebbene caratterizzato da chiarezza narrativa, lo *Sculptura* tende ad esemplificare l'operato artistico degli incisori citati con lunghe liste di soggetti privi di esplicazione, senza tuttavia essere esaustivo. Lo dimostrano i molti elenchi d'incisioni di un medesimo artista stilati da Vasari, che l'inglese tende a riportare in modo incompleto, come nella descrizione dei ritratti di Dürer, che vengono citati solo in parte, lasciando la descrizione sospesa con l'indicazione di "and many more". Inoltre, quando l'aretino si dilunga in descrizioni più dettagliate d'incisioni, Evelyn ne cita solo il soggetto principale, come nel caso del *San Gerolamo nello studio* di Dürer, a cui è attribuita ben poca enfasi.

Le poche volte in cui esprime una critica è solitamente per sottolineare da un punto di vista morale l'ineguatezza di un'opera (come dimostra il duro commento espresso riguardo ai "Modi" di Giulio Romano o le "Lascivie" di Agostino Carracci) – data l'importanza attribuita agli ideali puritani della chiesa anglicana a cui egli era devoto¹³⁹ – o per disapprovarne lo stile (quando giudica le opere di Marcantonio degne di lode più per l'imitazione di Raffaello che per la perfezione del suo bulino, non osservando con precisione le regole della prospettiva o la morbidezza dei tratteggi), rimanendo il più possibile imparziale, per esempio nell'astenersi a riportare i giudizi vasariani tendenti ad esaltare l'arte centro italiana (come quello su Dürer: «se avesse havuto per patria la Toscana [...] & avesse potuto studiare le cose di Roma [...] sarebbe stato il miglior pittore de' paesi nostri»)¹⁴⁰.

L'effetto di una narrazione squilibrata, perché troppo informativa, è dato anche dai pochi episodi aneddotici riportati nel testo (gli unici riguardano Marcantonio che è denunciato per

¹³⁵ Cfr. HUNTER 1995 p. 72.

¹³⁶ Cfr. GRIFFITHS 2003, p. 107.

¹³⁷ Cfr. KEYNES 1968, p. 118 (utilizza l'aggettivo "dull"); R. Strong, *Introduction*, in *THE DIARY OF J. E.*, p. XIII «what he produced tended to be in character pendantic and worthy».

¹³⁸ Cfr. RODGERS 1996, p. 658.

¹³⁹ La religiosità era un aspetto centrale della vita di Evelyn, radicato nella tradizione anglicana del *Book of Common Prayer* con fermo credo nella decenza e nel culto pubblico (cfr. R. Strong, *Introduction*, in *THE DIARY OF J. E.*, p. XVI). A questo proposito si veda anche SPURR 2003.

¹⁴⁰ Cfr. nota 60 della Traduzione.

plagio da Dürer, la sperimentazione delle acque corrosive a partire dalle armi provenienti dall'oriente, l'accenno all'incontro dell'autore stesso con la vedova di Villamena a Roma, la particolarità dell'operato di Treccia da Milano capace di lavorare il diamante) comunque ridotti a poche righe.

L'accento posto sul collezionismo (con la conoscenza dei luoghi di compravendita, delle modalità, del gusto) emerge in alcuni brevi accenni nel testo: quando parla del *Giudizio universale* di Martin Ruota «comunemente venduto a Roma in così tanti fogli»¹⁴¹, delle incisioni di Villamena dalle Logge di Raffello «entrate in mani private»¹⁴², del libro sulla falconeria di Olinas «insieme ad altre opere famose e molto stimate dai *Virtuosi*»¹⁴³, delle opere di Cherubin Alberti «comunemente vendute a Roma e collezionate da tutti»¹⁴⁴.

Sebbene nato nell'ambito di un progetto dallo scopo scientifico, volto a spiegare anche i processi pratici dell'arte dell'incisione, lo *Sculptura* finisce per narrare, con un'unica eccezione – il mezzo tinta –, la sua vicenda storico-artistica (e in parte mitologica). La considerazione di essa da parte di Evelyn avviene da una prospettiva di tipo elitario, con la sola consultazione di trattati in altre lingue (leggibili unicamente da chi poteva avere ricevuto un'istruzione eccellente), senza trarre informazioni direttamente da chi tale arte la creava, come dimostra una lettera del 9 Agosto 1659 indirizzata a Boyle in cui egli confessa che l'*History of Trades* non avanzava essendo scoraggiato dal dover conversare con “mechanical capricious persons”¹⁴⁵. L'autore, tuttavia, dimostra d'intendere l'importanza dell'incisione come arte degna di una propria storia, data dalla peculiarità tecnica che la contraddistingue: come scritto da Parshall, la preoccupazione di Evelyn per la natura meccanica dell'incisione fu peculiare per il suo tempo – caratterizzato dalla priorità data al commercio, dalla promozione della nuova scienza e dalla fondazione della Royal Society – e influenzò profondamente le attitudini dei collezionisti di stampe e degli incisori delle generazioni successive¹⁴⁶.

Il criterio narrativo adottato da Evelyn in questo quarto capitolo del *Sculptura* segue quello geografico e catalografico della *Vita di Marcantonio bolognese, e d'altri intagliatori di*

¹⁴¹ Cfr. p. 109 della Traduzione.

¹⁴² Cfr. *ivi*, p. 121-123.

¹⁴³ Cfr. *ivi*, p. 137.

¹⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 139.

¹⁴⁵ Citato da THOMAS 2016, pp. 335-336.

¹⁴⁶ Cfr. PARSHALL 1994, p. 28.

stampe di Vasari, esponendo prima i nomi d'incisori italiani con le rispettive opere incisorie, poi quelli dei tedeschi, fiamminghi e francesi. Anche il ritmo martellante e sbrigativo dell'esposizione di così gran numero di stampe, inoltre, si rifà alla caratteristica di anti-biografia¹⁴⁷ di questa vita dell'aretino, dove egli «rinuncia definitivamente a trattare di una sequenza, ancorché rapida, di artisti, di persone in chiave biografica, e si butta a considerarne direttamente i prodotti, ossia le stampe»¹⁴⁸, al fine di «sodisfare non solo agli studiosi delle nostre arti, ma tutti coloro ancora che di così fatte opere si diletano»¹⁴⁹, che tanto assomiglia all'obbiettivo esposto da Evelyn: «to the benefit of such as will be glad of instruction how to direct their *choice* in collecting of what is curious»¹⁵⁰. Allo stesso tempo l'inglese integra le informazioni tratte dal testo di Baglione, sia dalle vite dedicate agli artisti della prima parte, ordinate secondo un criterio anti-evolutivo e biografico, sia da quelle dedicate unicamente agli incisori della parte finale¹⁵¹.

Sebbene il capitolo del *Sculptura* in questa sede studiato sia perlopiù di carattere storico-artistico, non mancano, tuttavia, dei riferimenti alle tecniche incisorie. Se nell'incipit Evelyn sembra narrare unicamente la nascita dell'incisione su rame, in relazione all'invenzione della tipografia, più avanti nel testo, oltre ad accennare alla descrizione vasariana dei nielli¹⁵², spenderà qualche parola in più sulla xilografia, rispetto a Vasari – che considerava tale tecnica con minore interesse¹⁵³ – riferendosi, per esempio, alle «varie stampe in legno» di Dürer¹⁵⁴, a quelle di Tiziano «intagliate in legno dalle sue stesse mani»¹⁵⁵, ad alcune opere di Penni¹⁵⁶, Marcolini¹⁵⁷, Coriolano¹⁵⁸, o a quelle di artisti specializzati nell'intaglio ligneo, citate da Baglione – che dimostra un particolare apprezzamento per la xilografia¹⁵⁹ – come Andrea Andreani¹⁶⁰ e la famiglia Parasole, a proposito della quale Evelyn riporta la medesima osservazione del bolognese, secondo cui l'intaglio in legno è un tipo d'incisione molto più

¹⁴⁷ Cfr. BAROCCHI 1985; stampato anche in *Studi vasariani*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 157-170.

¹⁴⁸ Cfr. BOREA 1989-90, p. 29.

¹⁴⁹ Cfr. VASARI, V, p. 25.

¹⁵⁰ Cfr. *Sculptura* 1662, p. 102.

¹⁵¹ Cfr. BAGLIONE-FARA, p. 6.

¹⁵² Cfr. p. 13 della Traduzione.

¹⁵³ Cfr. BOREA 1989-90, pp. 18-19.

¹⁵⁴ Cfr. p. 21 della Traduzione.

¹⁵⁵ Cfr. *ivi*, p. 91.

¹⁵⁶ Cfr. *ivi*, p. 99.

¹⁵⁷ Cfr. *ivi*, p. 101.

¹⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 103.

¹⁵⁹ Cfr. BAGLIONE-FARA, p. 7.

¹⁶⁰ Cfr. p. 109 della Traduzione.

difficile¹⁶¹, rispetto a quello in rame. Inoltre, vi sono diversi riferimenti alla tecnica del chiaroscuro, collegata all'operato di Ugo da Carpi¹⁶², Antonio da Trento¹⁶³, Andrea Andreani¹⁶⁴ e Orazio Borgianni¹⁶⁵ e a quella dell'acquaforte, con i nomi di Beccafumi¹⁶⁶, Parmigianino¹⁶⁷, Battista Franco¹⁶⁸, Annibale Carracci¹⁶⁹, Giovanni Maggi¹⁷⁰ e Antonio Tempesta¹⁷¹.

4.1. Le fonti principali

4.1.1. Giorgio Vasari

La storia dell'incisione e dei principali maestri incisori esposta nel quarto capitolo dello *Sculptura* di Evelyn non sembra eccellere per originalità. Sebbene anche in tempi recenti studiosi come Griffiths abbiano negato una qualsivoglia derivazione dalle *Vite* di Vasari a sostegno della completa originalità del testo¹⁷², ad un'attenta lettura, specialmente a confronto con la *Vita di Marcantonio bolognese, e d'altri intagliatori di stampe*, la somiglianza appare evidente. D'altra parte, già all'inizio del XVII secolo, in Inghilterra il testo di Vasari era conosciuto ed apprezzato, per esempio da personaggi quali Richard Haydocke¹⁷³, Henry Wotton¹⁷⁴, Edward Norgate¹⁷⁵, o William Aglionby¹⁷⁶ che ne tradusse una parte in inglese ed Henry Peacham che si servì di alcune delle *Vite* nei suoi scritti¹⁷⁷.

¹⁶¹ Cfr. *ivi*, p. 127.

¹⁶² Cfr. *ivi*, p. 73.

¹⁶³ Cfr. *ivi*, p. 77.

¹⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 109.

¹⁶⁵ Cfr. *ivi*, p. 139.

¹⁶⁶ Cfr. *ivi*, p. 77.

¹⁶⁷ Cfr. *ivi*, p. 69.

¹⁶⁸ Cfr. *ivi*, p. 97.

¹⁶⁹ Cfr. *ivi*, da p. 117.

¹⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 125.

¹⁷¹ Cfr. *ivi*, p. 131.

¹⁷² Cfr. GRIFFITHS 2003, p. 107: «Evelyn's is the first monograph on the history of printmaking in any language. Previous writers had put chapters on individual printmakers and schools into more general books, such as Vasari's "Lives", but Evelyn does not seem to have made much use of them».

L'unico che accenna a Vasari come fonte per il trattato di Evelyn è THOMAS 2016 p. 349: «and which draws from its sources, such as Vasari, a view of art as liberal rather than mechanical».

¹⁷³ Richard Haydocke (1569–1642) traduttore del trattato di Lomazzo (*A Tracte containing the Artes of Curious Paintinge, Carvinge, Buildinge, written first in Italian by Jo: Paul Lomatius painter of Milan [...]*, 1598), miniaturista e incisore.

¹⁷⁴ Henry Wotton (1568–1639), scrittore, poeta e diplomatico inglese.

¹⁷⁵ Edward Norgate (1581–1650), miniaturista, musicista e scrittore, autore di *Miniatura or the art of limning* (scritto nel 1628-28).

Già all'inizio del secondo paragrafo, in seguito ad una breve introduzione volta a contestualizzare la nascita dell'incisione su rame (ricondata all'ambito tedesco, con i nomi di Luca di Leida, Albrecht Dürer, Martin Schongauer e il Todesco), Evelyn nomina la fonte principale del suo testo, Giorgio Vasari, a proposito della versione da lui fornita sull'invenzione dell'arte della calcografia, ricondata ad un ambito fiorentino, ovvero a Maso Finiguerra e poi a Baccio Baldini. Da questo punto della narrazione in poi, l'inglese si appropria delle informazioni lette dal testo dell'aretino, mantenendo tale fonte sottintesa lungo tutto il primo blocco del capitolo (e quello riguardante gli intagliatori di pietre preziose verso la fine del passo analizzato). Il racconto di Evelyn, quindi, continua seguendo l'ordine della narrazione proposta da Vasari, in cui si racconta come Mantegna a Roma venga a conoscenza delle opere del Baldini e l'invenzione passi poi nelle Fiandre a Schongauer e in seguito a Dürer (qui contraddicendo quanto esposto nel primo paragrafo, dove citando i maestri fiamminghi sembrava aver compreso la precedenza delle incisioni nordiche rispetto a quelle italiane).

Il racconto continua, dopo la parentesi dell'episodio del plagio di Marcantonio (quest'ultimo comunque giudicato positivamente rispetto alla lettura che ne fa Vasari come l'aggettivo "rare" attribuitogli dimostra)¹⁷⁶ con l'elenco d'incisioni di Luca di Leida, degno emulatore di Dürer e con ulteriori opere di costui. Si passa poi al lungo passo che riguarda Marcantonio Raimondi a Roma, con il ruolo di mero incisore di riproduzione delle opere di Raffaello ("applying himself to *Raphael*") e l'elenco delle sue incisioni raggruppate secondo la medesima logica vasariana: quelle riconducibili a disegni finiti di Raffaello, quelle da composizioni pittoriche dalle Stanze, dalle Logge, dalla Villa Farnesina, dagli arazzi papali, dalle pale d'altare, dai ritratti di celebrità e terminando con opere di vario soggetto, tra cui quelle dall'antico, che Vasari poneva dopo il passo riguardante Marco da Ravenna e Agostino Veneziano, qui spostato appena dopo (sempre riunendo l'elenco d'incisioni, che nelle *Vite* vengono descritte dopo il passo relativo a Giulio Romano) per rendere il discorso più omogeneo: il tutto incrociando le informazioni contenute nella vita di Marcantonio Raimondi e quella di Raffaello. Proseguendo alla stregua del discorso vasariano, Evelyn accenna alle incisioni fatte realizzare a Marcantonio da Giulio Romano, compresi i "Modi", unica opera

¹⁷⁶ William Aglionby (ca. 1642–1705) fisico e storico dell'arte inglese, autore di *Painting Illustrated in Three Dialogues [...]* (1685) costituito da undici vite di artisti tratte dalle *Vite* di Vasari.

¹⁷⁷ Henry Peacham (1578–1644) autore de *The Art of Drawing* (1606); *Graphice* (1612) ripubblicato come *The Gentleman's Exercise* (1612); *The Compleat Gentleman* (1622; 1634; 1661); *Minerva Britannica* (1612).

¹⁷⁸ Si veda nota 66 della Traduzione.

sulla quale Evelyn si sente di riportare un giudizio (chiaramente negativo, dettato dal forte moralismo di chiave religiosa che lo contraddistingueva), seguite dalle opere di Giovan Battista Scultori, allievo di Giulio Romano (le informazioni sono tratte dalla *Vita di Giulio Romano pittore*).

Quasi a voler sviare il lettore rispetto alla fonte di riferimento, forse temendo che essa emerga con troppa evidenza, Evelyn continua in questi frequenti salti da una pagina all'altra della vita di Marcantonio, cambiando l'ordine della narrazione: vengono descritte le incisioni di Giorgio Ghisi prima di quelle di Ugo da Carpi, Baldassarre Peruzzi, Parmigianino, Antonio da Trento e Beccafumi (dalla *Vita di Domenico Beccafumi pittore e maestro di getti sanese*); si accenna poi a Battista Vicentino, del Moro e Hieronymus Cock (chiamato Cocu), per proseguire nell'esposizione delle opere di Caraglio da Rosso Fiorentino (dalla *Vita del Rosso pittore Fiorentino*) e Tiziano, e, tralasciando la parte relativa a Suavius (spostata poco dopo), il discorso riprende con l'elenco d'incisioni di Enea Vico.

A partire dalla descrizione delle opere di Giovan Battista De' Cavalieri, passando per quelle di Antoine Lafreri, Antonio Barlacchi, Serlio, Labbaco, Vignola (tralasciando il passo relativo a "Niccolò Beatricetto Ioteringo"), Tiziano (per il quale le informazioni sono intelligentemente tratte da differenti testi: la vita di Marcantonio e la *Descrizione dell'opere di Tiziano da Cador pittore* di Vasari e la *Vita di Titiano Vecellio da Cadore Pittore, e Cavaliere* di RIDOLFI 1648), Giovanni Battista Franco, Francesco Marcolini, Gabriele Gilito de' Ferrari, Vesalius, van Calcar, Valverde, lo scritto di Evelyn segue il medesimo ordine adottato da Vasari, ancora una volta nella vita di Marcantonio, pur tralasciandone qualcuna e invertendone talvolta l'ordine. Il blocco di derivazione vasariana termina, quindi, citando Cristoforo Coriolano (l'ultimo incisore nominato nella vita di Marcantonio), a cui vengono aggiunti accenni ad altri artisti, tratti da altre *Vite*, come Antonio Salamanca (nominato da Vasari nella *Vita di Niccolò Soggi pittore*), Mantegna (*Vita di Andrea Mantegna Pittore Mantovano*) e Properzia de' Rossi (*Vita di Madonna Properzia de' Rossi, Scultrice Bolognese*), quest'ultima probabilmente citata per il suo valore di *curiosity* all'interno di una potenziale collezione, in quanto considerata prima donna ad incidere.

Dopo un consistente passo in cui Evelyn si affida alle notizie sugli intagliatori fornite da Baglione, Vasari torna ad essere la fonte di riferimento solo nella parte finale del testo analizzato nel presente elaborato. Infatti, accennando a qualche nome d'intagliatore su altri materiali preziosi – interpretando qui il termine *Sculptura* nel più ampio significato

d'incisione, senza avere necessariamente il fine della stampa – l'autore riporta le informazioni lette dalle *Vite di Valerio Vicentino di Giovanni da Castel Bolognese di Matteo dal Nasaro Veronese e d'altri eccellenti intagliatori di camei e gioie*, pur arricchendole di nozioni di sua conoscenza, come l'accenno alla sardonica presumibilmente intagliata da Valerio Vicentino con il ritratto della regina Elisabetta o il riferimento a Elias Ashmole e Rotie.

Quale Vasari?

Punto nodale della presente ricerca è stato il riconoscimento, all'interno del testo, di un dettaglio a prima vista irrilevante, ma che ha permesso di fornire una giustificazione a quegli errori o trasformazioni nel testo di Evelyn rispetto a Vasari, che sembravano inizialmente inspiegabili. Infatti, quasi alla fine del blocco testuale del *Sculptura* tratto dalla Vita di Marcantonio Raimondi, si legge il nome di Cristoforo Coriolano¹⁷⁹. L'incisore delle centoquarantaquattro silografie che decorano la prima pagina di quasi ogni vita degli artisti descritti da Vasari era conosciuto solo con il nome di Cristofano (il cognome era lasciato in bianco) in entrambe le edizioni delle *Vite*. Solo dalla terza edizione, quella bolognese pubblicata postuma nel 1647 dagli eredi di Evangelista Dozza, a cura di Carlo Manolesi, appare anche il cognome "Coriolano", poi presente in tutte le edizioni successive¹⁸⁰. È chiaro, dunque, che l'edizione di Vasari consultata da Evelyn è necessariamente quella del Manolesi, l'ultima e probabilmente considerata la più aggiornata¹⁸¹, forse acquistata dall'inglese da qualche raffinato libraio francese appena pubblicata¹⁸² oppure ricevuta in dono o ricercata dall'autore stesso quando già era tornato in Inghilterra (dall'ottobre del 1647) o

¹⁷⁹ Si veda p. 103 della Traduzione.

¹⁸⁰ Cfr. edizione delle *Vite* di Milanese, volume V, p. 441. Si veda anche nota 300 della Traduzione.

¹⁸¹ Sull'edizione di Manolesi (*Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti, di Giorgio Vasari pittore et architetto aretino. In questa nuova edizione diligentemente riviste, ricorrette, accresciute d'alcuni ritratti et arricchite di postille nel margine*, Bologna 1647) si veda Paola Barocchi, in *VASARI*, vol. I di commento, pp. XI-XII: questa nuova edizione venne giustificata dall'editore con la «molta dimanda» e il «prezzo eccessivo a cui eran salite le prime stampe», e assicurando che «frase e ortografia è in tutto la stessa del Vasari», mentre molto maggiore è il numero degli errori e le pagine omesse da lui stesso («Sonosi bene corretti errori poco men che infiniti, in quella prima edizione scorsi, e particolarmente quello delle pagine, che rendeva l'opera difettosa oltre modo»: su tali errori si vedano le prefazioni di Bottari, I, p. X e Della Valle, I, p. VIII nelle rispettive edizioni delle *Vite*. L'intento commerciale di tale edizione è confermato dalle differenti datazioni poste sul frontespizio di alcuni esemplari per facilitarne lo spaccio.

¹⁸² Secondo il suo Diario, Evelyn rimase in Italia solo dall'ottobre del 1644 al maggio del 1646. Alla pubblicazione dell'edizione del 1647 delle *Vite*, quindi, si doveva già trovare in Francia (cfr. *THE DIARY OF J. E.*, pp. 240-241).

ancora, pervenutogli tramite qualche personaggio di quel contesto culturale intorno a Bologna, a lui familiare¹⁸³.

Come testimoniato da Henry Peacham¹⁸⁴ l'edizione cinquecentesca di questo testo era già difficile da reperire nei primi decenni del Seicento in Inghilterra (sebbene Inigo Jones ne possedesse una copia), e più spesso era utilizzata la parafrasi di Karel Van Mander¹⁸⁵. Non è da escludere che Evelyn si sia talvolta servito anche di questa versione¹⁸⁶, anche se marginalmente, mantenendo il testo del Manolesi come guida principale, come svariati indizi dimostrano, riportati di seguito a titolo esemplificativo.

L'indicazione, da parte di Evelyn, del monogramma di Raffaello come R.S. anziché .SR. presente nell'edizione Giuntina delle *Vite*, è giustificabile solo se confrontato con l'edizione del 1647: «e tutte le carte furono da Marc'Antonio segnate con questi segni, per lo nome di Rafaele, Sancio da Urbino, RS.»¹⁸⁷

Ancora, le postille marginali aggiunte all'edizione bolognese («perché possa ciascheduno rinvenire più facilmente le cose notabili»)¹⁸⁸ sono state un altro campo d'indagine esplorato: molteplici sono i passi in cui Evelyn si limita a copiare le glosse al fine di rendere il testo più scorrevole ed essenziale, come nella descrizione dei bulini rappresentanti la Crocifissione, l'Ecce Homo e la Conversione di S. Paolo di Luca di Leyda («his great *Crucifix*, *Ecce Homo*, and *Conversion of St. Paul*»¹⁸⁹) dalla glossa del testo di Vasari: «Crocifissione, Ecce Homo, e Conversione di S. Paolo di Luca a bolino maravigliose»¹⁹⁰ (Fig. 16). O quando si limita a menzionare i «cinquanta abiti di diverse nazioni, cioè, come costumano di vestire in Italia, in Francia, in Spagna, in Portogallo, in Inghilterra, in Fiandra, & in altre parti del mondo, così gli huomini, come le donne, e così i contadini, come i cittadini, il che fu cosa d'ingegno, e

¹⁸³ Come dimostra il già citato "Account" di Giacomo Maria Favi, bolognese (morto tuttavia nel 1645, prima della pubblicazione del Manolesi): si veda nota 82 precedente.

¹⁸⁴ Cfr. nota 177 precedente.

¹⁸⁵ Cfr. PEACHAM 1622, p. 137: «If you would reade the lives at large of the most excellent Painters, as well Antient as Moderne, I referre you unto the two volumes of *Vasari*, well written in Italian (which I have not seene, as being hard to come by): yet in the Libraries of two my especial and worthy friends, M. Doctor *Mountford*, late Prebend of *Pauls*, and M. *Inigo Iones*, Surveyer of his Majestis workes for buinding) and *Calvin Mander* in high *Dutch*, unto whom I am beholden, for the greater part what I have here written, of some of their lives». Cfr. SALERNO 1951, nota 1 p. 237; YOUNG 1985, pp. 182-183.

¹⁸⁶ Come sembrerebbe testimoniare, ad esempio, il passo a p. 25 della Traduzione.

¹⁸⁷ Cfr. VASARI-MANOLESSI, III, pp. 304-305 (VASARI, V, p. 10). Si veda anche p. 43 della Traduzione.

¹⁸⁸ Cfr. VASARI-MANOLESSI, I, *Carlo Manolesi a Lettori*.

¹⁸⁹ Cfr. *Sculpura*, p. 40.

¹⁹⁰ Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, p. 304 (VASARI, V, pp. 8-9): «Ma quello, che più, che altro diede nome, e fama a Luca, fù una carta grande, nella quale fece la crocifissione di Giesu Christo; Et un'altra dove Pilato lo mostra al popolo, dicendo: *Ecce homo*, le quali carte, che sono grande, e con gran numero di figure, sono tenute rare, sicome è anco una conversione di S. Paolo, e l'essere menato così cieco in Damasco». Cfr. nota 99 della Traduzione.

bella, e capricciosa»¹⁹¹ come «several habits of Countries», dalla glossa di Manolesi: «Cinquanta abiti di diverse nationi intagliati da Enea», (Fig. 43)¹⁹².

Anche alcune caratteristiche tipografiche presenti esclusivamente nell'edizione delle *Vite* vasariane del 1647, si riflettono nel testo dell'inglese. Ben evidente, ad esempio, è l'errore apparentemente inspiegabile compiuto da Evelyn nel descrivere il monogramma di Agostino Veneziano come A. VI. – considerato che più avanti nel testo compare scritto correttamente¹⁹³ – ma giustificabile se attentamente si osserva la pagina della ristampa manolesiana: la lettera “I” maiuscola, che risalta visivamente e che segue la “A” e la “V” puntate della sigla, è in realtà l'articolo determinativo plurale posto all'inizio della frase seguente («I quali due misero in stampa molti disegni di Rafaele [...]»¹⁹⁴ (Fig. 23).

Così come le glosse marginali aiutano Evelyn a sintetizzare il più possibile le informazioni sulle incisioni fornite, anche l'impaginazione dell'edizione vasariana consultata favorisce l'autore nell'individuazione di paragrafi, visualmente ben distinti, che riguardano singoli incisori, in modo da poterne citare unicamente il nome per velocizzare la narrazione. È il caso, ad esempio, dell'elenco d'intagliatori di altri metalli o pietre «*Cosimo da Trezzo, Filippo Negarolo, Gaspar e Girolamo Misuroni, Pietro Paulo Galeotto, Pastorino di Siena*»¹⁹⁵, tratto dal finale di *Vite di Valerio Vicentino, di Giovanni da Castel Bolognese, di Matteo dal Nasaro Veronese e d'altri eccellenti intagliatori di camei e gioie* (Figg. 63-64).

Infine, da sottolineare è anche la somiglianza tra il frontespizio del *Sculptura* (Fig. IV), disegnato dallo stesso Evelyn e inciso da Hertochs, e quello dell'edizione delle *Vite* di Manolesi (Fig. V), inciso su rame da Cornelis II Bloemaert su disegno di Giovanni Angelo Canini dove la figura allegorica femminile seduta sulla sinistra è quasi sovrapponibile alla personificazione dell'Incisione all'inizio del trattato dell'inglese.

Gli errori

Molti sono gli errori compiuti da Evelyn nel corso della narrazione e che per meglio illustrarli, possono essere suddivisi in due tipologie principali, con l'aggiunta di una terza meno frequente. La prima è quella che racchiude le informazioni inesatte tratte dal testo di

¹⁹¹ Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, p. 311 (VASARI, V, p. 19).

¹⁹² Si veda la nota 244 della Traduzione.

¹⁹³ Cfr. Traduzione p. 55.

¹⁹⁴ VASARI-MANOLESSI, II, p. 306.

¹⁹⁵ Cfr. pp. 157-159 della Traduzione.

Vasari, che dimostrano che l'autore non si è scomodato ad andarle a verificare o perché impossibilitato rispetto alle opere da lui possedute nella propria collezione, oppure, più semplicemente, perché considerate del tutto attendibili. È il caso, ad esempio, dell'indicazione del monogramma di Martin Schongauer come M.C. anziché M.S.¹⁹⁶, della datazione del 1510 per la *Grande Passione* di Dürer¹⁹⁷ o del soggetto del famoso bulino della Santa Felicità non riconosciuta in quello della Santa Cecilia più avanti nel testo descritta¹⁹⁸ (una ripetizione simile avviene anche per la *Strage degli Innocenti* di Marcantonio Raimondi citata due volte perché tratta da due *Vite* differenti)¹⁹⁹.

La seconda tipologia d'errore è legata ad un'errata interpretazione del testo di Vasari da parte di Evelyn. Egli, per esempio, ingannato dalla ridondante punteggiatura aggiunta nell'edizione di Manolesi, più volte confonde quelli che sono i soggetti di un'unica incisione (marcatamente divisi da virgole) con più incisioni distinte. È il caso di *Ercole caccia l'Avarizia dal tempio delle Muse* di Peruzzi descritto come «*Hercules, Parnassus, the Muses*»²⁰⁰, che nell'edizione del 1647 appare come «una carta d'Ercole, che caccia l'Avaritia, carica di vasi d'oro, e d'argento, dal Monte di Parnaso, dove sono le Muse in diverse belle attitudini, che fù bellissima»²⁰¹, oppure il *Parnaso* di Marcantonio Raimondi («*the Muses, Apollo, Parnassus, the Poets*»²⁰²) corrispondente a «la storia, che dipinse Raffaello nella medesima camera, del Monte Parnaso, con Appollo, le Muse, e Poeti»²⁰³ in Vasari.

In un altro caso, l'ardua sintassi di una proposizione nel testo dell'aretino, con soggetto sottinteso («fù cagione ch'egli diede principio a intagliare molte sue opere»²⁰⁴) confonde Evelyn, che traduce attribuendo un senso errato alla frase²⁰⁵.

Un ultimo esempio per questa seconda categoria di errore è il passo in cui Evelyn travisa il significato del termine “*Facia*” (utilizzato dall'aretino per indicare la parete della cappella

¹⁹⁶ Si veda *ivi*, p. 7.

¹⁹⁷ Cfr. *ivi*, p. 23.

¹⁹⁸ Cfr. *ivi*, p. 41 e p. 49.

¹⁹⁹ Evelyn nomina «*the Slaughter of the Innocents*» (p. 40 della Trascrizione) dalla vita di Marcantonio Raimondi e più avanti «*the Innocents*» (p. 48) da quella di Raffaello Sanzio.

²⁰⁰ Cfr. *Sculptura*, p. 48.

²⁰¹ Cfr. VASARI-MANOLESSI, III, pp. 308-309 (VASARI, V, p. 15).

²⁰² Cfr. *Sculptura*, p. 43.

²⁰³ Cfr. VASARI-MANOLESSI, III, p. 305 (VASARI, V, p. 10).

²⁰⁴ Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, p. 300 (VASARI, V, p. 3).

²⁰⁵ La frase in Vasari si riferisce a Mantegna, che viste le opere di Baccio si convince a praticare l'arte dell'incisione. Evelyn, invece, crede che sia Mantegna a vedere le opere di Baccio e a fornirgli disegni per incoraggiarlo a inciderli (si veda p. 13 della Traduzione).

Sistina in cui si trova il *Giudizio Universale* di Michelangelo), attribuendogli il contenuto semantico del vocabolo italiano “*Facciata*”, che tuttavia era già entrato nel vocabolario architettonico inglese con il medesimo significato di parete esterna di un edificio, e non generalmente di parete, come qui sembra voler esprimere²⁰⁶.

La terza tipologia d’errore è una sottocategoria di quest’ultima e comprende quelli che sembrerebbero degli errori di trascrizione da parte di Evelyn, rispetto al testo delle *Vite*: è il caso, ad esempio della xilografia di Dürer *I Santi Stefano, Sisto e Lorenzo*, il cui ultimo soggetto è trasformato in “*Lazarus*”²⁰⁷, o il *San Gregorio che canta messa* del medesimo artista che appare come un San Giorgio nel testo dell’inglese²⁰⁸.

4.1.2. Giovanni Baglione

La seconda fonte principale per la parte di testo del quarto capitolo del *Sculptura* trattato, è il «capitolo a parte»²⁰⁹ de’ *Le notizie sugli intagliatori* posto alla fine delle *Vite de’ pittori, scultori et architetti* (Roma 1642) di Giovanni Baglione²¹⁰ – nate con l’ambizione di continuare le *Vite* di Vasari²¹¹ – la cui derivazione è stata per la prima volta notata da Giovanni Maria Fara nel commento contenuto nella sua edizione, qui consultata²¹².

Tale blocco testuale, che si estende per diverse pagine²¹³, segue regole molto simili a quelle utilizzate nel riportare le informazioni derivanti dalle *Vite* di Vasari: non rispettare il medesimo ordine narrativo adottato da Baglione, inserendo notizie dello stesso artista tratte anche dalla biografia principale (non quella «integrata *sub specie graphicae*»)²¹⁴, omettere molte incisioni e incisori citati, utilizzare aggiunte da altre fonti secondarie (soprattutto dal trattato di Abraham Bosse) o informazioni di conoscenza dello stesso Evelyn. Esso inizia con

²⁰⁶ Evelyn ben conosceva la letteratura di argomento architettonico, anche grazie ai numerosi contatti che manteneva con architetti e studiosi di architettura. Egli utilizza questo vocabolo sempre correttamente altre volte: si veda il Glossario.

²⁰⁷ Cfr. nota 57 della Traduzione.

²⁰⁸ Cfr. *ivi*, nota 58.

²⁰⁹ SCHLOSSER 1924, p. 461.

²¹⁰ *Le vite de’ pittori scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a’ tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642. Scritte da Gio. Baglione Romano e dedicate all’Eminentissimo, e Reverendissimo Principe Girolamo Card. Colonna*, In Roma, Nella Stamperia d’Andrea Fei, MDCXLII (1642).

²¹¹ Cfr. BAGLIONE-FARA, p. 12.

²¹² Cfr. BAGLIONE-FARA.

²¹³ Si veda da p. 109 a p. 141 della Traduzione.

²¹⁴ Cfr. BAGLIONE-FARA, p. 6.

un nuovo capoverso, nominando Andrea Andreani e le sue opere, riportando tutte le informazioni lette nella *Vita di Andrea Mantuano*, tranne quelle finali che riguardano “Alberto Durerò Fiammingo” e Ugo da Carpi già citati in precedenza (li affidandosi alle *Vite* di Vasari). Prosegue con Agostino e Annibale Carracci, traendo le notizie dalla vita a loro dedicata, che si trova sei vite prima di quella appena citata: qui Evelyn attribuisce ad entrambi opere che il romano descrive essere unicamente di Agostino, e ne aggiunge²¹⁵ e tralascia²¹⁶ alcune. Il racconto passa poi alle sole opere di Annibale, seguendo ancora la narrazione di Baglione (comunque di tanto in tanto scambiando l’ordine delle incisioni o aggiungendone: per esempio “il famoso San Rocco” e l’osservazione sull’importanza della veridicità di un’opera, riconoscibile e non contraffabile, riferita al Cristo di Caprarola)²¹⁷ per poi saltare alla *Vita di Francesco Villamena d’Assisi* (con una parentesi ancora una volta tratta dai *Sentiments* di Bosse), tralasciando tutta la parte finale sulla sua morte, probabilmente considerata troppo aneddotica: lo stesso avviene per la *Vita di Gio. Maggi Romano* che segue, ripetendo qui l’ordine della fonte di riferimento.

I componenti della famiglia d’incisori citati poi, i Parasole, vengono raggruppati senza distinzione, derivando dalla *Vita di Lionardo, Isabella e Bernardino Parasoli*: Evelyn nell’esporre le prime incisioni (che in Baglione sono attribuite al solo Leonardo) le attribuisce a tutti e tre, e inserisce dei dettagli tecnici sull’incisione su legno derivanti dal trattato di Bosse, terminando con l’esposizione delle opere di Isabella e del figlio.

Per le informazioni riguardanti Antonio Tempesta che seguono, Evelyn si affida sia ad uno dei brani dedicati all’opera incisoria di questo artista contenuto nella *Giornata quinta*, sia alla *Vita di Antonio Tempesta Fiorentino*, alla fine della quale viene citato Cherubino Alberti, per le cui incisioni l’inglese utilizza anche la *Vita di Cherubino Alberti, Pittore*. Vengono di seguito citate poche opere di Orazio Borgianni (a cui Baglione accenna sempre nella *Vita di Francesco Villamena d’Assisi*), di Raffaello Guidi (*Vita di Raffaello Guidi Toscano*) e di Giovanni Battista Lombardelli (*Vita di Gio. Battista della Marca, Pittore*, nelle *Vite*), mentre sono solo nominati Camillo Graffico, a cui Baglione dedica un’intera vita (*Vita di Camillo Graffico dal Friuli*), il Cavalier Alessandro Salimbeni detto Ventura (*Vita del Cavalier Ventura Salinbene, Pittore*) e Anna Maria Vaiana, per la quale non si conosce la fonte.

²¹⁵ Per esempio l’incisione di Agostino Carracci *Enea salva Anchise* (che può aver tratto dal *Sentiments* di Bosse).

²¹⁶ Tralascia «un s. Girolamo Cardinale di Santa Chiesa con sua veduta d’alberi e di paesi» di Agostino Carracci.

²¹⁷ Cfr. PARSHALL 1994, p. 28.

4.1.3. Abraham Bosse

Abraham Bosse (1602-1676), incisore allievo di Jacques Callot e trattatista autore di quasi una ventina di libri e saggi sull'arte e l'incisione²¹⁸, in particolare del primo trattato tecnico su quest'arte, era personalmente conosciuto da Evelyn. La testimonianza di un loro incontro, avvenuto a Parigi il 31 dicembre 1649, è raccolta nel diario dell'inglese: «I went to that excellent Ingraver *Du Bosse* for his instruction about some difficulties in *Perspective* delivered in his booke»²¹⁹. Da questa annotazione si apprende che Evelyn aveva senz'altro letto il famoso trattato di Bosse sull'incisione *Traicté des Manières de Graver en Taille Douce sur l'airin* (Paris 1645)²²⁰, volendone chiarire dei passaggi con l'autore stesso. Inoltre, come già è stato detto, tale testo è espressamente nominato nell'"Advertisement" (pp. 149-151) del *Sculptura*, nel giustificare la mancata pubblicazione dell'appendice tradotta (*La manière d'Imprimer les Planches en Taille Douce: Ensamble d'en Construire la Presse*), che aveva inizialmente pensato di inserire alla fine del suo trattato, ma che era già un progetto in fase di esecuzione di Faithorne²²¹.

I due mantennero anche una corrispondenza²²², vista l'ammirazione che Evelyn provava nei confronti del francese, espressa, per esempio, nel manoscritto inviato all'amico Pepys nel 1669 e intitolato "Directions for improving a short visit to Paris", nel quale, dopo aver lodato il "Chevalier de Nanteuil" scrive: «And Monsr. du Bosse (the other) is a plain, honest, & worthy & intelligent good man; both my singular friends and correspondents for those matters of art &c.»²²³.

La relazione tra lo *Sculptura* e il *Traicté* è riscontrabile anche nel confronto tra i due frontespizi (Figg. IV e VI)²²⁴, molto simili per soggetto e modalità di rappresentazione, a loro

²¹⁸ Cfr. BARONI VANNUCCI 2016, p. 229: si veda C. Goldstein, *Print Culture in Early Modern France: Abraham Bosse and the Purposes of Print*, Cambridge 2012. Gli scritti di Bosse trattano soprattutto la geometria, la prospettiva e il disegno.

²¹⁹ Cfr. *THE DIARY OF J.E.*, p. 252.

²²⁰ Secondo PARSHALL 1994 (p. 29) il trattato di Bosse era presente nelle biblioteche di tutti i collezionisti di stampe di reale ambizione.

Su Bosse si veda anche LE BLANC 2004.

²²¹ Si veda la presente introduzione a pp. XV-XVI.

²²² Cfr. GRIFFITHS 2003, nota 12 p. 113: l'archivio di Evelyn contiene due disegni di Bosse a matita per l'ex-libris di Evelyn datati 1652 e una lettera per il pagamento a nome suo e di Nanteuil: BL Add. MS 78639.

²²³ Cfr. Eric Chamberlain, *Catalogue of the Pepys Library at Magdalene College, Cambridge*, III. *Prints and Drawings*, Suffolk, Boydell & Brewer, 1993 e Anthony Griffiths, *The Print in Stuart Britain, 1603-1689*, Exhibition catalogue (London, British Museum, 8 June–20 September 1998), London, British Museum Press, 1998, cat. 81.

²²⁴ Sul trattato si veda *Abraham Bosse* 2004, cat. 205 p. 227.

volta ispirati, come già accennato, al frontespizio dell'edizione di Manolesi delle *Vite* di Vasari (Fig. V).

Ma il trattato di Bosse da cui Evelyn trae molte delle informazioni riportate nella parte del quarto capitolo qui analizzato è il *Sentimens sur la distinction des diverses manieres de peinture, dessein & graveure, & des originaux d'avec leurs copies. Ensemble du choix des sujets, & des chemins pour arriver facilement & promptement à bien pourtraire. Par A. Bosse, graveur en taille-douce*, A Paris, chez l'auteur, en l'Isle du Palais, sur le quay qui regarde la Megisserie, 1649²²⁵, in particolare il capitolo VII, intitolato *Sur la distinction des diverses manieres des Stampes ou Tailles-Douces, tant des Originales que des Copies*, dove l'autore riassume i nomi di alcuni dei più importanti incisori italiani, francesi, fiamminghi e tedeschi. I riferimenti a questo testo sono sparsi all'interno della narrazione dell'inglese, a partire dall'inizio del quarto capitolo: qui Evelyn colloca la nascita dell'incisione su rame al 1490, anno indicato anche da Bosse (che si riferisce, però, all'incisione su legno e cuoio) e la riconduce ad un ambito nordico. Infatti, gli incisori citati come i primi a produrre opere di tal genere, firmandole, sono «*Israel* [Israhel van Meckenem], *Martin Schon* [Martin Schongauer], and the *Todesco* (who is by some surnamed *The Master of the Candlestick*, because of the foulness of his Ink)²²⁶, gli stessi citati nel *Sentimens* («*Israël, Martin Schon* ou le *Tudesque*, & quelques autres nommez par les Curieux, les Maistres au Chandelier²²⁷). Come verrà più ampiamente spiegato nella nota relativa a questo passo nella Traduzione²²⁸, qui Evelyn trasforma il senso della frase formulata da Bosse, considerando il “Todesco” come il nome proprio di un incisore, dove nella fonte di riferimento esso appariva come l'aggettivo attribuito a Schongauer e la proposizione coordinata considerava i misteriosi “Maistres au Chandelier” ulteriori incisori nominati dagli intenditori di stampe e non come un'altra maniera di chiamare il Todesco, come inteso da Evelyn. Quest'ultimo, dunque, identifica il Todesco come un non meglio specificato Maestro del candeliere, che nella letteratura artistica successiva è rintracciabile più volte: nella forma al plurale “Maistres aux Chandelier” in de Marolle²²⁹, che attribuisce dei nomi a tali “Maestri”, che apparirebbero ad una stessa

²²⁵ Si veda anche l'edizione critica a cura di Gabriele Lo Nostro stampata a Monaco, LiberFaber, 2015.

²²⁶ Cfr. p. 8 della Trascrizione.

²²⁷ Cfr. BOSSE 1649, p. 74.

²²⁸ Si veda nota 15 della Traduzione.

²²⁹ Cfr. MAROLLES (DE) 1666, p. 138.

famiglia (Hopfer)²³⁰, così chiamati per il simbolo posto nelle loro incisioni che parrebbe un candeliere; in un dizionario biografico inglese del Settecento come “Todesco”, dimostrando la diffusione del *Sculptura* anche nel secolo successivo²³¹; nel catalogo di Bartsch, dove rivedendo quanto scritto da Marolles, il simbolo posto sulle incisioni degli Hopfer viene letto come una pianta di luppolo e non come un candeliere²³²; e perfino nella letteratura artistica italiana del XIX secolo, questa tradizione di collegare gli Hopfer ai Maestri del candeliere è visibile, per esempio nell’Enciclopedia di Pietro Zani²³³.

Nel blocco testuale tratto dalle *Vite* di Vasari analizzato ci sono almeno altre tre possibili derivazioni dal *Sentimens* di Bosse, inserite in modo omogeneo nel racconto: ad esempio quando esprime un giudizio critico nei confronti di Marcantonio, accusato di non rispettare le leggi della Prospettiva e di avere un segno duro²³⁴, o quando indica la data del 1530 in riferimento ad opere eseguite in acquaforte da Giorgio Ghisi²³⁵; o ancora, quando cita Martin Ruota e il suo *Giudizio Universale*²³⁶.

Anche nella parte tratta dal testo di Baglione, sono individuabili ulteriori informazioni riconducibili al medesimo trattato francese, inserite per arricchire quelle lette nelle *Vite* degli incisori citati: come l’incisione di *Enea salva Anchise* di Agostino Carracci²³⁷, l’annotazione sull’unicità, e quindi l’impossibilità d’imitazione di alcuni dettagli resi da una particolare tecnica della *Pietà* (o *Cristo di Caprarola*) di Annibale Carracci²³⁸, nel lodare lo stile del disegno di Villamena²³⁹ e nello specificare le caratteristiche della tecnica d’incisione su legno, nel testo di Evelyn riferendosi ai Pararasole²⁴⁰.

²³⁰ Sugli Hopfer cfr. SMEDLEY-ROSE 1845: «Of three Hopfers, David, or Daniel, the first mentioned, has executed one hundred and thirty-three copper plates, two of them etched in a peculiar manner similar to aquatinta; Jerome, the next, seventy-seven Slates, more than half of them copies from prints by Durer, Lucas anach, Marc Antonio, Andr. Mantegna, Agostino Venetiano, &c.; and thirdly, Lambert, thirty-four plates, chiefly copies from Durer and Ant. de Brescia. Nothing is known of the birth place, or residence, or exact period of the Hopfers, or how they were connected. Their monogram, a hop, (hopfer,) has been mis taken for a candlestick, and they have been called the Masters of the Candlestick. Twenty-three plates, thirteen of them etched, have been ascribed to Justus Amman. Of Pirgilius Solis, no less than five hundred and fiftyeight copper plates are recorded, and among them two pieces etched, representing “The Deluge:” of Hans Sebald Lautensach of Nuremburg fiftynine copper-plates; and of Melchior Lorich sixteen».

²³¹ Cfr. STRUTT 1785, II, p. 370.

²³² Cfr. BARTSCH 1803-1821, VIII, p. 471.

²³³ Cfr. ZANI 1819, pp. 261-262.

²³⁴ Cfr. nota 111 della Traduzione.

²³⁵ Cfr. *ivi*, nota 195.

²³⁶ Cfr. *ivi*, nota 313.

²³⁷ Cfr. *ivi*, nota 326.

²³⁸ Cfr. *ivi*, nota 346.

²³⁹ Cfr. *ivi*, nota 353.

²⁴⁰ Cfr. *ivi*, nota 371.

4.2. *Le fonti minori*

Per fonti minori si sono qui intesi quei trattati che vengono utilizzati da Evelyn occasionalmente per trarne poche informazioni o riportate in brevi passaggi narrativi.

4.2.1. *Karel van Mander*

Come già anticipato, l'opera teorico-storica di Karel van Mander (*Het Schilder-Boek*, Alkmaar, 1604), fortemente debitrice delle *Vite* del Vasari, era ben conosciuta nell'Inghilterra dei primi decenni del Seicento²⁴¹ e molto probabilmente anche Evelyn ne aveva talvolta fatto uso. Lo dimostrerebbero almeno due brani nello *Sculptura* che sembrano riferirsi ad esso: quando sottolinea la fermezza del disegno di Dürer (forse a sua volta mediato da un brano simile in Bosse)²⁴² e quando racconta l'episodio del plagio di Marcantonio in una versione ridotta e riassunta²⁴³.

4.2.2. *Sir Henry Wotton*

The Elements of Architecture, collected by Henry Wotton Knight, from the best authors and examples, London, printed by Iohn Bill, 1624 è un trattato sull'architettura scritto da Sir Henry Wotton (1568-1639), «diplomatico inglese, conoscente di Jones e Bacon, esperto di architettura europea e in particolare palladiana, anche grazie ai suoi numerosi viaggi in Europa e ai tre lunghi soggiorni a Venezia da ambasciatore»²⁴⁴. Dopo questo testo il numero di opere di teoria architettonica in Inghilterra nel Seicento fu scarso, comparando soprattutto traduzioni dai trattati italiani e francesi. Una di queste fu l'*Account of Architects and Architecture* di Evelyn (1644), aggiunto alla traduzione del *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* di Roland Fréart de Chambray (1650, in inglese: *A parallel of the antient architecture with the modern in a collection of ten principal authors who have written upon*

²⁴¹ Si veda sopra a pp. XXXV-XXXVI.

²⁴² Cfr. nota 12 della Traduzione.

²⁴³ Cfr. *ivi*, nota 67.

²⁴⁴ Cfr. KRUF 1988.

the five orders), dedicata a re Carlo II, dove « riecheggia Vitruvio nell'intento dell'autore di consigliare il re nella sua attività edilizia»²⁴⁵ e dove appare la volontà di rieducare i lettori inglesi al lessico architettonico vitruviano, che, secondo Evelyn, durante l'occupazione romana del territorio britannico era conosciuto, ma era stato poi dimenticato durante il tardo Medioevo²⁴⁶. Tale traduzione, insieme a quella dell'*Idée de la perfection de la peinture* da Fréart (1668) erano considerati da Evelyn accanto al *Sculptura* «perfectly consummate» il suo piano «of recommending to our country, and especially to the nobles, those three illustrious and magnificent arts, which are so dependent upon each other»²⁴⁷, all'interno dell'*History of Trades*. Qui l'inglese dimostra di conoscere l'opera di Wotton, riferendosi ad essa più volte e spesso discostandosene. Anche nello *Sculptura*, nel brano del quarto capitolo studiato nel presente elaborato, sono stati individuati due riferimenti a tale trattato sull'architettura di Wotton. Il primo, esplicito, in cui Evelyn nomina l'autore a proposito di un suo giudizio negativo espresso nei confronti di Dürer, accusato di aver rappresentato la realtà “così com'è”, e finendo, al pari di Michelangelo che l'aveva invece rappresentata “come dovrebbe essere”, per produrre una rigidità: più “naturalnesse” che “gracefulness”²⁴⁸. Si tratta dell'antico criterio aristotelico della distinzione tra il vero e il verosimile, che si basa sui precedenti di Vitruvio, Alberti, Vasari, Palladio, Philibert de l'Orme²⁴⁹. Qui Evelyn dimostra di non condividere l'opinione dell'autore degli *Elements*, rifacendosi a quanto scritto da Vasari («cominciò Alberto duro in Anversa, con più disegno, e miglior giudizio, e con più belle inventioni a dare opera alle medesime stampe, cercando d'imitar' il vivo, e d'accostarsi alle maniere italiane, le quali egli sempre apprezzò assai») ²⁵⁰ e lodandone invece la “maniera” «of giving things their natural distances, and agreeable sweetness»²⁵¹.

È probabile che anche un secondo passaggio sia riferibile al testo di Wotton, quando nel descrivere lo stile del segno grafico di Marcantonio Raimondi, Evelyn utilizza la parola italiana “Morbidezza”, solitamente riferita alla pittura, ma che nel trattato sull'architettura è

²⁴⁵ Cfr. *ivi*, p. 312.

²⁴⁶ Cfr. WALKER 2019, p. 685.

²⁴⁷ Cfr. HANSON 2009, pp. 86-87.

²⁴⁸ Cfr. WOTTON 1624, pp. 94-95; si veda nota 44 della Traduzione.

²⁴⁹ Cfr. GRASSI 1973, p. 150; SALERNO 1951 (nota 3 p. 241).

²⁵⁰ Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, p. 300.

²⁵¹ Cfr. Trascrizione, p. 18.

attribuita alla scultura²⁵². Qui viene ripetuta per negarne il possesso da parte dell'incisore bolognese²⁵³.

4.2.3. Carlo Ridolfi

Le Maraviglie dell'Arte (Venezia 1648)²⁵⁴ di Carlo Ridolfi rappresentano la fonte d'informazione sugli artisti più importante per la Venezia del Seicento, accanto a Marco Boschini²⁵⁵ e «offrono il primo tentativo ambizioso e di largo respiro, nel Veneto, d'una risposta adeguata alla grande fatica biografica dell'aretino»²⁵⁶. Tale fonte Evelyn la consulta (in particolare la *Vita di Titiano Vecellio da Cadore Pittore, e Cavaliere*) – sempre in parallelo alle *Vite* vasariane – per le informazioni su Tiziano incisore: quando afferma che il cadorino aveva intagliato il *Trionfo della Fede (o di Cristo)* con le sue stesse mani²⁵⁷, e nel citare varie altre incisioni, come la *Sommersione di Faraone o Passaggio del Mar Rosso*²⁵⁸, il *San Girolamo*²⁵⁹, *La stigmatizzazione di San Francesco*²⁶⁰, il *Trionfo di Cristo (o della Fede)*²⁶¹, lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina*²⁶², *Paesaggio con mungitrice e un'aquila*²⁶³, la *Caricatura del gruppo scultoreo del Laocoonte, con scimmie*²⁶⁴. Forse anche per le incisioni di Carracci dalle opere pittoriche della Chiesa di San Francesco della Vigna a Venezia, l'inglese copia l'informazione da questo trattato²⁶⁵.

²⁵² Cfr. WOTTON 1624, p. 89, si veda Traduzione, nota 110.

²⁵³ Cfr. Trascrizione, p. 38: «forming most of his figures and touches of too equal force, and by no means well observing the distances, according to the rules of Perspective, that tenderness, and as the *Italians* terme it, *Morbidezza*, in the *hatchings*, which is absolutely requisite [p. 42] to render a piece accomplish'd and without reproch».

²⁵⁴ Cfr. RIDOLFI 1648.

²⁵⁵ Cfr. SCHLOSSER 1924, p. 531.

²⁵⁶ PUPPI 1974, p. 408.

²⁵⁷ Cfr. nota 259 della Traduzione.

²⁵⁸ Cfr. *ivi*, nota 259.

²⁵⁹ Cfr. *ivi*, nota 262.

²⁶⁰ Cfr. *ivi*, nota 263.

²⁶¹ Cfr. *ivi*, nota 266.

²⁶² Cfr. *ivi*, nota 267.

²⁶³ Cfr. *ivi*, nota 269.

²⁶⁴ Cfr. *ivi*, nota 270.

²⁶⁵ Cfr. *ivi*, nota 349.

4.2.4. Marco Boschini

Non è da escludere che Evelyn abbia letto anche *La carta del Navegar Pitoresco* (Venezia, 1660)²⁶⁶, massima opera letteraria di Marco Boschini²⁶⁷ dedicata all'arciduca Leopoldo Guglielmo. In particolare, in un passo tratto dal Baglione sui Carracci, l'inglese inserisce autonomamente un'incisione, il *Matrimonio mistico di Santa Caterina* di Agostino Carracci, la cui prima fonte ad accennarne è proprio Boschini (e dopo di lui solo Bellori nel 1672, dopo lo *Sculptura*)²⁶⁸.

4.2.5. Enea Vico

Nella seconda parte del testo del *Sculptura* analizzato, che nuovamente utilizza come fonte Vasari, Evelyn fa una lista d'incisori di gemme e altri materiali preziosi che legge senza dubbio, perché esposti nel medesimo ordine, dal trattato di Enea Vico *Discorsi di M. Enea Vico Parmigiano, sopra le medaglie de gli antichi divisi in due libri [...] (Venezia 1558)*²⁶⁹, in particolare nel Capitolo XXIII, intitolato "Quali sono stati, et hoggi sono eccellenti imitatori di medaglie antiche nel cognio"²⁷⁰. In tutto lo *Sculptura* ci sono più riferimenti a questo trattatista e incisore, a riprova della sua profonda conoscenza di esso. L'interesse per l'argomento, l'inglese lo dimostra nel suo trattato sulle medaglie, *Numismata* (1697), primo studio di numismatica in Inghilterra, ultima grande opera della vita di Evelyn e diretta estensione del suo *Sculptura*²⁷¹, all'interno del quale è probabile che si trovino altrettanti riferimenti al testo di Enea Vico.

²⁶⁶ Cfr. BOSCHINI 1660.

²⁶⁷ Cfr. SCHLOSSER 1924, pp. 547-548.

²⁶⁸ Cfr. nota 336 della Traduzione.

²⁶⁹ VICO 1558.

²⁷⁰ Cfr. nota 444 della Traduzione.

²⁷¹ Cfr. SILVER 2015, pp. 332-338.

4.2.6. Gerhard Johannes Voss

Per spiegare la trasformazione dei supporti per l'incisione nel tempo, fino ad arrivare all'acquaforte, Evelyn si rifà ad un paragone con la scrittura nell'antichità (da tavole cerate a palinsesti, tavolette e lamine di piombo), utilizzando le parole latine del trattato *Aristarchus, Sive De arte grammatica libri septem*, Amsterdam, Apud Gulielmum Blaeu, 1635 del teologo, filosofo e umanista olandese Gerhard Johannes Voss o Vossius (1577–1649)²⁷². L'inglese certamente conosceva molte delle opere di questo trattatista, dal momento che più volte ne compie riferimenti specifici all'interno del suo epistolario²⁷³. Si può ipotizzare che egli fosse venuto a conoscenza di tali scritti tramite il figlio Isaac Voss (1618-1689), bibliotecario di Cristina di Svezia, grande collezionista di trattati, dizionari e manoscritti (che lasciò dopo la morte alla Bodleian Library) e poi canonico a Windsor e membro della Royal Society di Londra. Incontri tra i due sono descritti da Evelyn nel marzo 1673 e poi nell'ottobre del 1675²⁷⁴, ma non è da escludere che si conoscessero per fama già da prima.

4.2.7. Pomponio Gaurico

Nel passo dedicato agli incisori di altri materiali preziosi, nel quale Evelyn sembra trarre le informazioni da *Vite di Valerio Vicentino di Giovanni da Castel Bolognese di Matteo dal Nasaro Veronese e d'altri eccellenti intagliatori di camei e gioie* di Vasari, sono inseriti i nomi di alcuni artisti che derivano da un'altra fonte: il *De sculptura* (Firenze, 1504) del poeta, umanista, professore di filologia napoletano Pomponio Gaurico²⁷⁵. Questo testo in latino ebbe fortuna soprattutto al nord, nei Paesi Bassi e in Germania con varie ristampe²⁷⁶.

Evelyn certamente conosceva l'opera di Pomponio Gaurico, dal momento che lo cita al Capitolo quinto del *Sculptura (Of Drawing, and Design previous to the Art of Chalcography; and of the use of Pictures in Order to the Education of Children)*²⁷⁷ e come già notato da Luigi

²⁷² Cfr. note 196-199 della Traduzione.

²⁷³ Cfr. CHAMBERS-GALBRAITH 2014, pp. 245, 372, 1126.

²⁷⁴ Cfr. BENSE 1924.

²⁷⁵ Cfr. nota 464 della Traduzione.

²⁷⁶ SCHLOSSER 1924, p. 235.

²⁷⁷ Cfr. *Sculptura* 1662, p. 133: «Baptista Alberti, Aldus, Poponius Guaricus, Durer, and Rubens were politely learned and knowing men; and it is hardly to be imagin'd of how great use, and conducibile, a competent address in this Art of *Drawing* and *Designing* is to the several advantages which occur».

Grassi²⁷⁸, molte delle elencazioni di termini greci e latini dei primi capitoli, dove l'autore distingue la parola *Sculptura* (che comprende la calcografia e la plastica in genere, l'intaglio su legno, o modellazione in cera, o la scultura in marmo o in metallo) da *Scalptura* (l'arte del cesello), derivano, seppur con rielaborazioni, da tale trattato del napoletano.

5. John Evelyn e Filippo Baldinucci

Un confronto tra il testo di Evelyn e quello di Filippo Baldinucci era già stato realizzato da Evelina Borea, all'interno del commento al *Proemio dell'opera* nella sua edizione del *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame [...]* (Firenze, 1686)²⁷⁹.

Qui, il Proemio del fiorentino è descritto come

il tracciato di un quadro generale dell'incisione, dall'origine ai suoi giorni, che faccia da sfondo alle *Vite* ch'egli intende raccontare. Di fatto il suo testo come serie di tappe di un percorso cronologico somiglia pressappoco a quello che John Evelyn aveva seguito nel suo libro del 1662, *Sculptura [...]*, nel capitolo particolare, inserito nel mezzo della trattazione teorica sul disegno, dedicato agli incisori.²⁸⁰

Tuttavia, come sottolineato ancora una volta da Borea, egli non menziona mai il testo di Evelyn tra le sue fonti²⁸¹, nonostante, comparando i due trattati, sorga in più di un'occasione il sospetto che egli conoscesse, magari indirettamente, le informazioni contenute in quello dell'inglese. Ad esempio, nella sua "rilettura" vasariana²⁸² della vita di Albrecht Dürer, Baldinucci nomina il "San Bastiano piccolo" in termini molto simili a quelli utilizzati da Evelyn ("S. *Sebastian* in little")²⁸³; oppure, nella *Vita di Antonio Tempesta* alcuni soggetti d'incisioni di questo artista, oltre ad averli tratti, senza dubbio, dal trattato di Baglione (primo biografo del Tempesta)²⁸⁴ sembra che egli li abbia letti nello *Sculptura* di Evelyn²⁸⁵.

²⁷⁸ Cfr. GRASSI 1973, p. 153. Cfr. anche SALERNO 1951, p. 246.

²⁷⁹ Cfr. BALDINUCCI-BOREA.

²⁸⁰ Cfr. *ivi*, p. 11.

²⁸¹ Cfr. *ibid.*

²⁸² Cfr. BALDINUCCI-FARA 2002-2003, p. 63.

²⁸³ Cfr. nota 48 della Traduzione.

²⁸⁴ Molti di questi soggetti sono riportati anche in Evelyn: cfr. note 383, 384, 385, 387, 388, 389, 390, 391 della Traduzione.

Ma le somiglianze maggiori con il trattato dell'inglese sono state riscontrate nella *Vita di Stefano Della Bella Intagliator fiorentino*²⁸⁶, come illustrato di seguito.

Lo Sculptura come fonte per Stefano Della Bella

Il blocco testuale dedicato alle opere incisorie di Stefano della Bella (1610–1664) è forse uno dei pochi luoghi in cui Evelyn sembra esporre informazioni da lui stesso ricercate, affidandosi direttamente allo studio degli esemplari conservati nella sua collezione²⁸⁷, o al ricordo di quelli visti nella raccolta del fiorentino. Infatti, l'inglese visitò lo studio parigino di Della Bella il 30 aprile 1650, come descritto nel suo diario:

I went to see the Collection of the famous Sculptor Steffano de la Bella, retourning now into Italy, & bought some prints: & visited *Perelle* the Landskip Graver.²⁸⁸

In questa occasione egli acquistò alcune incisioni, come testimoniato dall'inventario delle opere di Evelyn redatto nel 1687²⁸⁹, dove compare, classificata tra le “*Icones &c*”, la «Cavalcade of the Grand Signor to S. Sophia &c Dela Bella (Roll XII)» (Fig. IIIc).

Il ruolo giocato da questo passo del trattato di Evelyn (pp. 59-60), come una delle prime fonti per le opere di Della Bella all'interno di un trattato sull'incisione, necessiterebbe di un approfondimento da parte degli studiosi. È sempre Borea²⁹⁰ a sostenere che il primo vero catalogo delle stampe del fiorentino sia stato redatto all'interno della vita a lui dedicata nel trattato di Baldinucci: nonostante il numero di stampe citate nello *Sculptura* sia molto inferiore a quello nel *Cominciamento*, si può tuttavia affermare che nel trattato dell'inglese sia contenuto il primo, originale tentativo di elencazione delle sue opere. Infatti, prima di Evelyn solo Cornerlis De Bie (*Het Gulden Cabinet van de edele vry Schilder-Const [...]*, Anversa,

²⁸⁵ Anche Borea ha notato come tali soggetti non menzionati dai biografi seicenteschi italiani, siano invece citati da Evelyn; si contraddice, tuttavia, affermando che Baldinucci sembra non conoscere Evelyn (cfr. BALDINUCCI-BOREA p. 91). Uno di questi soggetti, ad esempio, è la serie della *Gerusalemme Liberata* (cfr. nota 393 della Traduzione).

²⁸⁶ Cfr. BALDINUCCI-BOREA pp. 163-175.

²⁸⁷ È da segnalare che nella Bibliografia del catalogo delle opere di Stefano della Bella a cura di Tiziano Ortolani (1996), aggiornato rispetto a quello di De Vesme-Massar (DE VESME-MASSAR-ORTOLANI 1996) appare l'indicazione del catalogo di vendita Christie's della collezione d'incisioni di Evelyn del giugno 1977, che in questa sede non è stato possibile consultare. È dunque probabile che in esso si trovi l'elenco delle opere di Della Bella appartenute all'inglese e poi vendute da Christie's.

²⁸⁸ Cfr. *THE DIARY OF J. E.*, p. 253.

²⁸⁹ Cfr. GRIFFITHS 2003, pp. 109-112.

²⁹⁰ Cfr. BALDINUCCI-BOREA, pp. 177-179.

1661, pp. 560-562)²⁹¹ e Francesco Scannelli (*Il microcosmo della pittura, ovvero Trattato diviso in due Libri*, Cesena, 1657, p. 85) avevano accennato al Della Bella, il primo lodandone lo stile e i generici soggetti e il secondo riconducendolo a mero seguace di Callot²⁹².

Baldinucci conobbe di persona questo incisore, dopo il suo ritorno da Parigi nel 1650 (lo stesso anno in cui lo incontrò Evelyn) o in seguito, e poté servirsi delle informazioni fornite da molti testimoni che l'avevano frequentato, sia a Firenze, come Francesco Furini, Livio Meus, il cardinal Leopoldo de' Medici o il duca Cosimo III (che da ragazzo aveva avuto Stefano come maestro), sia a Roma, ad esempio Israël Henriët, lo stampatore preferito da Stefano in Francia), oltre ad aver avuto l'occasione di vedere quasi tutte le sue incisioni, matrici e alcuni disegni presenti nella guardaroba medicea²⁹³. Non è stata rinvenuta alcuna testimonianza di un incontro tra Baldinucci ed Evelyn (magari avvenuto durante i soggiorni toscani dell'inglese a metà degli anni Quaranta del Seicento), né lettere o documenti che ne attestino alcun legame. Tuttavia, leggendo questa biografia molteplici sono i confronti possibili con il passo contenuto nello *Sculptura*, ad esempio nel citare «Dodici carte delle prospettive di commedia e balletto a cavallo, fattosi per le felicissime nozze del Granduca Ferdinando II colla Serenissima Granduchessa Vittoria della Rovere»²⁹⁴ (descritto da Evelyn come «the *Scenes and dances of the Horses, at the Marriage of the Duke of Tuscany*»²⁹⁵), «Ventitre carte di capricci diversi, scrittivi *Stef. d. Bell. fecit. Mariette exc.*»²⁹⁶ («*Capricios*»²⁹⁷), «Molte carte di vasi di bellissime e novissime forme»²⁹⁸ («*divers Vasa's*»²⁹⁹), «Sette Paesi tondi, con figure diverse»³⁰⁰ («*Landskips in Rounds*»³⁰¹), «La Processione del Corpus Domini nella città di Parigi»³⁰² («*The Procession and Exposure of the Sacrament*»³⁰³),

²⁹¹ In queste pagine è inserita anche un'incisione realizzata da Wenceslaus Hollar che rappresenta il ritratto di Stefano della Bella. La didascalia può essere confrontata con l'inizio del passo riguardante il fiorentino (cfr. pp. 143-145 della Traduzione): «Steffano de la Belle, natif de Florence en Italie, en l'an 1614. tres bon painctre en petit, ausi faict merueilies, en l'eau fort d'un grand esprit, tres abundant, en inventions, a faict son commencement aupres Iaecques Callot, on voit quantite de ses estampes par tout» (Fig. XI). È possibile che Evelyn abbia letto De Bie, o più probabilmente che abbia visto l'incisione nello studio dello stesso Hollar, suo amico.

²⁹² Cfr. BALDINUCCI-BOREA, p. 177.

²⁹³ Cfr. *ivi*, p. 176.

²⁹⁴ Cfr. BALDINUCCI-BOREA, p. 175, si veda nota 418 della Traduzione.

²⁹⁵ Cfr. *Sculptura*, p. 59.

²⁹⁶ Cfr. BALDINUCCI-BOREA, p. 173, si veda nota 421 della Traduzione.

²⁹⁷ Cfr. *Sculptura*, *ibid.*

²⁹⁸ Cfr. BALDINUCCI-BOREA, p. 173, si veda nota 423 della Traduzione.

²⁹⁹ Cfr. *Sculptura*, *ibid.*

³⁰⁰ Cfr. BALDINUCCI-BOREA, p. 173, e nota 424 della Traduzione.

³⁰¹ Cfr. *Sculptura*, *ibid.*

³⁰² Cfr. BALDINUCCI-BOREA, p. 173 e nota 429 della Traduzione.

«La già mentovata carta dell'Entrata in Roma dell'Ambasciadore Pollacco, dedicata al Serenissimo Principe D. Lorenzo di Toscana»³⁰⁴ («The *Cavalcado* of the *Polonian Embassadour* into *Rome*, with divers other proceedings»³⁰⁵), «Undici carte di mori e persiani sopra cavalli, con belle vedute di paesi»³⁰⁶ («Pieces of *Polonians, Persians, and Moores* on Horseback»³⁰⁷) e «Il bel ponte di Parigi»³⁰⁸ («the Prospect of the *Pont Neuf* at *Paris*»³⁰⁹).

Vista la modalità alla rinfusa di esposizione delle incisioni nel catalogo di Baldinucci, quasi «avesse raccolto molti dati poi confondendoli fra loro»³¹⁰, è possibile che alcuni di essi li abbia tratti proprio dal testo preso in esame.

³⁰³ Cfr. *Sculptura, ibid.*

³⁰⁴ Cfr. BALDINUCCI-BOREA, p. 173, e nota 430 della Traduzione.

³⁰⁵ Cfr. *Sculptura, ibid.*

³⁰⁶ Cfr. BALDINUCCI-BOREA, p. 174, nota 431 della Traduzione.

³⁰⁷ Cfr. *Sculptura, ibid.*

³⁰⁸ Cfr. BALDINUCCI-BOREA, p. 173, nota 437 della Traduzione.

³⁰⁹ Cfr. *Sculptura*, p. 60.

³¹⁰ Cfr. BALDINUCCI-BOREA, p. 177.

TRASCRIZIONE E TRADUZIONE

Criteria per la Trascrizione (Conservativa)

Si è ammodernato l'uso di maiuscole per i nomi di persona e luoghi, l'interpunzione dove necessario, si sono sciolte le abbreviazioni lasciando contratte quelle relative a titoli convenzionali (cavaliere ecc.), i cambi di pagina sono segnati nel testo tra parentesi quadra, sono corretti senza segnalazione solo i refusi evidenti come lettere capovolte, o trasposizioni od omissioni di una o più lettere, le rare integrazioni sono indicate con parentesi quadre.

[p. 35]

CHAP. IV.

Of the invention and progresse of Chalcography in particular; together with an ample enumeration of the most renowned Masters and their workes.

The Art of *Engraving* and working off, from Plates of Copper, which we call *Prints*, was not yet appearing, or born with us, till about the year 1490. which was near upon 50 years after *Typography* had been found out by *John Guttemberg*; or who ever that lucky person were (for 'tis exceedingly controverted) that first produc'd the Invention. There is a collection of

CAP. IV

Sull'invenzione e il progresso della Calcografia in particolare; insieme ad un'ampia enumerazione dei più rinomati Maestri e le loro opere.

L'Arte dell'Incisione e del lavorare d'intaglio da lastre di rame, che chiamiamo Stampa, non era ancora apparsa, o nata con noi, fino al 1490 circa¹. La quale fu all'incirca 50 anni dopo che la Tipografia venne inventata da *Johann Guttemberg*²; o chiunque sia stato il fortunato (dal momento che è una questione estremamente controversa) a fare per primo l'invenzione³.

¹ Per questo *incipit* Evelyn sembra ispirarsi, più che a Vasari come farà in seguito, alle informazioni fornite dal francese Abraham Bosse (1602-1676), (*Sentimens sur la distinction des diverses manieres de peinture, desseins & graveure, & des originaux d'avec leurs copies. Ensemble du choix des sujets, & des chemins pour arriver facilement & promptement à bien pourtraire. Par A. Bosse, graveur en taille-douce, A Paris, chez l'auteur, en l'Isle du Palais, sur le quay qui regarde la Megisserie, 1649*), sia per l'uso lessicale ("Art of Engraving" da "Art de la Graveure", e "Prints" che è traduzione di "Stampes") che per l'indicazione dell'anno 1490 per la nascita di quest'arte. Tuttavia, se tale ipotesi fosse corretta, è interessante constatare in che modo Evelyn utilizzi le informazioni, riferite in realtà all'incisione su cuoio e su legno, ovvero con una sorta di pregiudizio vasariano, attribuendole alla più nobile incisione su rame. Bosse scrive nel capitolo VII, intitolato *Sur la distinction des diverses manieres des Stampes ou Tailles-Douces, tant des Originales que des Copies* (p. 74): «Chacun sçait ou peut sçavoir, qu'il ne nous apparoist pas que ledit Art de la Graveure, tant sur le Cuivre que sur le Bois, pour en imprimer des Stampes, soit fort ancien: Car s'il en estoit autrement, les Anciens s'en seroient seruis pour leurs escrits.

Plusieurs tiennent, que l'origine ou commencement, ou crainte de s'abuser, la restauration de cét Art, n'est que vers l'année 1490».

Evelyn certamente conosceva le opere di Bosse, in particolare il *Traicté des Manières de Graver en Taille Douce sur l'airin* (1645), espressamente nominato nell'"Advertisement" (pp. 149-151) del *Sculptura*, in cui confessa di aver pensato di aggiungere l'appendice di tale testo (intitolata *La manière d'Imprimer les Planches en Taille Douce: Ensemble d'en Construire la Presse*) al suo trattato, ma di aver poi desistito, venuto a sapere che Mr. Faithorne ne aveva già tradotta buona parte, nell'opera *The Art of Graving and Etching. Wherein Is Express'd the True Way of Graving in Copper. Also the Manner and Method of the Famous Callot, and Mr. Bosse in their severall ways of Etching* (1662). Inoltre, abbiamo la certezza che Evelyn abbia letto il trattato di Bosse, dal momento che nel suo diario il 31 dicembre 1649, trovandosi a Parigi annota: «I went to that excellent Ingraver Du Bosse for his instruction about some difficulties in *Perspective* delivered in his booke» (*THE DIARY OF J. E.*, p. 252).

STRUTT 1785 (I, pp. 17-18) riporta questo passo del testo di Evelyn a proposito del fatto che: «England has constantly been omitted in the list of those countries, which have produced ancient engravers. Our own authors had nothing to offer upon the subject in the least satisfactory [...]», spiegando che: «By the word *us* he [Evelyn] evidently means the moderns collectively in contradistinction to the ancients, whose works he had, in the preceding chapters, been speaking of, and not the English alone; nor indeed does it refer to them at all, as any one will be convinced, who peruses the context, but to the aera of the first invention of engraving, which he himself soon afterwards clearly explains. M. Heineken however has mistaken this passage, and, in fact, one cannot much wonder that he should, where he says, according to Evelyn, "the art of engraving on copper was exercised in England about the year 1490". But, according to our own authors, the first book, which appeared with copper cuts in England, was the *Birth of Mankind*, otherwise called the *Woman's Book*, dedicated to queen Catherine, and published by J. Raynalde, A. D. 1540. Yet it is by no means certain, that these plates were engraved in England, or the work of English artists [...]».

² Johann Gutemberg (ca. 1400-1468 ca.), padre della stampa a caratteri mobili (1454 e il 1455).

³ La controversia a cui si riferisce è affrontata da Evelyn stesso qualche capitolo prima (Cap. II, *Of the Original of sculpture in general*, cfr. pp. 32-33), questa volta riferendosi all'incisione come forma di scrittura (così come

Bosse aveva fatto nel passo sopra citato), ed attribuendo l'invenzione della stampa ai cinesi (i quali sembra la utilizzassero già dal VI sec. d.C.): «To returne to our Institution again: *Sculpture* and *Chalcography* seem to have been of much antienter date in *China* then with us; where all their writings and printed Records were engraven either on Copper plates or cut in Tablets of Wood, of which some we possesse, and have seen more, representing (in ill pictures) Landskips, Stories, and the like. *Josephus Scaliger* affirms that our first Letters in *Europe* were thus cut upon Wood, before they invented the *Typos aeneos*; instancing in a certain *Horologium B. Mariae*, which he sayes he had seen Printed upon Parchment a great while since: But *Semedo* would make the World believe that the foremention'd *Chinezes* have been possess'd of this invention about sixteen hundred years, some others affirme 3700. However, that they were really Masters of it long before us, is universally agreed upon; and it is yet in such esteem amongst them, that the very *Artizan* who compounds the Ink for the Presse, is not accounted amongst the *Mechanic* professors; but is dignify'd with a liberal Salary, and particular priviledges. They also engrave upon stone, and imprint with it [...]

La prima fonte citata in questo passo da Evelyn è Josephus Scaliger (1540-1609), storico ed umanista francese di origini italiane (vantava una discendenza dagli Scaligeri di Verona), che nell'opera *Confutatio stultissimae Burdonum fabulae* (Leida, 1608, pubblicata sotto le iniziali G. R. di Giovanni Rutgersius, suo allievo) sostiene di aver visto un libro in possesso di una sua antenata, stampato su pergamena da blocchi di legno intagliati, uno dei primi in Europa.

La seconda fonte, invece, è Alvaro Semedo (1585-1658), gesuita portoghese missionario in Cina, che nella sua *Relatione della grande monarchia della Cina del P. Alvaro Semedo portoghese della Compagnia di Giesù. Cum Privilegio*, Romae, sumptibus Hermanni Scheus, sub Signo Reginae, 1643, pp. 47-48 (Parte I, cap. VI e non cap. VII come indicato a lato del testo di Evelyn), scrive: «Nella Stampa par che la Cina tenga il primo luogo: perché conforme alli loro libri, si servono di quella da 1600 anni. Non è però, come accennammo sopra, simile alla nostra: sono le lor lettere intagliate in tavola. Segna l'Autor del libro la forma che vuole, o grande o piccola, o mezana; o per dir meglio, dà l'opera sua manoscritta all'Intagliatore, il quale fa le tavole della grandezza delli fogli, che se gli danno; & incollando sopra le tavole li fogli dategli al rovescio, v'è intagliando le lettere che li trova, con molta facilità & esattezza, senza incontrarsi in alcun'inciampo, essendo le loro scritture, non dell'una e l'altra parte, come s'usa fra Noi, ma da una sola: & il parerci che li lor libri siano scritti da ambedue le parti, proviene perché il bianco di quello sta di dentro la piegatura». Semedo descrive poi un metodo di stampa con la pietra utilizzato solo per epitaffi, pitture, alberi, montagne e cose simili. Aggiunge poi, sempre riguardo agli intagli in legno (p. 48): «[...] le tavole sono di Pero il migliore. Onde qualsivoglia opera, che si stampi, (e sono in gran numero) resta sempre intera nella Stampa di tavole, per potersi di nuovo stampare ogni volta che si vorrà, senza nuova spesa di compositione di stampa come in molte Stampe succede. Ognuno stampa qualche gli pare e piace, senza che vi sia bisogno di vista o di censura, o licenza alcuna; e con si poca spesa, che per ogni cento lettere intagliate nel modo detto perfettamente, non si dà più di diciotto quattrini; e pure ogni lettera consta di molti tratti».

antient *Offices* adorned with several *Scultures* (if so we may terme those wretched *Gravings* in the infancy of this art) where the *Devil* is but one great blot (as indeed he is the Foulest of the Creation) and the rest of the figures *Monochroms* as ridiculous and extravagant; though still as the invention grew older refining and improving upon it. One of the antientest *Gravings* which we have seen, to which any mark is appos'd hath¹ M. Z. and [p. 36] M. C. in one of the corners of the plates; and it was long that they used the initial letters of their names, only, and sometimes but one; as in those of *Lucas*. *Albert Durer* did frequently add the year of

¹ Arcaico “has”, terza persona singolare del verbo “to have”.

C'è una collezione di antichi *Offici*⁴ ornati da vari intagli (se così fosse dovremmo definire queste misere incisioni l'infanzia di questa arte)⁵ in cui il Diavolo non è altro che una grande macchia (in quanto è davvero il più ripugnante della Creazione) e il resto delle figure Monocromi ridicoli e stravaganti; seppur rifinandola e migliorandola l'invenzione invecchiava comunque⁶. Una delle più antiche incisioni che abbiamo visto, presentava la sigla M. Z.⁷ e M. C.⁸ in uno degli angoli delle lastre; ed era da tanto tempo che usavano le iniziali dei loro nomi, da soli o qualche volta insieme; come in quelle di *Luca di Leyda*⁹. *Albrecht*

⁴ Si tratta probabilmente di una particolare tipologia di libri devozionali o Libri d'Ore, che con l'invenzione della stampa (ma ne esistevano già in precedenza: cfr. BOREA 2009, p. 15) si diffusero rapidamente e che in Italia venivano chiamati *Officium Beatae Mariae Virginis*, perché dedicati perlopiù alla Madonna. Essi venivano anche decorati da raffinate incisioni, soprattutto xilografie (cfr. LANDAU-PARSHALL 1994, pp. 2-3; T. De Marinis, *Libri d'Ore*, in *Enciclopedia Italiana*, 21, Roma, 1934). Evelyn potrebbe qui riferirsi ad un soggetto – un diavolo che pare quasi una macchia, per via della scarsa qualità della stampa – visto in un volume silografico da lui osservato in qualche collezione, purtroppo non specificata.

⁵ “Sculptures” nel testo equivale al latino “sculptura”, che probabilmente si riferisce all'intaglio del legno, anche considerando la tecnica con cui tali libri di preghiere venivano realizzati. Al contrario di Vasari, dunque, Evelyn aggiunge (forse per rigore scientifico), tra le tecniche agli albori dell'incisione, la xilografia – utilizzata soprattutto per la creazione d'immagini sacre o carte da gioco e ben precedente all'incisione su rame (BOREA 1989-90, p. 18 e BOREA 2009, pp. 3-15; LANDAU-PARSHALL 1994, p. 2: qui Parshall le chiama “inexpensive devotional imagery”) – pur considerandola, come l'aretino, “misera” cosa rispetto alla più degna incisione su metallo, che deve i suoi natali al mondo dell'oreficeria. Tuttavia, la cronologia qui esposta dal Nostro non è chiara (prima parla d'incisione su rame, poi di *Offici* intagliati e ancora, nella frase successiva, di “plates” o lastre, dunque su un metallo e non su legno), evidentemente per via delle diverse fonti utilizzate, mischiate tra loro. Ad ogni modo corretta è la consequenzialità qui indicata tra sviluppo dell'illustrazione del libro stampato e la maturazione della xilografia (cfr. LANDAU-PARSHALL 1994, p. 33).

⁶ Evelyn, riferendosi ad una fase iniziale di messa a punto della tecnica incisoria, allude forse all'estrema fragilità dei prodotti artistici creati, che invecchiavano facilmente.

⁷ La sigla MZ è riconducibile al Maestro MZ, o Monogrammista MZ, incisore tedesco, probabilmente di Monaco, attivo all'inizio del XVI sec. È stato variamente riconosciuto, già dal XVII sec. e con lunghi dibattiti non risolti, nei nomi di Matthäus Zaisinger o Zasinger, Matheus Zingel o Zasszinger, Martin Zink o Zatzinger o Zasinger. In ogni caso questo incisore è uno dei primi e più originali ad essere stato influenzato dalle opere del giovane Albrecht Dürer (THE ILLUSTRATED BARTSCH/HUTCHISON 1991, 9.2, pp. 301-327) e per gli sfondi realizzati con un delicato e atmosferico tocco si potrebbe trattare di un precursore di Albrecht Altdorfer e altri pittori della scuola danubiana (cfr. C. Talbot, *Master MZ*, in *The Dictionary of Art*, ed. by Jane Turner, 34 voll., Macmillan, London 1996, XX, p. 801; BARTSCH 1803-1821, VI, pp. 371-381).

⁸ Evelyn qui probabilmente copia la sigla errata riportata da Vasari per Martin Schongauer (ca. 1445/50-1491), che si firmava con il monogramma M+S (VASARI-MANOLESSI, III, p. 300 e VASARI, V, p. 4). Tuttavia è necessario sottolineare che più avanti nel testo (p. 15), quando parlando di Schongauer ancora una volta si rifà al testo vasariano, Evelyn riporta solo la lettera “M.” come segno di riconoscimento dell'incisore. Questo porta a due congetture possibili: o che qui Evelyn stia semplicemente copiando Vasari – sebbene più avanti nel testo non riporti la stessa sigla, forse per un errore di trascrizione – oppure, ed è più improbabile, egli si vuole riferire alle incisioni di Marten van Cleef (Anversa, ca. 1527-1581 ca.), come alcuni studiosi erroneamente sostengono nel caso vasariano (cfr. GETSCHER 2003, nota 8 p. 146). In ogni caso è chiaro che l'inglese non verifica la veridicità delle informazioni dell'aretino osservando le incisioni in prima persona, forse fidandosi dello scrittore, o semplicemente non avendone la possibilità o l'interesse. Sul monogramma di Schongauer si veda FARA 2019, nota 13 p. 47.

⁹ Luca di Leida (Leida 1494-1533). Su questo incisore cfr. JACOBOWITZ-STEPANEK 1983; NEW HOLLSTEIN DUTCH & FLEMISH/FILEDT KOK 1996; THE ILLUSTRATED BARTSCH/JACOBOWITZ-STEPANEK 1981, 12, pp. 129-334.

the Lord, and his own age from ten to fourteen, & c. performing such things as might shame most of the best Masters, for the true and steady design, the incomparable proportion and stroake of his Graver: But *Israel*, *Martin Schon*, and the *Todesco* (who is by some sirnamed *The Master of the Candlestick*, because of the foulnesse of his Ink) were of the very first, as

Dürer¹⁰ aggiungeva spesso l'anno del Signore, e la sua età dai dieci ai quattordici anni¹¹, eccetera, realizzando opere tali da far vergognare la maggior parte dei migliori Maestri, per la franchezza e fermezza del disegno, l'impareggiabile proporzione e tocco del suo bulino¹²: ma *Israel van Meckenem*¹³, *Martin Schongauer*¹⁴, e il *Todesco* (che da alcuni è soprannominato *Il Maestro del Candelabro*, per la pienezza del suo inchiostro)¹⁵ furono tra i primissimi, dalle

¹⁰ Albrecht Dürer (Norimberga 1474-1528).

Si veda almeno SCHOCH-MENDE-SCHERBAUM 2001-2004; per il lettore italiano si veda FARA 2007.

¹¹ Solo dal 1503 (ad eccezione dell'antecedente bulino *Le quattro donne nude*, B.VII.89.75, cfr. FARA 2007 scheda 55 p. 129) Dürer inizia sistematicamente a datare le sue incisioni con la *Madonna allattante Gesù bambino seduta su un prato* (B.VII.54.34, bulino, cfr. FARA 2007, scheda 17 p. 76), dunque quando aveva già passato i trent'anni. Qui Evelyn forse si riferisce al primo autoritratto allo specchio dell'artista, realizzato con punta d'argento su carta preparata, datato 1484, quando aveva solo tredici anni, come dichiarato da Dürer stesso nell'iscrizione più tarda che l'accompagna, precoce esempio di biografia (cfr. KOERNER 1993). Di questo disegno giovanile dell'Albertina esiste anche una copia realizzata da Hans Hoffman (datata 1576) con iscrizione "Albert Durer 14 Jahr alt... im 1484", conservata al British Museum di Londra, rilegata come primo foglio di uno dei codici Sloane (Additional 5218). Inoltre, quando l'autoritratto originale di Dürer venne acquistato da Rodolfo II, Daniel Fröschl, archivista di corte a Praga ne produsse un'ulteriore copia, datata 1604-1605, nella parte in basso a destra di un acquerello con *Madonna col Bambino* (Vienna, Kunsthistorisches Museum): cfr. BARTRUM 2002 e la relativa bibliografia.

¹² È stato tradotto con "bulino" il termine inglese "graver", secondo la definizione da Evelyn stesso data a p. 9 del *Sculptura*, quando, spiegando la terminologia utilizzata dai francesi nel campo dell'incisione, parla di «*Burin* (for so they term the Instrument which we [term] the *Graver*)».

Il giudizio qui espresso su Dürer sembra la traduzione dal francese di un passo contenuto nel trattato *Sentimens sur la distinction des diverses manieres de peinture, desseins & graveure, & des originaux d'avec leurs copies* (1649) di Abraham Bosse già citato (vedi nota 1), sempre nel medesimo capitolo (p. 75): «Dans l'Allemagne vers l'année 1510. estoit *Albert Durer*, Disciple des deux cy-devant nommez, lequel a fait des Oeuvres, tant au burin qu'en bois, sur ces desseins, où il semble comme impossible de faire mieux, tant pour la netteté, finissement & fermeté en la coupe d'icelui. Bref, je croy estre obligé de dire, que s'il eust esté touché pour le dessein & Peinture de ce bon goust cy-devant dit, on l'eust peu dire le nonpareil, veu l'universalité de son esprit». Da notare, in particolare, la vicinanza tra la terminologia usata da Evelyn nella frase «for the true and steady design, the incomparable proportion and stroke of his Graver» e quella utilizzata da Bosse: «tant pour la netteté, finissement & fermeté en la coupe d'icelui», forse derivante a sua volta da Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck* (1604), nella *Vita di Albert Durer, eccellente pittore, incisore e architetto di Norimberga* (consultato nell'edizione italiana: MAMBRO SANTOS 2000), p. 136: «Ad ogni modo, i maestri italiani rimasero massimamente meravigliati nel constatare la stupefacente perfezione del suo disegno e la meticolosa precisione e accuratezza nel suo abile bulino» (nell'originale: «den Italianen wel vroegh den ooghen heeft gheopent. Sy hebben doch hun grootlijcx verbaest van de wonderlijcke volcomenheyt der teyckeninghe, en suyver netheyt, zijns scherpen constighen graef-ijsers»), cfr.

https://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/mand001schi01_01_0191.php.

¹³ Israel van Meckenem (ca. 1440/45-1503 Bocholt).

¹⁴ Martin Schongauer (ca. 1445/50-1491).

Su questo artista si veda almeno HOLLSTEIN GERMAN/SCHMITT & STOGDON 1999.

¹⁵ La continuazione di questo passo di Evelyn sui primi incisori è ancora ripresa da Abraham Bosse, nella frase seguente rispetto a quella sopra citata (cfr. nota 1) di BOSSE 1649 a p. 74: «& sur ce sujet je commenceray à nommer les premiers qui l'ont mis ou remis en pratique; *Israël, Martin Schon* ou le *Tudesque*, & quelques autres nommez par les Curieux, les Maistres au Chandelier, & pour leurs Stampes elles ont le nom de pieces de mauvais noir ou ancre, d'autant qu'ils n'avoient pas encore la bonne maniere de la faire, ce qui se remarque en elles par l'huile qui a jauné le papier, y estant entrée apres s'estre separée edu noir faute d'avoir esté cuite ou brullée». In questo brano, tuttavia, Evelyn cambia il senso della frase citando il "Todesco" come se fosse il nome proprio di un incisore e non l'aggettivo attribuito a Schongauer, come invece lo intendeva Bosse. Inoltre quest'ultimo, con l'aggiunta di una proposizione coordinata (chiaramente introdotta da "&") presenta questi fantomatici "Maistres au Chandelier" tra altri incisori nominati dagli intenditori di stampe, e non come un altro modo per chiamare il Todesco, come lo intende Evelyn, tra l'altro distintamente tra parentesi e riferito proprio a

far as we can collect, who published any works of this kind under their names, wrought off by the Rolling-Press, and whose slender attempts gave encouragement to those who have succeeded.

George Vasari, who has been exceedingly curious in this enquiry, attributes the first invention of this Art to one *Maso Finiguerra a Florentine*, about *anno* 1460, which exceeds our former computation by 30 years; but then we are to consider by what progresse and degrees; for it

[informazioni] che possiamo raccogliere, che pubblicarono lavori di questo genere a loro nome, prodotti dalla pressa a rullo, e i cui esili tentativi incoraggiarono coloro che vi riuscirono.

Giorgio Vasari¹⁶, che è stato oltremodo curioso in questa indagine, attribuisce la prima invenzione di questa Arte a un certo *Maso Finiguerra*¹⁷, un fiorentino, intorno all'anno 1460¹⁸, data che dista di circa 30 anni il nostro precedente calcolo¹⁹; ma poi dobbiamo

lui, come il pronome relativo “who” suggerisce: «(who is by some surnamed *The Master of the Candlestick*, because of the foulness of his Ink)». Evelyn dunque, identifica il Todesco come un non meglio specificato Maestro del candeliere. Guardando alla letteratura artistica successiva è possibile ritrovare la dicitura di “Maistres aux Chandeliers” (questa volta nuovamente al plurale) in un altro testo degli anni Sessanta del Seicento, ovvero MAROLLES (DE) 1666. Qui si attribuiscono dei nomi a questi “Maestri”, che farebbero parte di una stessa famiglia (gli Hopfer), chiamati così per via del simbolo posto sulle loro incisioni, che parrebbe un candeliere: «CCLXXXI. LES MAISTRES AUX CHANDELIERS, c'est à dire, D. Hopfer, Hierosme & Lambert Hopfer, qui marquent leur nom avec un chandelier» (p. 138).

In un dizionario biografico inglese del Settecento, viene ribadita l'esistenza di un incisore chiamato il Todesco, non identificabile con Israel van Meckenem o Martin Schongauer. Nonostante venga esplicitata una tradizione letteraria sia francese che italiana (qui non rintracciata), è più probabile che l'autore abbia letto l'informazione dal *Sculptura* di Evelyn, più volte citato all'interno del dizionario stesso. Questo dimostrerebbe la sua diffusione, anche accanto al testo di Bosse nel XVIII sec.: cfr. STRUTT 1785, II, p. 370: «IL TODESCO Flourished, Or, as he is called in French, *le Tudesque*, of whom the authors, both French and Italian, speak so vaguely, was, I presume, one of the very ancient German engravers, whose monogram is unknown. Some indeed have confounded the artist, to whom they give this name, with Israel van Mechl and Martin Schoen».

Bartsch, nel suo *Peintre-Graveur*, recupera quello che Marolles aveva scritto sui Maestri del candeliere, riconosciuti come Hopfer, leggendo tuttavia il simbolo posto sulle loro opere come una pianta di luppolo (*Hopfen*): «LES HOPFER. Les graveurs nommés par *Marolles les maîtres au chandelier* s'appelloient *Hopfer*; et il est vraisemblable, que la petite machine qui accompagne les lettres initiales de leurs noms, et que *Marolles* a regardé pour un chandelier, est plutôt un bourgeon de houblon, vu que houblon se nomme en allemand *Hopfen*. On ne sait ni leur patrie, ni le rapport d'affinité qu'ils avoient entre eux, ni les dates de leur naissance et de leur mort. [...]» (BARTSCH 1803-1821, VIII, p. 471).

Infine, è interessante osservare come questa tradizione, di collegare gli Hopfer ai Maestri del candeliere, venga tramandata anche in Italia nella letteratura artistica del XIX secolo. Infatti ZANI 1819, pp. 261-262, scrive: «ANNOTAZIONE. Gli *Hopfer* sono quegli Incisori Norimberghesi, chiamati comunemente dai Francesi i *Maestri al Candeliere*; dal nostro *Orlandi al Vaso di Fiori*, e da altri Autori all'*Houblon*, cioè al *fiore di Lupolo*, che i Tedeschi dicono *Hopfen*. *L'Husgen* rileva ch'eglino siansi serviti per marca loro delle Armi della Città d'Augusta, le quali per quanto ho io medesimo osservato nella *Cronica ab initio Mundi Hartmani Scheduli Norimberga* 1493 al f.° 185, ove sta rappresentata la veduta della Città d'Augusta con al di sopra da una parte nell'angolo le sue Armi [...]».

¹⁶ Evelyn esplicita la sua fonte, le *Vite* di Vasari (nell'edizione seicentesca di Manolesi, 1647), specialmente la *Vita di Marcantonio bolognese, e d'altri intagliatori di stampe*) da cui trae informazioni per una parte corposa del suo testo.

Su Vasari e le stampe si vedano almeno, oltre al fondamentale catalogo della mostra di Washington LEVERSON-OBERHUBER-SHEEHAN 1973 *Early Italian Engravings* (Washington 1973), OBERHUBER 1976 in occasione del convegno su Vasari storiografo; BOREA 1989-90 e BOREA 2003; LANDAU 1983; GETSCHER 2003.

¹⁷ Maso Finiguerra (Firenze 1426-1464), orafo fiorentino, celebre per l'utilizzo della tecnica del niello.

Vasari parla di Maso Finiguerra anche nella *Vita d'Antonio e Piero Pollaiuoli Pittori e Scultori Fiorentini* (VASARI, III, pp. 500-501).

¹⁸ Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, (*Vita di Marcantonio bolognese, e d'altri intagliatori di stampe*), p. 299: «Il principio dunque dell'intagliare le stampe venne da Maso Finiguerra Fiorentino, circa gl'anni di nostra salute 1460» (cfr. VASARI, V, p. 3).

Su Maso Finiguerra e Vasari vedi HIND 1936, pp. 7-18; LEVERSON-OBERHUBER-SHEEHAN 1973 (OBERHUBER), pp. 1-11; MARINI 2011, pp. 89-107.

¹⁹ Evelyn si riferisce a quanto detto a p. 1, quando fornisce, come data per la nascita dell'incisione, il 1490.

was first only in Silver, to fill with a certain *Encaustic* or black *Enamel*, which it seems gave him the first hint how to improve it in plates of brass, [p. 37] which having engraved, he did only fume, taking off the impression with a moist paper and Rolling pin. This mean commencement was yet afterwards pursu'd by *Baccio Baldini* a Goldsmith, his Country man, whose works coming to the sight of *Andrea Mantegna* in *Rome*, invited that great Painter to give him some designes of his own for his encouragement; and from thence it travell'd into

considerare che tipo di avanzamento e in quale grado; dato che in un primo momento era solo in argento, da riempire con un certo encausto o smalto nero, che sembra avergli dato un primo indizio su come migliorarlo su lastre di ottone, che dopo essere state incise, le riempiva solo di fumo, imprimendole con carta umida e un rullo tondo²⁰. Questo mediocre inizio venne pur tuttavia perseguito dall'orefice *Baccio Baldini*²¹, suo conterraneo, i lavori del quale, giunti alla vista di *Andrea Mantegna*²² a Roma, spinsero quel grande pittore a dargli [a Baccio] qualche disegno²³ di sua propria mano per incoraggiarlo²⁴; e da quel momento [questa

²⁰ Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, pp. 299-300: «Perchè costui tutte le cose, che intagliò in argento, per empirle di Niello, le improntò con terra, e gittatovi sopra solfo liquefatto, vennero improntate, e ripiene di fumo; onde a olio mostravano il medesimo, che l'argento. E ciò fece ancora con carta humida, e con la medesima tinta, aggravandovi sopra con un rullo tondo, ma piano per tutto, il che non solo le faceva apparire stampate, ma venivano come disegnate di penna.

[*Glossa sul margine destro*] Maso Finiguerra intagliò in argéto» (cfr. anche VASARI, V, p. 3), (Fig. 1). Vasari aveva già nel 1550 implicitamente attribuito a Maso, e quindi campanilisticamente ad un fiorentino, l'invenzione dell'intagliare il rame nell'*Introduzione alle tre arti del Disegno* (rimasta invariata nell'edizione del 1568), al capitolo XXXIII, *Del Niello, e come per quello habbiamo le stampe di rame, e come s'intagliano gli argenti, per fare gli smalti di bassorilievo, o similmente si ceselino le grosserie*: «Di questo lavorò mirabilissimamente Maso Finiguerra Fiorentino, il quale fù raro in questa professione, come ne fanno fede alcune paci di niello in San Giovanni di Fiorenza, che sono tenute mirabili. Da questo intaglio di bulino son derivate le stampe di rame; onde tante carte, & italiane, e tedesche veggiamo hoggi per tutta Italia, che si come negli argenti s'improntava, anzi che fussero ripieni di niello, di terra, e si buttava di zolfo, così gli Stampatori trovarono il modo del fare le carte su le stampe di rame col torcolo, come hoggi abbiain veduto da essi imprimersi.

[*Glossa sul margine destro*] Artefice eccellente.

[*Glossa sul margine destro*] Stampe derivate dal intaglio di bulino» (VASARI-MANOLESSI, I, pp. 61-62, si veda anche VASARI, I, p. 166), (Fig. 2).

Probabilmente Evelyn si accorse della scarsa credibilità dell'informazione letta nelle Vite, volta a dare centralità all'Italia (e in particolare Firenze) per tale invenzione, ed è forse per questo che egli racconta la nascita dell'incisione dal niello, descritta da Vasari, in termini alquanto supponenti, come un "mediocre inizio" (nella frase seguente) che in inglese suona ancor più duramente: "mean commencement", quasi a riportare un'curiosità per arricchire il suo racconto.

²¹ Baccio Baldini (1436-1487).

²² Andrea Mantegna (1431- 1506).

²³ In inglese "designes" nel senso di disegno, come invenzione, termine così spiegato dallo stesso Evelyn nel quinto capitolo, (Chap. V: *Of Drawing, and Design previous to the Art of Chalcography; and of the use of Pictures in Order to the Education of Children*), a pp. 105-106: «[...] this Chapter which pretends to celebrate and promote the Art of *Drawing*, and *Designe*, only as it has relation, and is an absolute requisite to that of *Chalcography* [...]. Whether *Design* and *Drawing*, were the production of Chance or Excogitation, we determine not; certain it is that practice and experience was its Nurse and perficient; by some thus defin'd to be A visible *expression* of the *Hand resembling the conception of the mind*: By which Definition there are who distinguish it from *Drawing* both as to its Original, and Formality; For *Design* (say they) is of things not yet appearing; being but the picture of *Ideas* only; whereas *Drawing*, relates more to Copies, and things already extant».

²⁴ Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, p. 300 (VASARI, V, p. 3): «Fù seguitato costui da Baccio Baldini Orefice Fiorentino, il quale non avendo molto disegno, tutto quello, che fece, fù con invenzione, e disegno di Sandro Botticello. Questa cosa venuta a notizia d'Andrea Mantegna in Roma, fù cagione, ch'egli diede principio a intagliare molte sue opere, come si disse nella sua vita.

[*Glossa sul margine sinistro*] Baldini Orefice seguì con disegni di Botticello.

Andrea Mantegna in Roma cominciò ad intagliare molte sue opere», (Fig. 3).

Questa concatenazione di eventi e artisti descritta da Vasari è immaginaria, risultato di una visione artistica fortemente campanilistica e in realtà consapevole dei fatti, data la descrizione di molti soggetti d'incisioni mantegnesche che l'aretino farà più avanti nel testo (cfr. BOREA 1989-90, p. 19), e che a sua volta Evelyn

Flanders to one *Martine* of *Antwerp*, whose works (as we observ'd) were usually countersign'd with M. the first whereof were the five *wise* and five *foolish Virgins*, and a *Crucifix*, which was so well cut, that *Gerardo* a *Florentine* Painter would needs copy it: After

invenzione] passò nelle Fiandre ad un *Martino di Anversa*²⁵, le cui opere (come abbiamo visto)²⁶ erano solitamente contrassegnate con M.²⁷ del quale le prime furono le cinque Vergini Sagge²⁸ e le cinque Stolte²⁹, e un Cristo in croce³⁰ che fu tanto ben intagliato che *Gherardo*³¹,

copierà (più avanti nel testo). Quest'ultimo interpreta il passo vasariano cambiandone il senso e privandolo di senso: Mantegna a Roma vede le opere di Baccio, che lo spingono a fornirgli dei disegni per incoraggiarlo ad inciderli. È dunque Baccio ad incidere i lavori di Mantegna e non Mantegna stesso ad iniziare ad incidere, spinto dalla vista delle opere di Baccio. Questo errore deriva con probabilità da un travisamento della frase vasariana, di per sé complicata per il soggetto sottinteso («fù cagione ch'egli diede principio a intagliare molte sue opere»), e dunque a maggior ragione ambigua per un inglese.

In ogni caso Evelyn, pur rifacendosi letteralmente al testo vasariano, non nomina Botticelli, forse consapevole dell'inesistenza di incisioni attribuite a Baccio in qualche modo collegate al pittore fiorentino (cfr. K. Oberhuber, *Baccio Baldini*, in LEVERSON-OBERHUBER-SHEEHAN 1973, pp. 13-21).

²⁵ È Martin Schongauer già citato; nella traduzione si è voluta mantenere la dicitura «un Martino», per la ovvia derivazione vasariana. Vasari (e di conseguenza Evelyn) è impreciso sul luogo di provenienza di Schongauer, che era Colmar e non Anversa.

²⁶ Questa parentesi è fondamentale per confermare l'ipotesi sopra avanzata (nota 8) di un errore nell'indicazione del monogramma di Schongauer derivante dalla lettura (e copiatura) del testo vasariano senza l'effettivo controllo e riscontro in incisioni dell'artista, che qui consiste in un'ulteriore svista (compare solo la lettera M.), forse conseguenza di un errore tipografico.

²⁷ Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, p. 300: «Passata poi questa invenzione in Fiandra, un Martino, che allora era tenuto in Anversa eccellente pittore, fece molte cose, e mandò in Italia gran numero di disegni stampati, i quali tutti erano contrassegnati in questo modo M.C.

[*Glossa sul margine sinistro*] Martino d'Anversa stampò successivamente» (si veda anche VASARI, V, p. 3), (Fig. 3).

Nel ricostruire la storia dell'incisione, Vasari non può rifiutarsi di trattare gli artisti nordici, pur attribuendo, come d'abitudine, l'invenzione di quest'arte alla Toscana, poi transitata nelle Fiandre. Il primo oltramontano ad essere citato qui dall'aretino è Schongauer, autore che Evelyn sapientemente nomina già altre due volte prima di questa (se consideriamo il monogramma M.C. riconducibile ad esso), includendolo tra i primi incisori in assoluto, libero dai preconcetti vasariani. Riguardo al monogramma indicato da Evelyn vedi nota 8 sopra.

²⁸ *Le cinque vergini sagge* (B.VI, p. 153, n. 77-81), cfr. LEHRS 2005, n. 76-80 pp. 264-273.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, III, p. 300 (VASARI, V, p. 3): «e le cinque prudenti con le lampade accese»

Evelyn inverte, rispetto a Vasari, l'ordine delle Vergini stolte con le sagge.

²⁹ *Le cinque vergini folli* (B.VI, p. 154, n. 82-86), cfr. LEHRS 2005, n. 81-85 pp. 274-283.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Et i primi furono le cinque Vergini stolte, con le lampade spente».

³⁰ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «et un Christo in croce con San Giovanni, e la Madonna a piedi».

GETSCHER 2003 (nota 11, p. 147) riconosce questa incisione come *La Crocifissione con quattro angeli* (B.VI, p.130, n. 25: cfr. LEHRS 2005, n. 14 pp. 106-109); tuttavia FARA 2019 (nota 15 pp. 47-48) respinge questa ipotesi, dal momento che nella descrizione vasariana non sono presenti i quattro angeli e identifica il bulino di Schongauer con LEHRS 1925, n. 10, che venne copiato dal Robetta (l'incisore che Vasari confonde con Gherardo di Giovanni del Fora) a inizio XVI secolo (HIND 1938-1948, I, pp. 208-209, n. D. II. 40).

³¹ Gherardo del Fora (ca. 1445-1497). A costui Vasari dedica anche una Vita (*Vita di Gherardo miniatore fiorentino*, Cfr. VASARI-MANOLESSI, I, pp. 358-360 (VASARI, III, pp. 471-473), in cui fornisce indizi fondamentali riguardo la precoce diffusione di incisioni di Schongauer e Dürer a Firenze – prima della morte di Gherardo nel 1497 (cfr. BOREA 1989-90, p. 20) – : «Mentre, che Gherardo andava queste cose lavorando, furono recate in Fiorenza alcune stampe di maniera Tedesca fatte da Martino, e da Alberto Duro: perche, piacendogli molto quella sorte d'intaglio, si mise col bolino a intagliare, e ritrasse alcune di quelle carte benissimo, come si può veder in certi pezzi, che ne sono nel nostro libro insieme con alcuni disegni di mano del medesimo.

[*Glossa sul margine destro*] Tratto dalla bellezza d'alcune stampe in rame, comincia à lavorar di bolino» (p. 359), (Fig. 4).

this he *published* his four *Evangelists*, our *Saviour*, and the twelve *Apostles*, a *Veronica*, *S. George*, *Christ before Pilate*, an *assumption* of the *B. Virgin*, one of the rarest that ever he did; besides that *St. Anthonies temptation*, which was so well performed, that *Michael Angelo* (exceedingly ravished with it) would needs wash it over with his own hands. The next that

un pittore fiorentino, volle copiarlo³²: dopo questo pubblicò i suoi quattro Evangelisti³³, il nostro Salvatore e i dodici Apostoli³⁴, una Veronica³⁵, San Giorgio³⁶, Cristo davanti a Pilato³⁷, un Transito della Vergine, una delle più raffinate che realizzò³⁸; insieme a quelle Tentazioni di Sant'Antonio, che vennero eseguite così bene che *Michelangelo* (estremamente estasiato da queste) le volle acquerellare di sua propria mano³⁹. In seguito colui che apparve degno di nota

³² Cfr. VASARI-MANOLESSI, III, p. 300 (VASARI, V, p. 3): «il quale fù tanto buono intaglio, che Gherardo miniatore Fiorentino si mise a contrafarlo di bulino, e gli riuscì benissimo; ma non seguì più oltre, perche non visse molto».

Come dimostrato (tra gli altri da FARA 2009, p. 187) non fu Gherardo a copiare il bulino schongaueriano, bensì Cristofano di Michele detto il Robetta a inizio XVI secolo (HIND 1938-1948, I, pp. 208-209, n. D. II. 40); si veda anche FARA 2019, nota 15 pp. 147-148.

Anche in questo caso Vasari pone l'accento sul contesto fiorentino in cui questo passaggio, di incisioni nordiche in suolo italico, avviene. Evelyn, invece, si limita a notificare la copia di Gherardo da Schongauer, a solo scopo informativo e catalogafico.

³³ Schongauer realizzò solo una serie con i simboli dei quattro Evangelisti: B.VI, p. 152, n. 73-76. Cfr. LEHRS 2005, n. 72-75 pp. 252-261; FARA 2019, nota 17 p. 48.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Dopo mandò fuori Martino in quattro tondi i quattro Evangelisti».

³⁴ *Cristo benedicente* (B.VI, p. 150, n. 68). L'ipotesi che tale incisione vada posta all'inizio della serie degli Apostoli, come Vasari (VASARI-MANOLESSI, *ibid.*: «& in carte piccole Giesu Christo con i dodici Apostoli») e poi anche HEINECKEN 1771 (p. 416, no. 35) sostengono, viene negata da Bartsch (cfr. LEHRS 2005, no. 32 pp. 152-153).

I dodici Apostoli (B.VI, p. 136, n. 34-45) sono una serie a parte, più tarda: cfr. LEHRS 2005, n. 41-52 pp. 178-205. Cfr. FARA 2019, nota 18 p. 48.

³⁵ *La Veronica*, B.VI.149.66. Cfr. LEHRS 2005, n. 71 pp. 250-251; FARA 2019, nota 19 p. 48.

Cfr. VASARI-MANOLESSI *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «e Veronica con sei Santi della medesima grandezza».

Evelyn omette il soggetto delle incisioni seguenti citata da Vasari: sia i sei Santi di medesima grandezza (LEHRS 2005, n. 53, 55, 57, 64, 68, 69), sia «alcune arme di signori tedeschi, sostenute da uomini nudi e vestiti e da donne» (LEHRS 2005, n. 95-104 pp. 302-323).

³⁶ Schongauer incise sia un *San Giorgio e il drago* rettangolare (B. 50), sia uno rotondo (B. 51).

Lehrs (cfr. LEHRS 2005, n. 57 e 58 pp. 216-219) crede che Vasari si riferisca ad uno di questi due, nonostante siano opere minori. Bartsch attribuisce anche un altro San Giorgio a Schongauer, non firmato (B.VI, p. 142, n. 52), ma non più considerato di sua mano; cfr. FARA 2019, nota 21 p. 48.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Mandò fuori similmente un San Giorgio, che ammazza il serpente».

³⁷ *Cristo davanti a Pilato* (B.VI, p. 126, n. 14), parte della serie della Passione (B. 9-20). Cfr. LEHRS 2005, n. 24 pp. 136-137; FARA 2019, nota 22 p. 48.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «un Christo, che sta inanzi a Pilato, mentre si lava le mani».

³⁸ *La morte della Vergine* (B.VI, p. 134, n. 33), nota in due stati, cfr. LEHRS 2005, n. 16 pp. 112-115; FARA 2019, nota 23 p. 48. È stato deciso di tradurre "assumption" con "transito" (ad indicare l'animula della Madonna che ascende al cielo) per attenersi ancor più al testo vasariano: cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «& un Transito di Nostra Donna assai grande, dove sono tutti gli Apostoli; E questa fù delle migliori carte che mai intagliasse costui».

³⁹ *Le tentazioni di Sant'Antonio* (B.VI, p. 140, n. 47), incisione nota in due stati. Cfr. LEHRS 2005, n. 54 pp. 208-211; FARA 2019, nota 24 p. 48.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, V, pp. 3-4): «In un'altra fece Santo Antonio battuto da i diavoli, e portato in aria da un'infinità di loro, in le più varie, e bizzarre forme, che si possono immaginare, la quale carta tanto piacque a Michelangelo, essendo giovinetto, che si mise a colorirla».

L'incisione di Schongauer è descritta da Vasari anche nella prima edizione delle *Vite* (1550), all'interno della Vita di Michelangelo (VASARI, VI, pp. 8-9), ma sotto il nome di Dürer. Nella seconda edizione (1568) l'aretino si corregge attribuendola a "Martino d'Olanda", forse in risposta alla *Vita di Michelagnolo Buonarroti* scritta da Ascanio Condivi (1553): cfr. CONDIVI 1553, p. 24: «Ed essendogli messa innanzi dal Granacci una carta stampata, dove era ritratta la storia di sant'Antonio quand'è battuto da' diavoli, della quale era autore un Martino

appeared of note was the formerly mention'd and renowned *Albert Durer*, who flourished about the years 1503. and who had performed wonders both in [p. 38] Copper and Wood, had he once fortun'd upon the least notion of that excellent manner, which came afterwards to be in vogue, of giving things their natural distances, and agreeable sweetness; the defect of which Sir *H. Wotton* does worthily perstringe both in him, and some others. But to proceed, *Albert* being very young set forth our *Lady*, some designs of *Horses* after the life; the

fu il già nominato e ben rinomato *Albrecht Dürer*⁴⁰, che fiorì intorno all'anno 1503⁴¹, e che realizzò opere meravigliose sia in rame che in legno, ebbe un tempo fortuna con la più aggiornata nozione di quell'eccellente maniera⁴², che da lì in avanti sarebbe entrata in voga, di dare alle cose la loro distanza naturale, e gradevole dolcezza⁴³; il difetto che *Sir H. Wotton* rimprovera sia a lui che ad alcuni altri⁴⁴. Ma per continuare, *Albrecht* da molto giovane mandò fuori una *Nostra Donna*⁴⁵, alcuni disegni di cavalli presi dal naturale⁴⁶; Il Figliol

d'Olanda, uomo per quel tempo valente, la fece in una tavola di legno; ed accomodato dal medesimo di colori e di pennelli, talmente la compose e distinse, che non solamente porse meraviglia a chiunque la vedde, ma anco invidia, come alcuni vogliono, a Domenico (il più pregiato pittore di quella età, siccome in altre cose di poi si potè manifestatamente conoscere) il quale, per far l'opera meno meravigliosa, solea dire essere uscita dalla sua bottega, come s'egli ve n'avesse avuta parte. [...]». Cfr. GREGORY 2012, p. 16 e BOREA 1989-90 nota 24 p. 36.

⁴⁰Albrecht Dürer è già stato effettivamente nominato a p. 7. Di questo incisore Evelyn parlerà anche più avanti nel presente capitolo (da p. 63), nominandolo tra i primi Tedeschi (*Germans*) e Fiamminghi (*Flemmings*).

⁴¹ Questa data è quella indicata da Vasari per la prima incisione da lui nominata (VASARI-MANOLESSI, II, p. 300 e VASARI, V, p. 4: «una Nostra Donna picciola») nel ricco elenco di opere di Dürer. Evelyn citerà più avanti quest'incisione, senza però ripetere la datazione. Vedi nota 45.

⁴² S'intende la "Maniera Moderna". Cfr. SHEARMAN 1983; PINELLI 2013.

⁴³ Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, p. 300: «Dopo questo Martino, cominciò Alberto duro [in VASARI, V, p. 4 è "Duro"] in Anversa, con più disegno, e miglior giudicio, e con più belle inventioni a dare opera alle medesime stampe, cercando d'imitar' il vivo, e d'accostarsi alle maniere italiane, le quali egli sempre apprezzò assai. [Glossa sul margine sinistro] Alberto Duro perfettionò quest'arte con miglior disegno», (Fig. 5).

⁴⁴ Evelyn qui si riferisce ad un passo del trattato di Sir Henry Wotton (1568-1639, diplomatico inglese e dilettante in architettura), che egli ben conosceva, dal momento che più volte nel suo *Account of Architects and Architecture* (1664), aggiunto alla traduzione del *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* di Roland Fréart de Chambray (1650, intitolata in inglese *A parallel of the antient architecture with the modern in a collection of ten principal authors who have written upon the five orders*), si riferisce a Wotton, talvolta discostandosene, come in questo caso. Cfr. Sir Henry Wotton, *The Elements of Architecture, collected by Henry Wotton Knight, from the best authors and examples*, London, printed by Iohn Bill, 1624, pp. 94-95 (dopo aver parlato dei primi pittori e scultori): «This is that witty Censure of the ancient Artizans, which Quintilian hath left us, where the last *Charactar* of *Demetrius* doth require a little *Philosophicall* examination; How an *Artificer*, whose end is the *imitation* of *Nature*, can bee too *naturall*; which likewise in our dayes was either the fault, or (to speake more gently) the too much perfection of *Albert Durer*, and perhaps also of *Michael Angelo da Buonaroti*, betweene whom I have heard noted by an ingenious *Artizan*, a prety nice difference, that the *German* did too much expresse *that which was*; and the *Italian*, *that which should be*: Which severe observation of *Nature*, by the one in her *commonest*, and by the other in her *absolutest* Formes, must needs produce in both a kinde of *Rigidity*, and consequently more *naturalnesse* then *gracefulness*: This is the clearest reason, why some exact *Symmetrists* have been blamed, for being too true, as neere as I can deliver my conceit. And so much touching the choyce of *Picture* and *Sculpture*: The next is, the *application* of both, to the *beautifying* of *Fabriques*».

Come notato da SALERNO 1951 (nota 3 p. 241) l'idea qui sostenuta da Wotton ha una chiara derivazione aristotelica per via della distinzione tra rappresentazione delle cose così come sono e come dovrebbero essere. Questa posizione riflette quella assunta in Italia da Bellori dopo il 1615, a metà tra i due estremi del manierismo (l'arte non dipende da regole matematiche) e del naturalismo.

⁴⁵ *La Madonna allattante Gesù Bambino seduta su un prato* (B.VII, p. 54, n. 34, bulino siglato e datato 1503), cfr. FARA 2007, scheda 17 pp. 76-77: con questo bulino, che è il trentaseiesimo inciso da Dürer, inizia la serie di quelli non più solamente siglati, ma anche datati (ad eccezione delle *Quattro donne nude* del 1497).

VASARI-MANOLESSI, III, p. 300 (VASARI, V, p. 4): «E l'anno 1503, mandò fuori una nostra Donna piccola, nella quale superò Martino, e se stesso».

Cfr. nota 40.

⁴⁶ *Il piccolo cavallo* (B.VII, p. 105, n. 96) e *Il grande cavallo* (B.VII, p. 106, n. 97), incisioni a bulino entrambe siglate e datate 1505.

Prodigal, *S. Sebastian* in little, a *Nymph* ravished by Monster; a *woman on Horseback*, *Diana* chastising a *Nymph* who flies to a *Satyr* for protection, in which he discovered his admirable talent and skill in expressing Nudities; A Country man and Woman playing on Bagpipes, with Poultry, &c. about them. *Venus*, or the temptation of the Stove; his two *St. Christophers*, rare cuts². After that, he engraved several Stamps in Wood, proof whereof he gave in the

² “Cut” è stato tradotto genericamente come intaglio, in questo caso sottintendendo “in rame”. Altrove (vedi nota 13) “cut” appare accompagnato dalla specificazione

Prodigo⁴⁷, S. Sebastiano in piccolo⁴⁸, una Ninfa rapita da un Mostro⁴⁹; una donna a cavallo⁵⁰, Diana che castiga una Ninfa che vola da un Satiro in cerca di protezione, nella qual'opera rivelò il suo ammirevole talento e capacità nel rappresentare i nudi⁵¹; un contadino e una contadina che suonano la cornamusa, con polli e altre cose del genere⁵². Venere, o la tentazione della stufa⁵³; i suoi due San Cristofori, straordinari intagli⁵⁴. Dopo questo, incise varie stampe in legno⁵⁵, prova che diede nella decollazione di San Giovanni Battista con

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «& appresso in molte altre carte, cavalli, a due cavalli per carta, ritratti dal naturale e bellissimi».

⁴⁷ *Il figliol prodigo* (B.VII, p. 49, n. 28), bulino siglato, databile intorno al 1496.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «& in un'altra il figliuol prodigo, il quale, stando a uso di villano ginocchioni, con le mani incrocicchiate, guarda il Cielo, mentre certi porci mangiano in un trogolo; & in questa sono capanne a uso di ville Tedesche, bellissime».

⁴⁸ Si tratta del bulino *San Sebastiano legato ad un albero* (B.VII, pag. 71, n. 55), del 1501 ca., dal momento che VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*) scrive: «Fece un S. Bastiano picciolo, legato con le braccia in alto». Bartsch indica anche un San Sebastiano alla colonna (B. 56), con le mani legate dietro alla schiena, che non può dunque essere quello in questione.

Baldinucci, un centinaio di anni dopo «nella sua “rilettura” vasariana» nel *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione* (1686) lo descriverà solo come «il San Bastiano piccolo» (cfr. BALDINUCCI-FARA 2002-2003, p. 63), esattamente come Evelyn ventiquattro anni prima.

⁴⁹ *Il mostro marino* (B.VII, p. 84, n. 71) bulino siglato, 1498 ca., noto anche come “Il ratto di Animone” (da Bartsch in poi e per lungo tempo interpretato così)..

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Et in un rame maggiore intagliò una Ninfa, portata via da un Mostro marino, mentre alcun'altre Ninfe si bagnano».

⁵⁰ *La dama a cavallo e il Lanzicheneco* (B.VII, p. 95, n. 82), bulino siglato, 1497 ca.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Fece una femina alla Fiamminga a cavallo, con un staffiere a' piedi».

⁵¹ *L'Ercole* (B.VII, p. 86, n. 73), bulino siglato, 1498 ca., anche chiamato *Ercole al bivio, o l'effetto della gelosia*. Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Della medesima grandezza intagliò con sottilissimo magistero, trovando la perfezione, & il fine di quest'arte, una Diana che bastona una Ninfa, la quale si è messa per essere difesa, in grembo a un Satiro: nella quale carta volle Alberto mostrare, che sapeva fare gl'ignudi». A Vasari questa osservazione serve ad introdurre una riflessione sulla superiorità del nudo italiano rispetto a quello nordico, mentre Evelyn si limita a riportare il primo giudizio.

⁵² Evelyn si riferisce, così come Vasari, alle “stampe di genere di Dürer”, un gruppo di bulini siglati di piccolo formato, quali *Il cuoco e sua moglie* (B.VII, p. 97, n. 84, 1496 ca., cfr. FARA 2007, scheda 63 p. 139), *Il contadino e sua moglie* (B.VII.96.83, 1497 ca.), *Tre contadini in conversazione* (B.VII, p. 97, n. 86, 1497 ca.), *Contadini che danzano* (B.VII, p. 101, n. 90, 1514), in particolare *Coppia di contadini al mercato* (B.VII, p. 99, n. 89, 1519) per il soggetto dei polli e *Il suonatore di cornamusa* (B.VII, p. 101, n. 91, 1514).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, III, p. 301 (VASARI, *ibid.*): «Fece molti abiti diversi alla fiamminga in diverse carte stampate picciole, di Villani, e Villane, che suonano la cornamusa, e ballano; alcuni che vendono polli, & altre cose, e d'altre maniere assai.

[*Glossa sul margine destro*] Descrizione di molte eccellenti opere d'Alberto», (Fig. 6).

⁵³ *La tentazione dell'ozioso (il sogno del dotto)*, bulino siglato, 1498 ca (B.VII, p. 91, n. 76).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*) «Fece uno, che dormendo in una stufa, hà intorno Venere, che l'induce a tentatione in sogno, mentre, che Amore salendo sopra due zanche si trastulla, & il Diavolo con un soffione, ovvero mantice lo gonfia per l'orecchie».

⁵⁴ *San Cristoforo voltato a sinistra* (B.VII, p. 68, n. 51) e *San Cristoforo voltato a destra* (B.VII, p. 69, n. 52), bulini siglati, entrambi datati 1521.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Intagliò anco due San Christofari diversi, che portano Christo fanciullo, bellissimi e condotti con molta diligenza ne' capelli sfilati, & in tutte l'altre [cose]».

⁵⁵ Evelyn, copiando Vasari, riporta il medesimo errore (VASARI-MANOLESSI, *ibid.* e VASARI, V, pp. 4-5: «Dopo le quali opere, vedendo con quanta larghezza di tempo intagliava in rame, e trovandosi avere gran copia

decollation of St. *Jo. Bapt.* With *Herodias*, *Pope Sixtus*, *St. Stephen*, *Lazarus*, *S. George*, a *passion* in great, the last supper, *Christ's* apprehension in the Garden, descent into *Limbo*, and Resurrection, with eight more Prints of this subject, which are held to be spurious: All these be published *anno* 1510. The year following, he set forth the life of our [p. 39] *Lady* in twenty sheets rarely conducted. The *Apocalyps* in fifteen sheets, of which the Painters

Erodiade⁵⁶, papa Sisto, Santo Stefano, Lazaro⁵⁷, San Giorgio⁵⁸, una passione in grande: l'ultima cena, l'arresto di Cristo nell'orto, la discesa nel Limbo, e la resurrezione, con altre 8 stampe di questo soggetto, che sono ritenute spurie: tutte queste sono state pubblicate nel 1510⁵⁹. L'anno seguente mandò fuori la vita della Nostra Donna in venti carte finemente

d'invenzioni, diversamente disegnate, si mise a intagliare in legno; Nel qual modo di fare, coloro, che hanno maggior disegno, hanno più largo campo da poter mostrare la loro perfezione»). L'aretino, infatti, dopo aver iniziato l'elenco delle incisioni di Dürer partendo dalla Madonna del 1503 (non tra le più significative) e procedendo disordinatamente con alcuni bulini, non badando alle datazioni (dal momento che non ragiona solo cronologicamente: cfr. FARA 2014, p. 25), giunge a parlare delle opere xilografiche facendole risalire erroneamente ad una seconda fase di attività di Dürer. È ben noto, tuttavia, come scrive Borea, «che le prime stampe da rame ebbero carattere sperimentale, collocandosi per così dire in ordine sparso all'interno della assai più intensa e sistematica produzione silografica, iniziata verso il 1495 e mai interrotta» (BOREA 1989-90, p. 21).

⁵⁶ Quello che sembra essere un unico soggetto nel testo di Evelyn, è in realtà la ripresa del testo vasariano in cui si descrivono *La decapitazione di San Giovanni Battista* (B.VII.142.125) xilografia siglata e datata 1510, e *La testa di San Giovanni Battista presentata ad Erodiade* (B.VII, p. 143, n. 126) xilografia datata 1511.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, V, p. 5): «E di questa maniera mandò fuori l'anno 1510, due stampe piccole, in una delle quali è la Decollatione di S. Giovanni, e nell'altra quando la testa del medesimo è presentata in un bacino a Herode, che siede a mensa».

⁵⁷ Questi tre soggetti fanno tutti parte di un'unica incisione: *I Santi Stefano, Sisto e Lorenzo* (B.VII, p. 138, n. 108), xilografia siglata, databile al 1504/1505 ca.

Evelyn qui sbaglia nel nominare Lazaro, che è in realtà un San Lorenzo (forse a causa di un errore di trascrizione): cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Et in altre carte S. Christofaro, S. Sisto papa, S. Stefano, e San Lorenzo».

⁵⁸ *San Giorgio che uccide il drago* (B.VII, p. 138, n. 111), xilografia siglata, 1504-1505 ca.

È curioso che Evelyn qui inserisca, nel catalogo di opere düreriane finora ricavato dalla descrizione vasariana, un'incisione mai citata dall'aretino, tralasciando il «S. Gregorio, che canta la Messa, accompagnato dal Diacono, e Sudacono» (VASARI-MANOLESSI, *ibid.* e VASARI, *ibid.*, B.VI, p. 142, n. 123), a meno che questo sia un errore di trascrizione come sopra (vedi nota precedente).

⁵⁹ Le quattro xilografie (siglate e datate 1510) dalla serie della "Grande Passione" qui citate sono: *L'ultima cena* (B.VII, p. 117, n. 5), *La cattura di Cristo* (B.VII, p. 117, n. 7), *La discesa al Limbo* (B.VII, p. 118, n. 14), *La resurrezione* (B.VII, p. 118, n. 15).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «E cresciutogli l'animo, fece in un foglio reale l'anno 1510, parte della passione di Christo, cioè ne condusse, con animo di fare il rimanente, quattro pezzi; la Cena; l'esser preso di notte nell'orto, quando vò al Limbo a trarne i Santi Padri, e la sua gloriosa Ressurrectione. E la detta seconda parte fece anco in un quadretto a olio molto bello, che è oggi in Fiorenza appresso al Sig. Bernardetto de' Medici. E se bene sono poi state fatte l'altre otto parti, che furono stampate col segno d'Alberto, a noi non pare verisimile, che siano opera di lui, attesoche sono mala cosa, e non somigliano, né le teste, né i panni, né altra cosa la sua maniera; onde si crede che siano state fatte da altri dopo la morte sua per guadagnare, senza curarsi di dar questo carico ad Alberto.

[*Glossa sul margine destro*] Quattro pezzi della Passione fatti da Alberto», (Fig. 7).

Evelyn, in questo passo, riporta una serie di errori compiuti da Vasari, a riprova, ancora una volta, del suo mancato interesse nel verificare le informazioni che gli vengono da altri trattati. Infatti, nell'affrontare la "Grande Passione" Vasari cita solo quattro xilografie di questa famosa serie, le uniche datate (1510) e da lui riconosciute come autografe, probabilmente perché pervenutegli sciolte e non nell'edizione completa con testo latino del 1511. Inoltre, egli riconosce il divario stilistico tra queste incisioni e le altre sette non datate (non otto come erroneamente scrive, seguito da Evelyn), quindi considerate "mala cosa" e necessariamente opera di contraffattori. L'inglese, da parte sua, non riporta quest'ultima ipotesi fantasiosa di Vasari, continuando con un più scorrevole elenco di opere incisive düreriane, questo probabilmente perché egli tende a non sbilanciarsi quasi mai in giudizi stilistici (gli unici che si sente di dare sono di tipo morale). Oppure, si può ipotizzare che egli conoscesse il volume completo della "Grande Passione", ma in questo caso risulta inspiegabile l'indicazione della data erronea e del numero di 8 stampe anziché di 7.

have made sufficient use; *Christ* bemoaning our sins; Then applying himself to grave in Copper again, he published his *Melancholia*, three different *Madonas*, with thirty pieces besides concerning the *passion*, and which being afterwards imitated by that rare Artist *Marco Antonio* (who had procur'd them at *Venice*) and published for Originals (so exactly it

realizzate⁶⁰. L'Apocalisse in quindici carte, di cui i pittori si sono adeguatamente serviti⁶¹; Cristo che piange i nostri peccati⁶²; poi esercitandosi ancora ad incidere in rame, pubblicò la sua Melancholia⁶³, tre diverse Madonne⁶⁴, insieme ad oltre trenta pezzi riguardanti la Passione⁶⁵, e che vennero poi imitati da quello straordinario artista, *Marco Antonio*⁶⁶ (che se li

⁶⁰ *Vita della Vergine* (B.VII, p. 131, n. 76-95), libro xilografico pubblicato nel 1511 (contemporaneamente all'uscita in volume dell'*Apocalisse* e della *Piccola e Grande Passione*), costituito da venti incisioni (queste sul recto della carta, sul verso il testo poetico di Chelidonius), di cui diciassette già realizzate tra il 1502 e 1505 ca. in fogli sciolti e copiate a Venezia da Marcantonio Raimondi, mentre le altre tre a completare la serie vennero realizzate tra il 1510 e il 1511 (queste sono la *Morte*, l' *Assunzione* e *Incoronazione della Vergine*): cfr. FARA 2007, scheda 96 pp. 281-328.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «E che ciò sia vero, l'anno 1511 egli fece della medesima grandezza in venti carte tutta la vita di nostra Donna tanto bene, che non è possibile, per inventione, componimenti di prospettiva, casamenti, abiti, e teste di vecchi e gioie [VASARI: giovani], far meglio.

[*Glossa sul margine destro*] Vita della B.V. in 20. pezzi bellissima», (Fig. 8).

[Vasari parla della serie della *Vita della Vergine* anche nella biografia di *Don Giulio Clovio miniatore*, ricordando come fra «le prime cose che il Clovio colorisse, fu una Nostra Donna, la quale ritrasse, come ingegnoso e di bello spirito, dal Libro della vita di essa Vergine; la quale opera fu intagliata in istampa di legno nelle prime carte d'Alberto Duro» (VASARI, VI, p. 213)].

Evelyn tralascia il giudizio vasariano, tendente ad esaltare l'arte centro-italiana, che «se avesse havuto per patria la Toscana [...] & avesse potuto studiare le cose di Roma [...] sarebbe stato il miglior pittore de' paesi nostri».

⁶¹ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «L'anno medesimo, seguitando di sfogare i suoi capricci, cercò Alberto di fare della medesima grandezza, quindici forme intagliate in legno, della terribile visione, che San Giovanni Evangelista scrisse nell'isola di Patmos nel suo Apocalisse; E così messo mano all'opera con quella sua immaginativa stravagante, e molto a proposito a cotal soggetto, figurò tutte quelle cose, così celesti, come terrene, tanto bene, che fù una meraviglia; E con tanta varietà di fare in quelli animali, e mostri, che fù gran lume a molti de' nostri Artefici, che si son serviti poi dell'abbondanza, e copia delle belle fantasie, & invenzioni di costui.

[*Glossa sul margine destro*] Apocalisse figurata dal Duro in fantasia vaga, e terribile», (Fig. 9). Vasari (e poi Evelyn) si riferisce alla serie xilografica in volume dell'*Apocalisse* (B.VII, p. 127, n. 60-75) pubblicata con testo in latino a Norimberga nel 1511. Le quindici scene erano state incise tra il 1496 e il 1498 e riunite in volume con un altro frontespizio (accompagnate sul verso da un testo in latino o in tedesco a caratteri gotici) di cui le due *edizione principae* uscirono nel 1498 (FARA 2007, scheda 95 pp. 252-281). È da notare che l'aretino, come poi Evelyn, sottolinea l'importanza di quest'opera per l'uso che ne fecero gli artisti (lui compreso, nel refettorio di San Michele in Bosco a Bologna), come repertorio figurativo.

⁶² Forse *L'uomo dei dolori* (B.VII, p. 119, n. 16), frontespizio della *Piccola Passione xilografica*.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, V, p. 6): «Vedesi ancora di mano del medesimo in legno un Christo ignudo, che hà intorno i misterij della sua Passione, e piange con le mani al viso i peccati nostri, che per cosa picciola, non è se non lodevole».

⁶³ *Melancholia I (La Melanconia)* (B.VII, p. 87, n. 74), incisione a bulino, siglata e datata 1514.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, pp. 301-302 (VASARI, *ibid.*): «Dopo, cresciuto Alberto in facoltà, & in animo, vedendo le sue cose essere in pregio, fece in rame alcune carte che fecero stupire il mondo. Si mise anco ad intagliare, per una carta d'un mezo foglio, la Malinconia con tutti gl'instrumenti, che riducono l'huomo, e chiunque gli adopera, a essere malinconico, e la ridusse tanto bene, che non è possibile col bulino intagliare più sottilmente.

[*Glossa sul margine sinistro*] Cominciò à tagliare in rame con meraviglia di tutti i Virtuosi», (Fig. 10).

⁶⁴ Cfr. VASARI-MANOLESSI, III, p. 302 (VASARI, *ibid.*): «Fece in carte picciole tre nostre Donne variate l'una dall'altre, e d'un sottilissimo intaglio». Come fa notare Fara (FARA 2007, p. 79), verosimilmente Vasari – e di conseguenza Evelyn – fa riferimento ai bulini *Madonna allattante il Bambino* (B.VII, p. 55, n. 36, siglato e datato 1519), *La Madonna col Bambino incoronata da un angelo* (B.VII, p. 56, n. 37, siglato e datato 1520) e *La Madonna col Bambino in fasce* (B.VII, p. 57, n. 38, siglato e datato 1520).

⁶⁵ Fa riferimento alla *Piccola Passione xilografica* (B.VII, p. 119, n. 16-52), formata da trentasei xilografie realizzate da Dürer tra il 1508 e il 1510 come fogli sciolti, riunite nel 1511 in un volume con l'*Uomo dei dolori* come frontespizio (vedi nota 62) e versi latini del monaco Benedictus Chelidonius nel *verso*.

seems they were perform'd) did so insense *Albert*, that he made a journey to *Venice* expresly to complain of the injury to the *Senate*; and obtain'd at last, that *M. Antonio* should no more be permitted to set his mark or *Plagia*, which was all he could procure of them. Another emulator of *Alberts* was *Lucas van Leyden*, whom at his returne into *Germany* he found had

procurò a Venezia) e li pubblicò come originali (con tanta esattezza sembra che fossero stati realizzati) rendendo *Albrecht* tanto furioso che intraprese un viaggio fino a Venezia appositamente per lamentarsi con il senato del torto; e alla fine ottenne che a *Marco Antonio* non fosse più permesso di porre la sua sigla o Plagio, che fu l'unica cosa che riuscì ad ottenere da loro⁶⁷. Un altro emulatore di *Albrecht* fu *Luca di Leyda*⁶⁸, che [Dürer] al suo

⁶⁶ Marcantonio Raimondi (1479 ca. – ante 1534).

La lettura che Evelyn qui compie del passo vasariano, oltre ad essere alquanto riassuntiva, è positiva (come l'uso dell'aggettivo "rare" attribuito a Marcantonio indica). Vasari al contrario, come scrive Borea, attribuendo l'esordio di Marcantonio ad una condizione di totale sudditanza ad uno straniero eccellente [Dürer] «predispone a giudicare negativamente anche della sua successiva attività di riproduttore di disegni di Raffaello, una attività che, come il Vasari commenta, risulta encomiabile solo perché diffonde invenzioni del genio urbinato» (BOREA 1989-90 p. 24).

⁶⁷ Il passo vasariano che qui Evelyn riassume efficacemente contiene alcune imprecisioni, in particolare il riferimento alla *Piccola Passione xilografica* per l'episodio di plagio avvenuto a Venezia, che è in realtà riconducibile alle copie realizzate da Marcantonio Raimondi intorno al 1508 di un altro libro xilografico düreriano, ovvero la *Vita della Vergine*, di cui 17 fogli circolavano autonomamente già da qualche anno (come dimostra la copia di Marcantonio dell'Adorazione dei Magi: cfr. *Bologna e l'Umanesimo* 1988, scheda 31, pp. 150-154; e PON 2004, pp. 39-66). Le copie dalla *Piccola Passione* vennero invece realizzate dal bolognese intorno al 1515 (dunque più tardi) e non recano la sigla falsificata di Dürer, contrariamente a quanto descritto da Vasari. Inoltre, Marcantonio non smise di copiare incisioni di questo grande artista, anche continuando a porre impunemente il suo riconoscibile monogramma (almeno fino al 1511, data della "Messa di San Gregorio), e questa pratica si protrasse anche durante la frequentazione di Raffaello a Roma (BOREA 1989-90, p.22). In ogni caso il passo è significativo perché affronta il tema del copyright, fondamentale per lo studio degli incisori delle origini, che attraverso la richiesta di privilegi potevano mantenere il controllo sull'opera seriale che creavano. Il tema è introdotto in un luogo, Venezia, in cui la richiesta di privilegi editoriali era molto vasta e in cui le copie non riconosciute delle stampe di grandi artisti, Dürer compreso, erano numerose. Forse proprio per questa ragione egli, in una lettera a Pirckheimer da Venezia (del 7 febbraio 1505), si lamenta dei difficili rapporti avuti con i pittori veneziani – ad eccezione di Giovanni Bellini) – e si tutelerà ponendo in calce ai grandi volumi xilografici pubblicati nel 1511 un privilegio concesso dall'imperatore Massimiliano I (FARA 2007, pp. 203-204). Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, p. 302 (VASARI, V, pp. 6-7): «Ma troppo sarei lungo, se io volessi tutte l'opere raccontare, che uscirono di mano ad Alberto; per hora basti sapere, che havendo disegnato, per una Passione di Christo 36 pezzi, e poi intagliatili, si convenne con Marc'Antonio Bolognese di mandar fuori insieme 15 queste carte; E così capitando in Venetia, fù quest'opera cagione, che si sono poi fatte in Italia cose maravigliose in queste stampe, come di sotto si dirà.

Mentre, che in Bologna Francesco Francia attendeva alla pittura, frà molti suoi discepoli fù tirato inanzi, come più ingegnoso de gli altri, un giovane chiamato Marc' Antonio, il quale, per essere stato molti anni col Francia, e da lui molto amato, s'acquistò il cognome de' Franci. Costui dunque, il quale haveva miglior disegno, che il suo maestro, maneggiando il bulino con facilità, e con gratia, fece, perche allhora erano molto in uso, cinture, & altre molte cose niellate, che furono bellissime, percioche era in quel mestiero veramente eccellentissimo. Venutogli poi disiderio, come a molti aviene, d'andare pe'l mondo, e vedere diverse cose, & i modi di fare de gli altri Artefici, con buona gratia del Francia se n'andò a Vinezia, dove hebbe buon ricapito frà gli Artefici di quella Città. In tanto capitando in Venetia alcuni Fiamminghi con molte carte intagliate, e stampate in legno, & in rame da Alberto duro, vennero vedute a Marc'Antonio in su la piazza di S. Marco, perche stupefatto della maniera del lavoro, e del modo di fare d'Alberto, spese in dette carte quasi quanti danari aveva portati da Bologna, e frà l'altre cose comperò la Passione di Giesi Christo, intagliata in 36 pezzi di legno in quarto foglio, stata stampata di poco dal detto Alberto; La quale opera cominciava dal peccare d'Adamo, & essere cacciato di Paradiso dall'Angelo, infino al mandare dello Spirito Santo. E considerato Marc'Antonio quato honore, & utile si havrebbe potuto acquistare, chi si fusse dato a quell'arte in Italia, si dispose di volervi attendere con ogni accuratezza, e diligenza, e così cominciò a contrafare di quelli intagli d'Alberto, studiando il modo de' tratti, & il tutto delle stampe, che havea comperate, le quali per la novità, e bellezza loro, erano in tanta riputatione, che ogn'uno cercava d'haverne. Avendo dunque contrafatto in rame d'intaglio grosso, come era il legno, che aveva intagliato Alberto, tutta la detta passione, e vita di Christo in 36 carte, e fattovi il segno, che Alberto faceva nelle sue opere, cioè questo: .A.E [.AD.], riuscì tanto simile di maniera, che non sapendo

well neer overtaken him for the sweetnesse of his *Burine*, though something inferiour of design: Such were a *Christ* bearing the *Crosse*, and another of his *Crucifixion*, *Sampson*, *David* on a horse, the Martyrdome of *S. Peter*, *Saul*, and *David*, the slaughter of *Goliah*, the

ritorno in Germania trovò che era ben vicino a superarlo per la dolcezza del suo bulino, anche se un poco inferiore in disegno⁶⁹; tali erano un Cristo che trasporta la croce, e un'altra delle sue crocifissioni⁷⁰, Sansone⁷¹, David a cavallo⁷², il martirio di San Pietro⁷³, Saulo, e David⁷⁴,

nessuno, ch'elle fossero fatte da Marc'Antonio, erano credute d'Alberto, e per opere di lui vendute, e comperate; La qual cosa essendo scritta in Fiandra ad Alberto, e mandatogli una di dette Passioni contrafatte da Marc'Antonio, venne Alberto in tanta còllora, che partitosi di Fiandra, se ne venne a Vinetia, e ricorso alla Signoria, si querelò di Marc'Antonio, ma però non ottenne altro, se non che Marc'Antonio non facesse più il nome, e ne il segno sopradetto d'Alberto nelle sue opere.

[*Glossa sul margine sinistro*] Marc'Antonio discepolo del Francia, e de' migliori, detto anch'esso de' Franci.

[*Glossa sul margine sinistro*] Andò a Venetia, e si pose a contrafare l'opere del Duro, che si venderono per originali. [Fig. 11]

[*Glossa sul margine sinistro*] Alberto sdegnato da ciò venne a Venetia per vietare il fatto del suo contrasegno», (Fig. 12).

Forse Evelyn, per la versione così ridotta e riassunta di questo passo, si è servito anche del testo di Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck* (1604). Cfr. MAMBRO SANTOS 2000, p. 136: «Vasari raccontò che un certo Marcantonio da Bologna avrebbe copiato le trentasei piccole silografie dedicate alle scene della *Passione* e le avrebbe pubblicate sotto il nome e il marchio di Albert; costui, arrivato a Venezia, dove esse erano state vendute, e assicuratosi della protezione dei dignitari cittadini, [Fol. 208 v] avrebbe ottenuto che il suo marchio plagiato venisse asportato da Marcantonio». Nella versione originale (cfr. https://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/mand001schi01_01_0191.php): «*Vasari* schrijft, dat eenen *Marck Antonio* van Bolognen hadde nae ghesneden de 36. cleen houde Passi-stucken, en lietse uytgaen onder *Alberti* teycken oft naem, waerom dat *Albert* te Venetien, daerse ghedruckt wierden, soude zijn gecomen, nemende zijn toevlucht tot den Heeren van der Stadt, en vercreegh [fol. 208v] alleenlijck dat *Marc Antonio* desen ontleenden naem most uytdoen».

⁶⁸ Luca di Leida, da Evelyn già citato, viene qui esaltato da Vasari come l'unico emulo di Dürer degno essere visto come concorrente (BOREA 1989-90, p. 21), fatto che influenzerà il precoce successo collezionistico che questo artista avrà (cfr. BURY 1985, pp. 12-26; GREGORY 2012, pp. 39-45).

⁶⁹ Cfr. VASARI MANOLESSI, II, pp. 302-303 (VASARI, V, p. 7): «[...] & Alberto tornato in Fiandra, trovò un altro Emulo, che già haveva cominciato a fare di molti intagli sottilissimi a sua concorrenza, e questi fù Luca d'Olanda, il quale, se bene non haveva tanto disegno, quanto Alberto, in molte cose nondimeno lo paragonava col bulino.

[*Glossa sul margine destro*] Luca d'Olanda hebbe meno disegno, ma fù più diligente del Duro», (Fig. 13).

In questo passo, come scrive Borea, «sembra che il concetto di disegno venga identificato con quello di rappresentazione del naturale, poiché più avanti, sempre all'interno del confronto che si dilunga tra le virtù dei due incisori oltremontani, si colgono vari accenni alla eccellenza di Dürer in fatto di osservazione dal vero [...]», come nella descrizione del «San Girolamo nello studio» (BOREA 1989-90, pp. 21-22).

Vedi nota 23 sull'uso del termine «disegno» in Evelyn.

⁷⁰ Luca di leida, *Cristo che trasporta la croce* (B.VII, p. 373, n. 64, siglata verso destra con lettera L) e *Crocifissione* (B.VII, p. 373, n. 65, siglata al centro in basso) datate 1509 e facenti parte della serie della *Passione di Cristo*.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, p. 303 (VASARI, *ibid.*): «Frà le molte cose, che costui fece, e grandi, e belle, furono le prime l'anno 1509, due tondi, in uno de' quali Christo porta la Croce, e nell'altro è la sua Crocifissione».

⁷¹ Luca di Leida, *Sansone* (B.VII, p. 351, n. 25, siglato, 1508 ca.).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Dopo mandò fuori un Sansone».

⁷² *La figlia di Jefte (o Abigail davanti a David)* (B.VII, p. 350, n. 24, siglata, 1508 ca.).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «un Davide a cavallo».

⁷³ Evelyn copia da Vasari anche questo soggetto (VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «& un S. Pietro martire con i suoi percussori») che pare non essere mai stato inciso da Luca di Leida. Gaetano Milanese, nel suo commento a Vasari (MILANESI-VASARI 1878-85, V, 1880, nota 1, p. 407) ipotizza che egli si riferisca a *Maometto e il Monaco Sergio* (B.VII, p. 405, n. 126, siglata e datata 1508). L'errore qui compiuto da Vasari è spiegato da FARA 2019 (p. 28) con l'ipotesi che l'aretino abbia confuso gli elementi comuni tra quest'incisione e la pala dell'*Uccisione di san Pietro Martire* di Tiziano (andata perduta), che egli aveva visto durante il suo viaggio a Venezia nel 1566. Se questa spiegazione venisse accettata, si dovrebbe spostare la datazione di questa parte di Vita di Marcantonio a dopo il 1566.

famous *Piper*, *Virgil's*, and some other heads, all which works did so inflame his Antagonist *Albert*, that in a laudable revenge, [p. 40] he publish'd his arm'd *Cavalier* or *Dream*, in which the brightnesse and lustre of the Armour and Horse is rarely conducted; Then in the year 1512 he set forth six other small stories of the *passion*, which *Lucas* also imitated, though hardly reach'd; Then a *S. George*, *Solomons Idolatry*; the Baptisme of our Lord, *Pyramus* and

il massacro di Golia⁷⁵, il famoso pifferaio⁷⁶, Virgilio, e alcune altre teste, tutte opere che infiammarono a tal punto il suo antagonista *Albrecht*, che in una lodevole competizione pubblicò il suo Cavaliere armato o Sogno, nel quale la lucentezza e brillantezza dell'armatura e del cavallo è realizzata in modo eccezionale⁷⁷; poi nel 1512 mandò fuori altre sei piccole storie della Passione, che ancora *Luca* imitò, seppur non pareggiandolo affatto⁷⁸; quindi un San Giorgio⁷⁹, l'idolatria di Salomone⁸⁰, il battesimo di nostro Signore⁸¹, Piramo e Tisbe⁸²,

⁷⁴ *David che suona l'arpa davanti a Saul* (B.VII, p. 352, n. 27), siglata, 1508 ca.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Fece poi in una carta in rame un Saulle [VASARI: Saul] a sedere, e Davide [VASARI: Davit] giovinetto, che gli suona intorno».

⁷⁵ Questo, come il successivo soggetto descritto da Evelyn non è tratto dall'elenco d'incisioni dell'artista olandese fatto da Vasari, finora seguito alla lettera. Probabilmente in questo caso si tratta di un bulino da Luca di Leida (come espresso dall'indicazione di responsabilità "L. van Leyden / inve.") che ha per soggetto *David con la testa di Golia* (B.III, p. 254, n. 109), realizzato da Jan Saenredam ("I Saenredam sculp.") datato 1600.

⁷⁶ Anche questo soggetto non è tra quelli descritti da Vasari, e apparentemente esistono solo tre incisioni autografe di Luca di Leida che presentano un soggetto simile (un suonatore di strumento a fiato): *Maria Maddalena si dedica ai piaceri terreni (o La danza di Santa Maria Maddalena)* (B.VII, p. 402, n. 122, siglata e datata 1519, bulino), che sullo sfondo ha un suonatore di flauto accanto ad un suonatore di tamburo); *Ragazzo con la tromba* (B.VII, p. 419, n. 152, siglata, 1507 ca., bulino), nonostante presenti una tromba; *I mendicanti* (B.VII, p. 423, n. 159, siglata e datata 1520, bulino e acquaforte), dove l'uomo al centro suona una cornamusa. Tuttavia, è strano che Evelyn non riesca ad identificare un flauto rispetto ad altri strumenti; è dunque probabile che si riferisca qui al *Suonatore di flauto* (NEW HOLLSTEIN DUTCH & FLEMISH/FILEDT KOK 1996, n. 13 p. 258) di Bartholomeus Dolendo, che presenta la sigla di Luca di Leida (L) sopra all'indicazione di responsabilità "B.Dol.fe."

⁷⁷ *Virgilio nel cesto* (B.VII, p. 409, n. 136, siglata e datata 1525), di Luca di Leida, secondo il racconto di Vasari, avrebbe a tal punto meravigliato Dürer, che quest'ultimo, entrato in competizione, avrebbe inciso *Il cavaliere, la morte e il diavolo* (B.VII, p. 196, n. 98, bulino siglato e datato 1513 e facente parte *Meisterstiche* ovvero i tre bulini incisi tra 1513 e 1514, punto più alto dello stile tonale (cfr. FARA 2007, scheda 77 pp. 155-157).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Ne molto dopo, havendo acquistato assai, fece in un grandissimo quadro di sottilissimo intaglio, Virgilio spenzolato dalla finestra nel cestone, con alcune teste, e figure tanto meravigliose, che elle furono cagione, che assottigliando Alberto, per questa concorrenza, l'ingegno, mandasse fuori alcune carte stampate tanto eccellenti, che non si può far meglio; nelle quali volendo mostrare, quanto sapeva, fece un uomo armato a cavallo, per la Fortezza humana, tanto ben finito, che vi si vede il lustrare dell'arme e del pelo d'un cavallo nero, il che fare è difficile in disegno. Haveva questo uomo forte la morte vicina, il tempo in mano, & il Diavolo dietro. Vi è similmente un can peloso, fatto con le più difficili sottigliezze, che si possono fare nell'intaglio.

[*Glossa sul margine destro*] Opere di Luca d'Olanda lodate», (Fig. 14).

⁷⁸ Serie della *Piccola Passione a bulino* di Dürer (B.VII, p. 33, n. 3-18) in sedici fogli datati dal 1507 al 1513, di cui la maggior parte (dieci) realizzati nel 1512. Luca di Leida realizzò una *Piccola Passione* in quattordici fogli (B.VII, p. 362, n. 43-56) siglata e datata 1521.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, V, pp. 7-8): «L'anno 1512 uscirono fuori di mano del medesimo, sedici storie picciole in rame della passione di Giesu Christo, tanto ben fatte, che non si possono vedere le più belle, dolci, e gratiose figurine, ne che habbiano maggior rilievo. Da questa medesima concorrenza mosso il detto Luca d'Olanda, fece dodici pezzi simili, e molto belli, ma non già così perfetti nell'intaglio, e nel disegno.

[*Glossa sul margine destro*] Concorrenza trà Luca, & Alberto causa, che operavano divinamente, superando però Alberto», (Fig. 14).

⁷⁹ Luca di Leida, *San Giorgio* (B.VII, p. 401, n. 121), siglato, 1508 ca.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, V, p. 8): «Et oltre a questi, un S. Giorgio, il quale conforta la fanciulla, che piagne, per haver' a essere dal serpente devorata».

⁸⁰ Luca di Leida, *L'idolatria di Salomone*. (B.VII, p. 354, n. 30), siglata e datata 1514.

Siglata con L in basso a sinistra e datata 1514 nella metà a destra.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «un Salamone che adora gli idoli».

⁸¹ Luca di Leida, *Il battesimo di Cristo* (B.VII, p. 360, n. 40), siglata, 1510 ca.

Thisbie, Ahasuerus and Hester, &c. These again incited *Albert* to publish that *Temperantia*, whom he elevates above the clouds, S. *Eustathius* and the Hart, a most incomparable cut³; his Deaths head in a Scutcheon, and several German Coates full of rare Mantlings and invention. Also S. *Hierom*, a *Christ and twelve Apostles* in small: anno 1523. many heads, as that of *Erasmus*, *Cardinal Albert*, the Imper[i]al *Electors*, and his own, with divers other. *Lucas* again in emulation of these, set forth his *Joseph* and four *Evangelists*, the Angels

³ “Cut” sempre intendendo “bulino”.

Asuero ed Ester, eccetera⁸³. Queste opere incitarono ancora *Albrecht* a pubblicare quella Temperanza, che elevò al di sopra delle nuvole⁸⁴, Sant'Eustachio e il cervo, uno dei più impareggiabili intagli⁸⁵; la sua testa della Morte su uno scudo e vari stemmi Tedeschi pieni di rari cimieri e invenzioni⁸⁶. Anche San Girolamo,⁸⁷ un Cristo e i dodici apostoli, in piccolo: anno 1523⁸⁸. Molti ritratti, come quelli di Erasmo, del cardinal Alberto [di Brandeburgo], elettore imperiale e quello di lui stesso, ed altri ancora⁸⁹. *Luca*⁹⁰ ancora, ad emulazione di

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Il Battesimo di Christo».

⁸² Luca di Leida, *Piramo e Tisbe* (B.VII, p. 409, n. 135), siglata e datata 1514.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Piramo, e Tisbe».

⁸³ Luca di Leida, *Ester e Assuero* (B.VII, p. 354, n. 31), siglata e datata 1518.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Asuero, e la regina Ester ginocchioni».

In tutto questo elenco di opere (da nota 70 alla presente) Evelyn si attiene esattamente all'elenco vasariano: nell'"eccetera" non include parti di testo tralasciate. Infatti egli riprende nella frase successiva il passo delle *Vite* seguente con la descrizione della "Temperanza".

⁸⁴ Albrecht Dürer, *Nemesisi (La Grande Fortuna)* (B.VII, p. 91, n. 77), bulino siglato, 1501 ca. (compiuto nello stesso tempo del *Sant'Eustachio*).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Dall'altro canto Alberto non volendo essere da Luca superato, né in quantità, né in bontà d'opere, intagliò una figura nuda sopra certe nuvole; e la Temperanza con certe ale mirabili, con una coppa d'oro in mano, & una briglia, & un paese minutissimo».

⁸⁵ Albrecht Dürer, *Sant'Eustachio* (B.VII, p. 73, n. 57), bulino siglato, 1501 ca.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Et appresso un Sant'Eustachio inginocchiato dinanzi al Cervo, che hà il Crocifisso frà le corna, la quale carta è mirabile, e massimamente per la bellezza d'alcuni cani in varie attitudini, che non possono essere più belli».

⁸⁶ A differenza di Vasari, che nella descrizione fa una commistione di tre diversi bulini come fossero uno solo, Evelyn riconosce l'incisione *Le insegne della Morte* ("la sua testa della Morte su uno scudo": B.VII, p. 109, n. 101, bulino siglato e datato 1503) separandola da i "vari stemmi Tedeschi pieni di rari cimieri e invenzioni" (*Stemma con un gallo e un leone rampante*, B.VII, p. 108, n. 100, bulino siglato, 1503 ca. e *I tre Geni*, B.VII, p. 81, n. 66, bulino siglato, 1500 ca.).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «E frà i molti putti, ch'egli fece in diverse maniere, per ornamenti d'armi, e d'imprese, ne fece alcuni, che tengono uno scudo, dentro al quale è una Morte, con un gallo per cimiere, le cui penne sono in modo sfilate, che non è possibile fare col bulino cosa di maggior finezza».

⁸⁷ Evelyn continua l'elenco di opere düreriane sulla falsa riga di quello di Vasari, ma non si dilunga nella descrizione del famoso *San Gerolamo nello studio* (B.VII, p. 76, n. 60, bulino, siglato e datato 1514), così dettagliatamente compiuta dall'aretino: «Et ultimamente mandò fuori la carta del S. Girolamo, che scrive, & è in habito di Cardinale, col Leone a' piedi, che dorme; Et in questa finse Alberto una stanza con finestre di vetri, nella quale, percuotendo il Sole, ribatte i raggi là dove il Santo scrive, tanto vivamente che è una maraviglia, oltre, che vi sono libri, horiuoli, scritture, e tante altre cose, che non si può in questa professione far più, ne meglio.

[*Glossa sul lato destro*] Diligenze usate nella figura d'un S. Girolamo» (VASARI-MANOLESSI, *ibid.* e VASARI, *ibid.*), (Fig. 15).

Dürer realizzò anche altre incisioni che hanno per soggetto questo santo, anche utilizzando diverse tecniche (*San Gerolamo penitente*: B.61, bulino; *San Gerolamo che prega di fronte al crocifisso*: B.59, puntasecca; *San Gerolamo nello studio*: B.114, xilografia e nella stessa tecnica *San Gerolamo nella grotta*: B.113; cfr. FARA 2007, rispettivamente schede 44, 42, 111, 110), ma l'ipotesi più probabile è che Evelyn si riferisca alla medesima descritta da Vasari.

⁸⁸ Albrecht Dürer, *L'ultima cena* (B.VII, p. 123, n. 53), xilografia siglata e datata 1523, in rapporto con una serie di disegni a penna realizzati tra 1520 e 1524, pensati per un altro ciclo della Passione in formato oblungo.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Fece poco dopo, e fù quasi dell'ultime cose sue, un Christo con i dodici Apostoli piccioli, l'anno 1523».

⁸⁹ I ritratti düreriani citati da Evelyn (e da Vasari) sono i bulini *Erasmo da Rotterdam* (B.VII, p. 114, n. 107, siglato e datato 1526) e *Il Cardinale Alberto di Brandeburgo* (di cui esistono due versioni *Il piccolo cardinale*, B.VII, p. 110, n. 102, siglato e datato 1519; e *Il grande cardinale*, B.VII, p. 111, n. 103, siglato e datato 1523) Il

appearing to *Abraham*, *Susanna*, *David* praying, *Mordecai* triumphing, *Lot*, the Creation of *Adam* and *Eve*, the story of *Cain* and *Abel*, viz.⁴ anno 1529. But what procur'd him immortal glory was his great *Crucifix*, *Ecce Homo*, and Conversion of *St. Paul*; in which he exceeded

⁴“*Viz*” sta per *videlicet* (*videre licet*).

queste [opere] mandò fuori Giuseppe⁹¹ e i quattro Evangelisti⁹², gli angeli che appaiono ad Abramo⁹³, Susanna⁹⁴, Davide che prega⁹⁵, Mardocheo che trionfa⁹⁶, Lot⁹⁷, la creazione di Adamo ed Eva, la storia di Caino ed Abele, tutte nell'anno 1529⁹⁸. Ma ciò che gli procurò gloria immortale fu la sua grande Crocifissione, *Ecce Homo*, e la conversione di San Paolo⁹⁹;

ritratto di Dürer nominato da Vasari (e poi da Evelyn) è la traduzione a stampa, realizzata da Erhard Schön (B.VII, p. 164, n. 156, xilografia), dell'effigie di Dürer visibile sulla medaglia del 1528 di Mathes Gebel, a lungo considerata incisione autografa (cfr. GETSCHER 2003, nota 65 p. 159 e FARA 2007, scheda 139 p.381).

Evelyn indica "altri ancora" ritratti realizzati da Dürer, che sono i bulini *Federico il Saggio, elettore di Sassonia* (B.104), *Philipp Melanchthon* (B.105), *Willibald Pirckheimer* (B.106) e la xilografia *Ulrich Varnbüler* (B.155). Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Si veggiono anco di suo molte teste di ritratti naturali in istampa, come Erasmo Roterodamo, il Cardinale Alberto di Brandimburgo, Elettore dell'Imperio, e similmente quello di lui stesso».

⁹⁰ È sempre Luca di Leida.

⁹¹ *La vita di Giuseppe*, B.VII, p. 348, n. 19-23, bulini (i primi due sono siglati con L e datati 1512, mentre gli ultimi sono solo siglati).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, III, pp. 303-304 (VASARI, *ibid.*): «Ma per tornare a gl'intagli delle stampe, l'opere di costui furono cagione, che Luca d'Olanda seguìto quanto poté le vestigia d'Alberto. E dopo le cose dette, fece quattro storie intagliate in rame de' fatti di Gioseffo».

⁹² *I quattro Evangelisti*, B.VII, p. 390, n. 100-103, bulini (B.100: *San Marco*, siglato e datato 1518; B.101: *San Matteo*, siglato; B.102: *San Luca*, siglato; B.103: *San Giovanni*, siglato e datato 1518).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, III, p. 304 (VASARI, *ibid.*): «i quattro Evangelisti».

⁹³ *Abramo e i tre angeli*, B.VII, p. 345, n. 15, bulino, siglato ma non datato (1513 ca.).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «i tre Angeli, che apparvero ad Abraam nella valle mambre [VASARI: Mambre]».

⁹⁴ *Susanna e i vecchioni*, B.VII, p. 356, n. 33, bulino siglato ma non datato (1508 ca.).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Susanna nel bagno».

⁹⁵ Con medesimo soggetto (*Davide orante*) esistono due incisioni di Luca di Leida: B.VII, p. 353, n. 28, bulino siglato ma non datato (esecuzione intorno al 1507-1508) e B.VII, p. 353, n. 29, acquaforte, siglata e datata 1520.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Davide [Davit], che ora».

⁹⁶ *Il trionfo di Mardocheo*, B.VII, p. 355, n. 32, bulino siglato e datato 1515.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Mardocheo, che trionfa a cavallo».

⁹⁷ *Lot fatta ubriacare dalle sue due figlie*, B.VII, p. 346, n. 16, bulino siglato e datato 1530, le cui figure nude non derivano dallo stile düreriano, ma da quello che Luca vide nelle incisioni di Marcantonio (GETSCHER 2003, nota 68 p. 159).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Lotto inebbrinato dalle figliuole».

⁹⁸ Evelyn delle tre incisioni citate da Vasari facenti parte di un gruppo di sei storie dalla Genesi (B.VII, p. 339, n. 1-6, datate 1529) ne cita solo due (*La creazione di Adamo ed Eva*, B.1 e *Caino uccide Abele*, B.5), omettendo *Dio che vieta di mangiare il pomo dell'albero della vita* (B.2).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «la creazione d'Adamo, e d'Eva; il comandar loro Dio, che non mangino del pomo d'un albero, ch'egli mostra; Caino che ammazza Abelle [Abel] suo fratello, le quali tutte carte uscirono fuori l'anno 1529».

⁹⁹ Proseguendo nella trascrizione quasi alla lettera delle *Vite* vasariane, Evelyn si riferisce alla *Crocifissione* (B.VII, p. 380, n. 74, bulino siglato e datato 1517), all'*Ecce Homo* (B.VII, p. 378, n. 71, bulino siglato e datato 1510) e alla *Conversione di San Paolo* (B.VII, p. 394, n. 107, bulino siglato e datato 1509, che Vasari descrive interamente, nella sua doppia scena, mentre Evelyn si limita alla descrizione di quella principale).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, V, pp. 8-9): «Ma quello, che più, che altro diede nome, e fama a Luca, fù una carta grande, nella quale fece la crocifissione di Giesu Christo; Et un'altra dove Pilato lo mostra al popolo, dicendo: *Ecce homo*, le quali carte, che sono grande, e con gran numero di figure, sono tenute rare, sicome è anco una conversione di S. Paolo, e l'essere menato così cieco in Damasco.

[*Glossa sul margine sinistro*] Crocifissione, Ecce Homo, e Conversione di S. Paolo di Luca a bolino maravigliose», (Fig. 16).

himself both for the work and ordinance; the [p. 41] distances being better conducted then [than] *Alberts*, and indeed so well observ'd, as gave light even to some of the best Painters that succeeded him; so much are they oblig'd to this Art, and to this rare Workman.

He grav'd also several *Madona's*, our blessed *Saviour* and *Apostles*; together with divers *Saints*, *Armes* and *Mantlings*, a *Mountebanc* and many more.

nelle quali superò se stesso sia per la lavorazione¹⁰⁰ che per ordine [dell'arte]¹⁰¹; le distanze sono meglio rese rispetto ad *Albrecht* e certamente così ben osservate da aprire gli occhi ad alcuni dei migliori pittori che lo succedettero; così tanto sono debitori alla sua arte e a questo straordinario artigiano¹⁰². Egli intagliò anche varie Madonne¹⁰³, il nostro benedetto Signore con gli Apostoli¹⁰⁴; insieme a diversi Santi¹⁰⁵, armi e cimieri¹⁰⁶, un ciarlatano¹⁰⁷ e molti altri soggetti¹⁰⁸.

¹⁰⁰ È stato qui tradotto “lavorazione” quello che in inglese compare come “work”, ad indicare la manualità della creazione artistica, concetto che Vasari esprime nella frase: «E queste opere bastino a mostrare, che Luca si può frà coloro annoverare, che con eccellenza hanno maneggiato il bulino» (VASARI-MANOLESSI, *ibid.* e VASARI, V, p. 9).

¹⁰¹ Nel testo di Evelyn è “ordinance”, chiara traduzione da Vasari: «Sono le composizioni delle storie di Luca molto proprie, e fatte con tanta chiarezza, & in modo senza confusione, che par proprio, che il fatto, ch'egli esprime, non dovesse essere altrimenti, e sono più osservate, secondo l'ordine dell'arte, che quelle d'Alberto» (VASARI-MANOLESSI, *ibid.* e VASARI, *ibid.*).

Per Vasari “l'ordine dell'arte” è «quello classico, ossia quello italiano, cui effettivamente in certe sue composizioni tarde, come “Adamo ed Eva” e “Caino e Abele” del 1519, che lo scrittore menziona, l'olandese, certo per aver meditato su stampe di Marcantonio, appare molto più vicino del tedesco. È un fatto bene noto, d'altronde, che sin dal 1517 erano visibili a Bruxelles presso Pieter Van Aelst, incaricato di trarne arazzi, i cartoni di Raffaello con gli “Atti degli Apostoli”; ed è stato ipotizzato che Luca, allora residente a Malines, li vedesse e come tanti altri fiamminghi ne rimanesse influenzato» (BOREA 1989-90, p. 22). L'“ordine dell'arte” è in qualche modo il Manierismo (cfr. nota 42 sopra).

¹⁰² Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Oltre ciò si vede, ch'egli usò una discrezione ingegnosa nell'intagliare le sue cose, conciosiache tutte l'opere, che di mano in mano si vanno allontanando, sono manco tocche, perché elle si perdono di veduta, come si perdono dall'occhio le naturali, che vede da lontano; E però le fece con queste considerazioni, e sfumate, e tanto dolci, che col colore non si farebbe altrimenti; le quali avvertenze hanno aperto gli occhi a molti pittori.

[*Glossa nel margine sinistro*] Alberto con giudizio men curava cose distanti, perché per natura si perdono», (Fig. 17).

Vasari compie un ultimo elogio a Luca di Leida per la sua abilità nel rappresentare i “lontani” degli sfondi delle sue opere, «una qualità da pittore che trascende la diligenza propria dell'incisore e introduce per la prima volta nel mondo delle stampe il senso della profondità degli spazi e della prospettiva aerea» (BOREA 1989-90, p. 22), imitata da artisti quali Bachiacca, Andrea del Sarto e Pontormo che guardarono alle tre incisioni sopra citate.

¹⁰³ Tre *Vergini* di Luca di Leida (B.VII, p. 384, n. 80-82, siglate e l'ultima datata 1523), cfr. GETSCHER 2003, nota 71 p. 161.

Anche tutta questa frase è copiata da Vasari (per questa e successive note cfr. passo completo in nota 108).

¹⁰⁴ Luca di Leida, *Cristo e gli Apostoli* (B.VII, p. 387, n. 86-99, bulini siglati).

¹⁰⁵ Le varie incisioni con rappresentati Santi sono descritte da BARTSCH 1803-1821 dal numero 104 al 125: B.VII, p. 393, n. 104-125.

¹⁰⁶ Forse si riferisce a varie incisioni quali *Testa di un soldato* (B.VII, p. 426, n. 160, bulino siglato e datato 1527), *Composizioni ornamentali* (B.VII, p. 427, n. 161-164, siglate e datate 1527 la prima, 1528 la seconda e la quarta) e le incisioni rappresentanti vari scudi ed armi (B.VII, p. 429, n. 165-168), cfr. GETSCHER 2003, nota 72 p. 161.

¹⁰⁷ È il soggetto di genere descritto da Vasari *Il dentista* (B.VII, p. 421, n. 157, bulino siglato e datato 1523).

¹⁰⁸ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, V, p. 9): «Fece il medesimo molte stampe piccole, diverse nostre Donne, i dodici Apostoli con Christo, e molti Santi, e Sante, & arme, e cimieri, & altre cose simili. Et è molto bello un Villano, che facendosi cavare un dente, sente sì gran dolore, che non s'accorge, che in tanto una donna gli vuota la borsa; le quali tutte opere d'Alberto, e di Luca sono state cagione, che dopo loro molti altri Fiamminghi, e Tedeschi hanno stampato opere simili bellissime».

But to return now into *Italy* from whence we first sallied; in the time of *Raphael Urbine* flourished the renowned *Marco Antonio*, who grav'd after those incomparable pieces of that famous Painter, to whom he was so dear, that the honour he has done him to posterity will appear, as long as that *School of Raphael* remains in the Popes Chamber at the *Vatican*, or any memorial of it lasts; though to speak truth, even of this rare Graver, the Pieces which he hath published seem to be more estimable yet for the choice and imitation, then [than] for any other perfection of the *Burine*; as forming most of his figures and touches of too equal force, and by no means well observing the distances, according to the rules of Perspective, that tenderness, and as the *Italians* terme it, *Morbidezza*⁵, in the *hatchings*, which is absolutely requisite [p. 42] to render a piece accomplish'd and without reproch.

We have recited above, what he Coppied after *Albert Durer*; But being at *Rome*, and applying himself to *Raphael*, he cut that rare *Lucretia* of his; which he perform'd so much to

⁵ Si veda il Glossario in appendice.

Ma per tornare ora in Italia, da dove prima siamo partiti; al tempo di *Raffaello di Urbino* fiori il rinomato *Marco Antonio*¹⁰⁹, che incise quelle impareggiabili carte di quel famoso pittore, al quale era così affezionato, che gli onori che gli rese per i posterì si manifesteranno, fintantoché quella Scuola di Raffaello rimarrà nella Stanza del Papa in Vaticano, o qualsiasi commemorazione di ciò durerà; tuttavia, in verità, anche di questo eccezionale incisore, le opere che pubblicò sembrano essere ancora più stimabili per scelta ed imitazione che per qualsiasi altra perfezione del bulino; formando la maggior parte delle sue figure e tocchi di ugual segno, non osservando compiutamente le distanze, secondo le regole della Prospettiva, e quella tenerezza, e come gli italiani la chiamano *Morbidezza*¹¹⁰, nei tratteggi, che è senza dubbio un requisito per rendere un'opera riuscita e senza biasimo¹¹¹.

Abbiamo detto sopra cosa copiò da *Albrecht Dürer*¹¹², ma mentre era a Roma, esercitandosi su Raffaello, intagliò quella meravigliosa *Lucrezia*¹¹³ di quest'ultimo; la quale realizzò con

¹⁰⁹ Marcantonio Raimondi era già stato citato a p. 25, per le copie da lui realizzate da Dürer. Su questo artista si consulti almeno, della vasta bibliografia: OBERHUBER 1984; *Raphael invenit* 1985; *Bologna e l'Umanesimo* 1988; LANDAU-PARSHALL 1994, pp. 119-146; OBERHUBER-GNANN 1999; PON 2004; *Image Multiplied* 2016; Atti del Convegno internazionale *Marcantonio Raimondi. Il primo incisore di Raffaello* (Urbino, Palazzo Albani, 23-25 ottobre 2019) in corso di stampa.

¹¹⁰ Questo termine, più frequentemente utilizzato in riferimento alla pittura (si veda nel Glossario in appendice), è probabile che Evelyn l'abbia incontrato nella lettura del testo di Sir Henry Wotton, *The Elements of Architecture* (1624), a proposito della scultura, e quindi qui utilizzato per descrivere lo stile del tratteggio di Marcantonio: «In *Sculpture* likewise, the *Two* first [*Truth and Grace*] are absolutely necessarie; The *third* [*Force*] impertinent; For *Solide* Figures neede no elevation, by force of *Lights*, or *shadowes*; Therefore in the Roome of this, wee may put (as hath beene before touched) a kinde of *Tenderness*, by the *Italians* tearmed *Morbidezza*, wherein the *Chissell*, I must confesse, hath more glory then the *Pensill*, that being so hard an *Instrument*, and working upon so unpliant stuffe, can yet leave *Strokes* of so gentle *appearance*» (p. 89).

¹¹¹ Anche tutto questo passo sembra derivare, quasi alla lettera, da BOSSE 1649, pp. 75-76: «Dans les temps de *Raphaël d'Urbain*, il y avoit en Italie *Marc Anthoine*, & *Augustin Venitien*, qui ont gravé plusieurs Stampes tres-bonnes d'après les Oeuvres de divers excellens Peintres, comme dudit *Raphaël d'Urbain*; Ledit *Marc Antoine* a tesmoigné par ses Oeuvres qu'il estoit fort exact imitateur de ses Originaux, mais non pas de rechercher une grande liberté de burin, & beauté en l'ordre & arrangement des hacheures, fortifiement & affoiblissement d'icelles, suivant le pres & le loin à l'égard du Tableau ou section, ains au contraire tout y paroist d'une mesme force, qui est à dire comme si tout estoit en un mesme plan, ainsi que cela ce peut voir aux pieces cy-devant nommées».

¹¹² Si riferisce a pp. 25-27.

¹¹³ Vasari (vedi nota seguente) fa risalire l'inizio del rapporto di collaborazione tra Marcantonio e Raffaello alla *Lucrezia* (B.XIV, p. 155, n. 192, bulino, tra 1509/10 e 1511/12), incisione del primo periodo romano, testimonianza della progressiva assimilazione del linguaggio tecnico di Luca di Leida, per via della citazione paesaggistica della *Susanna e i Vecchioni*, e dello stile di Raffaello che a partire da Bartsch è considerato l'inventore della composizione. SHOEMAKER-BROUN 1981 (pp. 94-95 n. 20) aveva già ipotizzato che le parole del Vasari si riferissero alla precedente *Didone* (B.XIV, p. 153, n. 187, bulino, databile al 1510 ca. per la vicinanza alla scansione spaziale degli *Arrampicatori*: B.XIV, p. 361, n. 487) e Oberhuber vedeva all'origine di quest'ultima stampa, come della *Lucrezia*, due distinte versioni della figura femminile stante elaborata da Raffaello nel disegno pubblicato da J. Stock correlato all'incisione (*Bologna e l'Umanesimo* 1988, scheda 41, pp. 178-181).

Evelyn, parlando della *Lucrezia* di Marcantonio, varia leggermente i termini per descrivere il primo periodo romano dell'artista, quando si esercitava su Raffaello ("applying himself to *Raphael*"), a sottolineare la pratica d'esercizio effettuata sul disegno dell'urbinate (forse anche pervenutogli indirettamente), in particolare «sui

satisfaction, that divers excellent *painters* desir'd him to Publish many of their Works: This produc'd *Urbines* Judg[e]ment of *Paris*, at which the City was so ravish'd, that they decreed the Golden apple to *Antonio*, before the fair *Goddesse*; Then he set forth the Slaughter of the *Innocents*, *Neptune*, the Rape of *Helena*, all of them of *Raphaels* designing: Also the Martyrdome of *St. Felix* in the boyling Oyl, which purchas'd him so much Fame and Credit;

tale soddisfazione, che vari pittori eccellenti vollero che egli pubblicasse alcuni dei loro lavori¹¹⁴: questo realizzò il Giudizio di Paride¹¹⁵ dell'*Urbinate*, di cui la Città rimase talmente affascinata, che decretarono che la mela d'oro [venisse attribuita] ad *Antonio*, alla presenza della Dea imparziale¹¹⁶; poi mandò fuori il Massacro degli Innocenti¹¹⁷, Nettuno¹¹⁸, il ratto di Elena, tutte su disegno di Raffaello¹¹⁹: anche il martirio di Santa Felicità nell'olio bollente¹²⁰,

problemi plastici e chiaroscurali connessi alla raffigurazione di un chitone drappeggiato all'antica» (*Bologna e l'Umanesimo* 1988, *ivi*).

¹¹⁴ Evelyn ancora una volta travisa il senso della frase letta nel testo vasariano, dove non si parla di pittori eccellenti volenterosi di far pubblicare a Marcantonio i propri lavori, ma piuttosto della decisione presa da Raffaello, dopo aver visto la *Lucrezia*, di far incidere alcuni suoi disegni al bolognese.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, p. 303 (VASARI, V, p. 9): «Ma tornando a Marc'Antonio, arrivato in Roma, intagliò in rame una bellissima carta di Rafaele [VASARI: Raffaello] da Urbino, nella quale era una Lucretia Romana, che si uccideva, con tanta diligenza, e bella maniera, che essendo subito portata da alcuni amici suoi a Rafaele [VASARI: Raffaello], egli si dispose a mettere fuori in istampa alcuni disegni di cose sue.

[*Glossa sul margine sinistro*] M. Antonio in Roma lavorò in rame la Lucretia di Rafaele», (Fig. 18).

Vasari sottolinea qui il ruolo di Marcantonio come incisore esclusivamente di riproduzione dell'*invenzione* e del *disegno* di altri artisti, in particolare Raffaello, interpretazione vasariana adottata da molta critica, passando per BARTSCH 1803-1821 e WICKHOFF 1899, e che verrà corretta solo in anni recenti (cfr. *Bologna e l'Umanesimo* 1988, p. 51; LANDAU 1983, pp. 3-10, LANDAU-PARSHALL 1994, pp. 103-104).

Vasari (e di conseguenza Evelyn) da qui in poi elencherà le incisioni di Marcantonio raggruppandole secondo un preciso ordine, individuando inizialmente quelle riconducibili a disegni finiti di Raffaello, procedendo con quelle connesse a composizioni pittoriche dalle Stanze, Logge, dalla Villa Farnesina, dagli arazzi papali, dalle pale d'altare, passando dai ritratti di celebrità e terminando con varie opere, tra cui quelle dall'antico (cfr. BOREA 1989-90, p. 24).

¹¹⁵ Marcantonio Raimondi, *Il giudizio di Paride* (B.XIV, p. 197, n. 245, bulino con indicazione di responsabilità "RAPH. URBI. INVEN." e il monogramma MAF, una tavoletta in basso a sinistra reca la scritta "SORDENT PRAE FORMA / INGENIVM VIRTVS / REGNA AVRVM"). Questa incisione deriva da un disegno disperso di Raffaello databile al 1511-1513 ca. (per la datazione vedi *Raphael invenit* 1985, p. 242 e OBERHUBER-GNANN 1999, scheda 33 p. 94).

¹¹⁶ VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «& appresso un disegno, che già havea fatto, del giudizio di Paris, nel quale Rafaele [VASARI: Raffaello] per capriccio haveva disegnato il Carro del Sole, le Ninfe de' boschi, quelle delle fonti e quelle de' fiumi, con vasi, timoni, & altre belle fantasie attorno; E così risoluto, furono di maniera intagliate da Marc'Antonio, che ne stupì tutta Roma.

[*Glossa sul margine sinistro*] Giudicio di Paride intagliato, causa stupore in tutta Roma», (Fig. 18).

Evelyn cita solo l'incisione, tralasciando la descrizione dettagliata che ne fa Vasari.

¹¹⁷ Marcantonio Raimondi, *La strage degli Innocenti* è un bulino di cui esistono due versioni: una "con felcetta", in quattro stati, (B.XIV, p. 19, n. 18), con l'indicazione di responsabilità "RAPH. VRBI. INVE." e monogramma di Marcantonio senza la F: "MA"). L'altra "senza felcetta", in cinque stati anche piuttosto tardi (B.XIV, p. 21, n. 20 e n. 21) con indicazione "RAPHA. URBI. INVEN. MAF".

Per un'idea di bibliografia (molto vasta) sull'argomento vedi tra gli altri PON 2004, nota 71 p. 194.

LANDAU-PARSHALL 1994, pp. 123-125 e 133-135.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Dopo queste fù intagliata la carta degl'Innocenti con bellissimi nudi, femine, e putti, che fù cosa rara».

¹¹⁸ Marcantonio Raimondi, *Nettuno (Quos Ego)* (B.XIV, p. 264, n. 352, bulino, non firmato). Gli episodi rappresentati derivano dal primo libro dell'Eneide e vennero espressamente realizzati da Raffaello nel 1516 per la traduzione a stampa eseguita lo stesso anno da Marcantonio (cfr. *Raphael invenit* 1985, pp. 244-245).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «& il Nettuno con historie picciole d'Enea intorno».

¹¹⁹ *Il ratto di Elena* (B.XIV, p. 170, n. 209, bulino, non firmato).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «il bellissimo Ratto d'Helena [VASARI: Elena], pur disegnato da Rafaele [Raffaello]».

¹²⁰ In realtà si tratta dell'incisione a bulino di Marcantonio del *Martirio di Santa Cecilia* (B.XIV, p. 104, n. 117, con iscrizione "RA. VR. IN / MAF"). Bartsch si sbaglia e la chiama santa Felicità come Vasari (e come Evelyn che ne copia l'errore), ma rappresenta il supplizio di Santa Cecilia e la decapitazione del marito Valeriano e di

but this Excellent Painter would alwayes from that time forewards, have one of his Servants to attend only M. *Antonio's* Rolling-press, and to work off his Plates, which then began to be marked with R. S. for *Raphael Sancio*, which was the name of *Urbine*, and with M.F. for *Marco Fecit*. Of these there is a *Venus* design'd by *Raphael, Abraham* and his Handmaid. After this he graved all those round designes painted in the *Vatican* by the same hand;

che gli procurò così tanta fama e credito¹²¹; ma questo eccellente pittore volle che sempre, da quel momento in poi, uno dei suoi garzoni [Baviera] si occupasse solo della pressa a rullo di Marcantonio e che [egli] lavorasse le sue lastre¹²², che poi cominciarono ad essere segnate con R. S. per *Raffaello Sanzio*, che era il nome dell'Urbinate, e con M. F. per *Marco Fecit*¹²³. Di queste c'è una Venere disegnata da Raffaello¹²⁴, Abramo e la sua ancella¹²⁵. Dopo ciò incise tutti quei disegni tondi dipinti in Vaticano dalla stessa mano; altresì la Calliope,

suo fratello Tiburzio, derivante dal disegno preparatorio (non pervenutoci) per l'affresco con medesimo soggetto nella Cappella di San Giovanni nel Casale pontificio della Magliana commissionato a Raffaello da Leone X, ma realizzato dalla scuola tra 1517-1519 (cfr. *Raphael invenit* 1985, p. 158; OBERHUBER-GNANN 1999, scheda 13, p. 76; SHOEMAKER-BROUN 198, pp. 170-171 n. 55).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «& un'altra carta dove si vede morire Santa Felicità, bollendo nell'olio, et i figliuoli essere decapitati».

¹²¹ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, V, pp. 9-10): «le quali opere acquistarono a Marc'Antonio tanta fama, che erano molto più stimate le cose sue, pe'l buon disegno, che le Fiamminghe, e ne facevano i mercanti bonissimo guadagno.

[*Glossa sul margine sinistro*] Acquistò grà fama, & utile», (Fig. 18).

Evelyn tralascia questo ultimo parere vasariano, secondo cui le opere di Marcantonio erano stimate maggiormente che quelle Fiamminghe, per quanto riguarda le vendite che ne facevano i mercanti.

¹²² Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, V, p. 10): «Haveva Rafaele [Raffaello] tenuto molti anni a macinar colori un garzone chiamato il Baviera, e perche sapea pur qualche cosa, ordinò che Marc'Antonio intagliasse, & il Baviera attendesse a stampare».

Evelyn si riferisce a Baviera, ma non lo cita, probabilmente perché non ne conosceva l'identità. Del Baviera (Baviero de' Carrocci detto il Baviera), infatti, «non si ha notizia che dal testo vasariano e quanto lo riguarda ce lo rappresenta in un ruolo decisamente subalterno agli artisti, ma di grande peso per la “cosa delle stampe”, divenuta ormai un grosso affare commerciale» (BOREA 1989-90, p. 24), data la sua grande abilità imprenditoriale che gli fruttò lucrosi guadagni, nemmeno interrotti dal Sacco di Roma. Egli verrà citato anche più avanti nella vita di Marcantonio. Su Baviera cfr. LANDAU-PARSHALL 1994, p. 302; REBECCHINI-WOUK 2016.

¹²³ Cfr. VASARI-MANOLESSI, III, pp. 304-305 (VASARI, *ibid.*): «e tutte le carte furono da Marc'Antonio segnate con questi segni, per lo nome di Rafaele [Raffaello], Sancio [Sanzio] da Urbino, RS. [.SR.], e per quello di Marc'Antonio [Marcantonio], .MF.».

Evelyn qui riporta l'informazione fornita da Vasari, specificando che .MF. sta per *Marco Fecit*. L'aretino tuttavia, sempre nella vita di Marcantonio (cfr. VASARI-MANOLESSI, III, p. 302 e VASARI, V, p. 6), aveva dato un'altra interpretazione a questo monogramma, collegandolo all'apprendistato presso l'artista Francesco Francia. Come sottolineato da Landau (LANDAU-PARSHALL 1994, p. 143) le incisioni che presentano sia il monogramma di Marcantonio, sia il nome di Raffaello, sono delle eccezioni, essendo solo 5: il *Massacro degli Innocenti* (B. 18), *Santa Cecilia* (B. 116), *Il Martirio di Santa Cecilia* (B. 117), *Il giudizio di Paride* (B. 245) e il *Parnaso* (B. 247). Si veda anche PON 2004, pp. 69 e seguenti.

Il monogramma invertito di Raffaello RS., rispetto a come viene presentato nell'edizione vasariana del 1568 (.SR.) è un evidente indizio dell'uso, da parte di Evelyn, dell'edizione di Manolesi (1647).

¹²⁴ Marcantonio Raimondi, *Venere e Cupido* (B.XIV, p. 234, n. 311, bulino non firmato), da un disegno al British Museum (vedi GERE-TURNER 1983, scheda 115. pp. 142-143). Cfr. *Raphael invenit* 1985, p. 243; GETSCHER 2003, nota 85 p. 164; PON 2004, pp. 116-117.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, III, p. 305 (VASARI, *ibid.*): «L'opere furono queste; una Venere, che Amore l'abbraccia, disegnata da Rafaele [Raffaello]».

¹²⁵ Vasari (VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «una storia, nella quale Dio Padre benedice il seme ad Abraam, dov'è l'ancilla con due putti») sbaglia ad interpretare il soggetto di quest'incisione, che si riferisce in realtà al bulino di Marcantonio derivante da un disegno disperso per una scena della volta della Stanza della Segnatura in Vaticano, *Dio appare a Noè* (B.XIV, p. 4, n. 3), in cui l'"ancilla" sarebbe in realtà la moglie di Noè che esce da una casa con due bambini. (cfr. *Raphael invenit* 1985, p. 51). Evelyn copia anche qui il medesimo errore.

Likewise the [p. 43] *Caliope, Providentia, Justitia, the Muses, Apollo, Parnassus, the Poets; Aeneas and Anchises, the famous Galatea, all of them after Raphael. Also the three Theological Vertues, and four Moral, Pax, Christ, and the Twelve. Several Madonas, St.*

Provvidenza, Giustizia,¹²⁶ le Muse, Apollo, Parnaso, i Poeti¹²⁷; Enea ed Anchise¹²⁸, la famosa Galatea, tutte da Raffaello¹²⁹. Anche le tre Virtù Teologali e le quattro Morali,¹³⁰ Pace,¹³¹

¹²⁶ Delle incisioni di Marcantonio dai tondi della volta della Stanza della Segnatura in Vaticano, dipinti da Raffaello (Poesia, Filosofia, Teologia, Giustizia), si conoscono solo quelle rappresentanti la *Filosofia* (B.XIV, p. 289, n. 381, bulino, non firmato) e la *Poesia* (B.XIV, p. 291, n. 382, bulino non firmato), da disegni preparatori per gli affreschi (cfr. *Raphael invenit* 1985, p. 42).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Appresso furono intagliati tutti i tondi, che Raffaello haveva fatto nelle camere del palazzo Papale, dove fà la Cognitione delle cose: Caliope col suono in mano, la provvidenza, e la Iustizia.

[*Glossa sul margine destro*] Opere, che stampò col Baviera, e suoi disegni», (Fig. 19).

Vasari cita tutti e quattro i soggetti dei tondi, mentre Evelyn solo tre, tralasciando la prima, “la Cognitione delle cose”, forse perché gli sfugge nella trascrizione, oppure non ne comprende il significato.

¹²⁷ Tutti questi soggetti (Muse, Apollo, Parnaso, Poeti) fanno parte del *Parnaso* (B.XIV, p. 200, n. 247, bulino che dal secondo stato appare con il Monogramma di Marcantonio, dal terzo con l’aggiunta del nome di Raffaello, cfr. *Raphael invenit* 1985, pp. 34-35). Può darsi che Evelyn abbia invertito l’ordine dei soggetti avendoli scambiati per singole incisioni, oppure, più semplicemente, per non rendere manifesta la sua fonte, ovvero Vasari (cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* e VASARI, *ibid.*: «dopo in un disegno [piccolo] la storia, che dipinse Rafaele [Raffaello] nella medesima camera, del Monte Parnaso, con Appollo, le Muse, e Poeti»). Già Vasari si era accorto che la stampa deriva non dal grande affresco (per via delle evidenti differenze con esso), ma da un “piccolo disegno” (secondo J. Shearman preparatorio all’affresco, ma poi non utilizzato dal pittore: cfr. SHEARMAN 1965, p. 158). Lisa Pon ipotizza che tale incisione non sia da considerare come di riproduzione e che Raffaello stesso si sia appropriato della sua invenzione realizzata nella Stanza vaticana, traendone un disegno consegnato poi a Marcantonio perché venisse divulgato: questo spiegherebbe anche la dicitura “RAPHAEL PINXIT IN VATICANO”, che sarebbe una sorta di firma a posteriori rispetto all’affresco già eseguito (cfr. PON 2004, pp. 86-94).

¹²⁸ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Et appresso Enea, che porta in collo Anchise, mentre che arde Troia, il qual disegno havea fatto Rafaele [Raffaello] per farne un quadretto».

Nonostante l’indicazione di Vasari, non è stato trovato alcun esemplare di quest’incisione con il monogramma di Marcantonio. Bartsch, piuttosto, attribuisce l’incisione con tale soggetto derivante dall’affresco nella stanza vaticana dell’Incendio di Borgo (B.XV, p. 94, n. 60, bulino con descrizione: “QVESTI COLVUI CHE ATROIA / IL PADRE ANCHISE / TRASSE DEL FOCO ET DOPPO LONGO ERRORE / SOTTO LA RIPPA ANTAN / DRA APOSAR MISE”), dipinta da Raffaello e la sua scuola (tra 1514 e 1517), alla mano del Caraglio. Come fonte immediata per l’incisione, piuttosto che l’affresco, potrebbe essere stato utilizzato un disegno ora a Vienna (Albertina, Bd. V, 4881) attribuito a Raffaello, più somigliante nei dettagli della barba e del panno avvolto intorno alla testa di Anchise (cfr. THE ILLUSTRATED BARTSCH/ARCHER 1995, 28, p. 196). Tuttavia, Vasari descrive sullo sfondo Troia che brucia, dettaglio presente solo nella versione del Maestro del Dado (B.XV, p. 224, n. 71), che oltretutto identifica Raffaello come l’inventore della composizione (cfr. GETSCHER 2003, nota 89 p. 164).

¹²⁹ Marcantonio Raimondi, *Galatea* (B.XIV, p. 262, n. 350, bulino, con tavoletta senza monogramma), una delle poche incisioni realizzate in collaborazione con Agostino Veneziano, derivante dall’affresco del 1512 all’interno della villa Farnesina a Roma (cfr. *Raphael invenit* 1985, p. 150).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Messero dopo questo in stampa la Galaetea pur di Rafaele [Raffaello], sopra un carro tirato in mare da i Delfini, con alcuni Tritoni, che rapiscono una Ninfa».

¹³⁰ *Le Virtù* (B.XIV, pp. 294-295, n. 386-392, in ordine Carità, Fede, Giustizia, Fortezza, Temperanza, Speranza, Prudenza, rappresentate in piedi dentro a delle nicchie e numerate da uno a sette in basso a sinistra). Il monogramma di Marcantonio (MAF o MF) appare su ogni incisione.

Evelyn, ancora una volta, non rispetta l’ordine vasariano di menzione delle incisioni raffaellesche di Marcantonio e tralascia l’Apollo (a meno che l’Apollo nominato prima non debba essere inteso come il presente (B.XIV, p. 251, n. 334): cfr. anche per le incisioni seguenti VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «E queste finite, fece pure in rame molte figure spezzate, disegnate similmente da Rafaele [Raffaello]: un’ Apollo con un suono in mano: una pace, alla quale porge Amore un ramo d’ulivo: le tre virtù teologiche, e le quattro morali. E della medesima grandezza un Giesu Christo con i dodici Apostoli».

¹³¹ Marcantonio Raimondi, *Pace con Amore* (o *La riconciliazione tra Minerva e Cupido*, B. XIV, p. 296, n. 393, bulino non firmato).

Hierome, Tobit, St. Jo. Baptist, and divers other Saints; besides many prints after the Cartoons of Raphael which had been design'd to be wrought in Tapestry and Arras; as the story of St. Peter, Paul, Stephen, John, St. Catharine, and fundry heads to the life, &c. especially that incomparable one of Pietro Aretino the Poet: somethings likewise being sent

Cristo e i Dodici¹³². Varie Madonne, San Girolamo, Tobia¹³³, San Giovanni Battista¹³⁴, e diversi altri Santi¹³⁵; inoltre molte stampe dai Cartoni di Raffaello che erano stati disegnati per essere tessuti in arazzi ad Arras; così come la storia di San Pietro, Paolo, Stefano,¹³⁶ Giovanni, Santa Caterina¹³⁷ e fusioni di ritratti presi dal vivo, eccetera¹³⁸, specialmente quello

Evelyn non riporta il dettaglio descritto da Vasari di Amore che porge un ramo di ulivo, cfr. VASARI nella nota precedente.

¹³² Marcantonio Raimondi, *Cristo e i dodici Apostoli* (B.XIV, p. 74, n. 64-76, bulini non firmati), serie in relazione con «Alcuni Apostoli di chiaroscuro, grandi quanto il vivo e bellissimi» (VASARI, V, p. 450) eseguiti dalla scuola di Raffaello nel 1517 nella Sala dei Palafrenieri in Vaticano (cfr. *Raphael invenit* 1985, pp. 65-66; GETSCHER 2003, nota 92 pp. 165-166).

Cfr. VASARI citato in nota 130.

¹³³ Evelyn nomina genericamente come “varie Madonne” le numerose indicate da Vasari (VASARI-MANOLESSI, II, p. 305 e VASARI, V, p. 10: «& in un mezzo foglio la nostra Donna, che Rafaele [Raffaello] aveva dipinta nella tavola d’Araceli: e parimente quella, che andò a Napoli in S. Domenico, con la nostra Donna, San Girolamo [Ieronimo] e l’Angelo Rafaele [Raffaello] con Tobia: Et in una carta picciola una Nostra Donna, che abbraccia, sedendo sopra una seggiola, Christo fanciulletto, mezzo vestito: e così molt’altre Madonne ritratte da i quadri, che Rafaele [Raffaello] haveva fatto di pittura a diversi»), citando poi, come se fossero singole incisioni, soggetti della seconda incisione descritta dall’aretino con soggetto la Madonna, la cosiddetta *Madonna del pesce* (*Madonna con San Gerolamo, Tobia e l’angelo*, B.XIV, p. 61, n. 54, bulino derivato dal disegno originale di Raffaello del 1512 per il dipinto del 1513-1514, con monogramma di Marcantonio, ma generalmente attribuito a Marco Dente: cfr. *Raphael invenit* 1985, p. 199), omettendo «l’angelo Raffaello».

¹³⁴ *San Giovanni Battista nel deserto* (B.XV, p. 25, n. 4, bulino non firmato di scuola di Marcantonio).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Intagliò dopo queste un S. Giovanni Battista giovinetto a sedere nel deserto».

¹³⁵ Qui Evelyn si riferisce di certo alla *Santa Cecilia con altri Santi* (B.XIV, p. 101, n. 116, bulino firmato “MAF. RAPH. INVE.”, derivato dal dipinto, o più probabilmente da un disegno preparatorio per la *Santa Cecilia* attornata dai Santi Paolo, Giovanni, Maddalena e Agostino per la chiesa di San Giovanni in Monte a Bologna: cfr. *Raphael invenit* 1985, p. 217) descritta da Vasari, pur citando solo gli ultimi soggetti e rendendo difficile la comprensione ad un lettore inesperto: cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «& appresso la tavola, che Rafaele [Raffaello] fece per San Giovanni in Monte, della Santa Cecilia, con altri Santi, che fù tenuta bellissima carta».

¹³⁶ Delle incisioni tratte dai cartoni per gli arazzi disegnati da Raffaello per la Cappella Sistina, di mano di Marcantonio, si conosce solo *S. Paolo predica ad Atene* (B.XIV, p. 50, n. 44, bulino, in basso a sinistra la tavoletta). Come ipotizza Borea (BOREA 1989-90, p. 25) le altre incisioni potrebbero essere pervenute in pochissimi o forse unici esemplari al tempo di Vasari (dopo la grande dispersione di uomini, lastre e carte provocata dal Sacco di Roma del 1527) e potrebbero essere infine scomparse.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, V, pp. 10-11): «Et havendo Rafaele [Raffaello] fatto per la cappella del Papa tutti i cartoni de i panni d’arazzo, che furono poi tessuti di seta, e d’oro, con historie di S. Pietro [Piero], S. Paolo [Paulo] e S. Stefano, Marc’Antonio [Marcantonio] intagliò la predicatione di S. Paolo [Paulo], la lapidatione di S. Stefano, & il rendere il lume al cieco; le quali stampe furono tanto belle per l’inventione di Rafaele [Raffaello], per la gratia del disegno, e per la diligenza, & intaglio di Marc’Antonio [Marcantonio], che non era possibile veder di meglio.

[*Glossa sul lato destro*] Stampe secondo i cartoni de gli arazzi di Rafaele, che riuscirono bellissime», (Fig. 20).

¹³⁷ Evelyn salta le quattro righe del testo delle *Vite* seguenti (che descrivono sempre incisioni di Marcantonio di soggetto religioso da disegni di Raffaello) e riprende qui da Vasari riportando solo due soggetti di un’unica incisione (*Gesù in gloria tra la Madonna, S. Giovanni, S. Paolo e S. Caterina d’Alessandria*, o anche chiamata *I cinque Santi*, B.XIV, p. 100, n. 113, bulino firmato con tavoletta) come singole opere, cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, V, p. 11): «Et un disegno, che Rafaele [Raffaello] havea fatto d’un Christo in aria, con la Nostra Donna, S. Gio. Battista, e Santa Caterina in terra ginocchioni, e S. Paolo Apostolo ritto, la quale fù una grande, e bellissima stampa; E questa, sicome l’altre, essendo già quasi consumate per troppo essere state adoperate, andarono male, e furono portate via da i Tedeschi, & altri nel sacco di Roma».

by *Albert Durer* out of *Germany* to *Raphael*, were upon his recommendation, afterwards cut by *M. Antonio*, together with the *Innocents*, a *Coenaculum*, and *St. Cecilia's* Martyrdom, of

incomparabile di *Pietro Aretino*, il poeta¹³⁹; alcuni altresì mandati da *Albrecht Dürer* fuori dalla Germania a Raffaello, furono poi intagliati da *M. Antonio* sotto sua raccomandazione¹⁴⁰,

Il disegno del Louvre a cui si fa risalire quest'incisione è variamente attribuito a Raffaello e dubitativamente a Giangrancesco Penni, poi assegnato a Giulio Romano e di nuovo ricondotto al Sanzio da Oberhuber nel 1992 (*Raphael invenit* 1985, p. 221; OBERHUBER-GNANN 1999, pp. 258-259; MASSARI 1993, p. XIV).

¹³⁸ Si tratta dei ritratti descritti da Vasari (cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Il medesimo intagliò in profilo il ritratto di Papa Clemente VII. a uso di medaglia, col volto raso; e dopo, Carlo V. Imperadore, che allhora era giovane, e poi un'altra volta, di più età; E similmente Ferdinando Re de' Romani, che poi succedette nell'Imperio al detto Carlo V.

[*Glossa sul lato destro*] Ritratti di Principi, e Letterati», (Fig. 21): *Ritratto di Clemente VII* (due incisioni non citate da Bartsch, cfr. GETSCHER 2003, nota 100 p. 167), *Ritratto di Carlo V da giovane* (B.XIV, p. 370, n. 497), *Ritratto di Carlo V* (B.XIV, p. 371, n. 499, di Agostino Veneziano), *Ritratto di Ferdinando re di Roma* (B. XIV, p. 371, n. 500, di Agostino Veneziano).

¹³⁹ Marcantonio Raimondi, *Ritratto di Pietro Aretino* (B.XIV, p. 374, n. 513, bulino firmato "MAF", in due stati, nel primo la lunga iscrizione si limita alle due righe iniziali: "PETRRVS ARRETINVS ACERRIMVS VIRTVTVM AC VITIORVM / DEMO[N]STRATOR / NON MANVS ARTIFICIS MAGE DIGNVM OS PINGERE, NON OS / HOC PINGI POTERAT NOBILIORE MANV / PELLAEVS INVENIS SI VIVERET HAC VOLO DESTRA / PINGIER, HOC TANTVM DICERET ORE CANI").

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Ritrasse anche in Roma di naturale Messer Pietro Aretino Poeta famosissimo, il quale ritratto fù il più bello, che mai Marc'Antonio [Marcantonio] facesse».

Sul ritratto cfr. SCHOEMAKER-BROUN 1981, pp. 150-152 n. 46; OBERHUBER-GNANN 1999, p. 242. Si veda anche l'ipotesi avanzata da Giovanni Maria Fara sulla lettura di questo e del seguente passo vasariano, secondo cui tra le carte dureriane inviate a Raffaello potrebbe esserci stato il ritratto di Melantone (B.VII, p. 112, n. 105) sotto cui compare il riferimento al *τοπος* ovidiano della mano esperta che rende plasmabile la pietra, che avrebbe influenzato il secondo stato del ritratto dell'Aretino di Marcantonio (cfr. G.M. Fara, *Marcantonio e i nordici*, intervento tenutosi in occasione del Convegno internazionale *Marcantonio Raimondi. Il primo incisore di Raffaello* (Urbino, Palazzo Albani, 23-25 ottobre 2019, di cui gli atti sono in corso di pubblicazione).

¹⁴⁰ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Delle quali carte mandò alcune Rafaele [Raffaello] in Fiandra ad Alberto Duro, il quale lodò molto Marc'Antonio [Marcantonio], & all'incontro mandò a Rafaele [Raffaello], oltre molt'altre carte, il suo ritratto, che fu tenuto bello affatto».

Più probabilmente Evelyn riprende il passo di Vasari nella *Vita di Raffaello da Urbino*, cfr. VASARI-MANOLESSI, II, pp. 84-85 (VASARI, IV, pp. 189-190): «Per queste, e molt'altre opere, essendo passata la fama di questo nobilissimo artefice insino in Francia, & in Fiandra, Alberto Durerero Todesco [Tedesco], pittore mirabilissimo, & intagliatore di rame di bellissime stampe, divenne tributario delle sue opere a Rafaele [Raffaello], e gli mandò la testa d'un suo ritratto, condotta da lui a guazzo su una tela di bisso, che da ogni banda mostrava parimente, e senza biacca i lumi trasparenti, se non che con acquerelli di colori era tinta, e macchiata, e de' lumi del panno haveva campato i chiari, la qual cosa parve maravigliosa a Rafaele [Raffaello], perchè egli gli mandò molte carte disegnate di man sua, le quali furono carissime ad Alberto. Era questa testa frà le cose di Giulio Romano, hereditario di Rafaele [Raffaello], in Mantova; Havendo dunque veduto Rafaele [Raffaello] l'andare nelle stampe d'Alberto Durerero, volonteroso ancor'egli di mostrare quel, che in tale arte poteva, fece studiare Marc'Antonio [Marco Antonio] Bolognese in questa pratica infinitamente, il quale riuscì tanto eccellente, che gli fece stampare le prime cose sue, la carta de gl'Innocenti, un Cenacolo, il Nettunno, e la Santa Cecilia, quando bolle nell'olio.

[*Glossa sul margine destro*] Alberto Duro tributario di Rafaele, per esso manda un ritratto bizzaramente dipinto in bisso ad aquarelle.

[*Glossa sul margine destro*] Indrizza Marco Antonio Bolognese a far stampe e riesce felicemente, e dà fuori molte sue opere», (Fig. 22).

Evelyn muta leggermente il senso della frase tratta dal testo vasariano, aggiungendo che Raffaello fece intagliare a Marcantonio le "cose" che Dürer gli aveva inviato, omettendo, invece, lo scambio di opere d'arte che i due misero in atto. Come testimonia lo stesso norimberghese nel suo diario del viaggio nei Paesi Bassi (1520), ad Anversa egli ricevette in dono da parte dell'urbinate stampe probabilmente di Marcantonio, sebbene chiamate "stampe di Raffaello" (cfr. BOREA 1989-90, nota 49 p. 32): «ho dato a Tommaso da Bologna una serie completa delle mie stampe da inviare a Roma tramite un altro pittore che mi deve mandare in cambio le stampe di Raffaello» (traduzione da originale in RUPPRICH 1956; si veda anche DÜRER 1995). In cambio a quest'ultimo vennero inviati il ritratto del norimberghese, ora scomparso ma descritto dallo stesso Vasari e da Dolce che

Raphaels invention. Then he publish'd his twelve *Apostles* in little, and divers Saints for the help of painters; as St. *Hierome*, the naked Woman, and the Lyon, after *Raphael*, *Aurora*, and from the *Antique*, the three Graces.

Marco di Ravenna was one of *Antonio's* Schollars, who had also together with *Augustino Venetiano*, the honour to dignifie his gravings with *Raph[a]els* Cypher; though the [p. 44]

insieme agli Innocenti¹⁴¹, un Cenacolo¹⁴², e il Martirio di Santa Cecilia¹⁴³, d'invenzione di Raffaello. Poi pubblicò i suoi Dodici Apostoli in piccolo, e diversi Santi a disposizione dei pittori¹⁴⁴; come San Girolamo, il nudo femminile, e il leone¹⁴⁵, da Raffaello, Aurora¹⁴⁶, e dall'antico le Tre Grazie¹⁴⁷.

l'avevano visto nello studio di Giulio Romano a Mantova (cfr. VASARI, I (*Vita di Giulio Romano Pittore*), pp. 336-337; DOLCE 1557, cc. 23v-24r) e alcune incisioni poi tenute da Raffaello nella sua bottega appese ad una parete (cfr. DOLCE 1557, *ivi*). Cfr. BOREA 1989-90, p. 24; FARA 2014, p. 69.

¹⁴¹ Evelyn rinomina l'incisione già citata (si veda nota 117: *La strage degli innocenti*, B.XIV, p. 19, n. 18 e B.XIV, p. 21, n. 20 e n. 21), dal momento che sta seguendo il testo vasariano non più nella vita di Marcantonio, ma in quella di Raffaello (cfr. nota precedente).

¹⁴² *L'ultima cena* (nota come *La Cena dei piedi*, B.XIV, p. 33, n. 26, bulino firmato con la tavoletta, derivato da un disegno a Windsor Castle attribuito a Raffaello: cfr. *Raphael invenit* 1985, pp. 174-175).

Cfr. VASARI in nota 140 (sempre nella vita di Raffaello).

¹⁴³ Evelyn ha già citato il *Martirio di Santa Cecilia* (B.XIV, p. 104, n. 117, vedi nota 120), come *Santa Felicita*, seguendo il testo delle *Vite*. Anche qui continua a copiare la vita di Raffaello (vedi nota 140).

¹⁴⁴ Evelyn salta la parte in cui Vasari apre una parentesi su Marco da Ravenna e Agostino Veneziano, e la sposta nel capoverso successivo. Qui, per rendere il discorso più chiaro, elenca le altre opere di Marcantonio descritte da Vasari più avanti nel testo, a partire da *Cristo e i dodici Apostoli* (B.XIV, p. 111, n. 124-136, bulini, da una prima idea di Raffaello per gli affreschi dei Palafronieri, cfr. *Raphael invenit* 1985, pp. 67-68), insieme alla serie detta dei *Piccoli Santi* (B.XIV, p. 125, n. 141-183, gruppo di bulini individuati da Bartsch simili per misura e formato, incisi da Marcantonio e altri di cui esistono varie copie, a testimonianza della popolarità di tali opere; inoltre, per il loro piccolo formato dall'aspetto di illustrazioni miniate di un libro d'Ore, seguono la tradizione dei nielli di Francesco Francia e della sua scuola: cfr. OBERHUBER 1984, p. 334-335).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, p. 306 (VASARI, V, p. 12): «Marc'Antonio [Marcantonio], intanto, seguitando d'intagliare, fece in alcune carte i dodici Apostoli piccioli in diverse maniere, e molti Santi e Sante, accioche i poveri pittori, che non hanno molto disegno, se ne potessero ne' loro bisogni servire».

¹⁴⁵ I tre soggetti nominati appartengono a due differenti incisioni descritte da Vasari: il primo è il *San Girolamo* (B.XIV, p. 88, n. 101, bulino non firmato, GETSCHER 2003, nota 125 p. 173, sostiene non derivare da un disegno di Raffaello). Mentre gli altri due fanno parte di un'altra incisione, chiamata *Il portastendardo* (B.XIV, p. 357, n. 481, bulino del 1516 ca. da un'idea del Sanzio, ma più verosimilmente di Giulio Romano: come modello per l'incisione è indicato lo studio in controparte per il soldato dal *Cartone di Pisa* nel Gabinetto delle stampe di Roma; cfr. *Raphael invenit* 1985, pp. 268-269). Evelyn tralascia *L'uomo che sostiene la base di una colonna* (B.XIV, p. 354, n. 476, bulino, cfr. *Raphael invenit* 1985, *ivi*).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, III, pp. 306-307 (VASARI, *ibid.*): «Intagliò anco un nudo, che hà un Leone a' piedi, e vuole fermare una bandiera grande, gonfiata dal vento, che è contrario al volere del giovane: un'altro, che porta una Basa addosso: & un San Girolamo [Ieronimo] picciolo, che considera la morte, mettendo un dito nel cavo d'un teschio, che ha in mano, il che fù inventione, e disegno di Rafaele [Raffaello]».

¹⁴⁶ Qui Evelyn tralascia «una Giustizia, la quale ritrasse dai panni di capella» (VASARI-MANOLESSI, II, p. 307 (VASARI, *ivi*), ovvero una delle rappresentazioni delle Virtù Cardinali degli arazzi Sistini andati perduti (cfr. GETSCHER 2003, nota 126 p. 173), mentre cita l'*Aurora* (B.XIV, p. 222, n. 293, bulino ovale non firmato, da Raffaello). Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, p. 307 (VASARI, V, pp. 12-13): «Et appresso l'Aurora tirata da due cavalli, ai quali l'hore mettono briglia».

¹⁴⁷ *Le Tre Grazie* (B.XIV, p. 255, n. 340, bulino non firmato, soggetto derivato da un bassorilievo antico, iscrizione «SIC ROME CARITES NIVEO EX / MARMORE SCVLP», cfr. *Raphael invenit* 1985, p. 266 e BOREA 1989-90, nota 54 p. 36).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, V, p. 13): «E dall'antico ritrasse le tre gratie».

Evelyn tralascia «una storia di nostra Donna, che saglie i gradi del Tempio» (B.XIV, p. 51, n. 45, bulino con tavoletta bianca, da Giulio Romano), nominata da Vasari alla fine della medesima frase.

latter often us'd A. VI. his own initial letters; of both their cutting are a *Madona*, with a *Christus mortuus*, and in a large sheet the *B. Virgin* praying, and a Nativity in great also. The *Metamorphosis of Lycaon*, a *Perfumer*, *Alexander magnus* and *Roxana*, a *Caena Domini*, the

Marco da Ravenna¹⁴⁸ fu uno degli allievi di Antonio, che ebbe anche insieme ad Agostino Veneziano¹⁴⁹, l'onore di nobilitare le sue incisioni con il monogramma di Raffaello; mentre il secondo spesso utilizzò le sue iniziali A. VI.¹⁵⁰ Gli intagli di entrambi sono una Madonna, con un Cristo morto¹⁵¹, e in una grande carta la Vergine orante¹⁵², e una natività sempre in grande¹⁵³. Le Metamorfosi di Licaone¹⁵⁴, un profumiere¹⁵⁵, Alessandro Magno e Rossana¹⁵⁶,

¹⁴⁸ Marco Dente da Ravenna (1493 ca.–1527). Su questo artista si veda almeno la bibliografia di E. Borea, *Dente Marco da Ravenna*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 38, Roma, 1990; IMOLESI POZZI 2008 con bibliografia.

¹⁴⁹ Su Agostino Musi detto Veneziano (attivo dal 1514 al 1536) non esiste bibliografia monografica: egli viene solitamente trattato a margine di Marcantonio, insieme a Marco Dente, ma le sue opere sono facilmente riconoscibili perché siglate (.AV.) e quasi sempre datate. Si veda almeno THE ILLUSTRATED BARTSCH/OBERHUBER 1978, 26; D. Minonzio, *De Musi, Agostino, detto Agostino Veneziano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 38, Roma, 1990.

¹⁵⁰ Cfr. VASARI-MANOLESSI, III, pp. 305-306 (VASARI, V, p. 11): «Cresciuta dunque la fama di Marc'Antonio [Marcantonio], & venuta in pregio, e riputazione la cosa delle stampe, molti si erano acconci con esso lui, per imparare. Ma trà gl'altri fecero gran profitto Marco da Ravenna, che segnò le sue stampe col segno di Raffaele [Raffaello]: .RS. [.SR.], Et Agostino Venetiano [Viniziano], che segnò le sue opere in questa maniera: A.V. [.AV.] I quali [...].

[Glossa sul margine sinistro] Altri artefici eccellenti, che attesero ad intagliare stampe», (Fig. 23).

Qui l'errore compiuto da Evelyn nel riportare il monogramma di Agostino, che appare come A.VI. anziché A.V., è probabilmente dovuto ad una distrazione nel leggere il monogramma A.V. seguito dalla lettera I maiuscola, che inizia la frase seguente "I quali [...]", visivamente ingannatrice. L'inglese si limita a copiare il testo vasariano senza più di tanto studiarlo a fondo, come dimostra la ripetizione del medesimo monogramma, questa volta scritto correttamente, più avanti nel testo (vedi p. 55). Non viene qui riportata, al contrario, la sigla indicata da Vasari come segno di riconoscimento delle incisioni di Marco Dente (.SR.) – e invertita da Manolesi – forse perché l'inglese intendeva sottintendere l'ovvietà di tale "segno di Raffaello", oppure si era accorto dell'imprecisione di Vasari nel riportare due differenti monogrammi riconducibili al ravennate (.SR. e M.R.). Se con la prima sigla (insieme alla semplice lettera R.) è possibile individuare un corpus di opere attribuibili a questo incisore, per di più indipendentemente dal fatto che la matrice sia raffaellesca, per la seconda non si conoscono stampe così contrassegnate, ma un'unica opera firmata per esteso, il *Lacoonte* (B.XIV, p. 268, n. 353), non ricordato da Vasari. Inoltre non è nota una sola stampa (nei materiali catalogati da Bartsch) in cui compaiano unitamente le due sigle indicate dall'aretino, ma solo un soggetto (*Scena macabra*, B.XIV, pp. 320-321, n. 424 e 425), di matrice non raffaellesca, inciso in due diverse versioni (una con monogramma R e l'altra firmata da Agostino e datata 1518). Cfr. BOREA 1989-90, pp. 24-25; BOREA 2009, pp. 54-55.

Sull'interpretazione della sigla .SR. (solitamente sciolta come "Sculptor Ravegnanus") si veda BARTSCH XIV, pp. XVIII-XXII.

¹⁵¹ Esistono tre versioni di questa incisione che rappresenta la *Lamentazione con Santi*: una di Marcantonio (B.XIV, p. 43, n. 37, bulino con tavoletta bianca) e due di Agostino Veneziano (B.XIV, p. 44, n. 38, firmata A.V. e B.XIV, p. 44, n. 39 firmata e datata 1516), tutte da un disegno del 1506-1507 di Raffaello per la Deposizione Borghese (cfr. *Raphael invenit* 1985, p. 168).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, p. 306 (VASARI, *ibid.*): «I quali due misero in stampa molti disegni di Raffaele [Raffaello], cioè una nostra Donna con Christo morto a giacere, e disteso; & a' piedi San Giovanni, la Maddalena, Niccodemo e l'altre Marie».

¹⁵² *Pietà* (B.XIV, p. 40, n. 34, bulino, non firmato, derivato dal disegno del Louvre del 1511 attribuito a Raffaello (*Raphael invenit* 1985, p. 173).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «E di maggior grandezza intagliarono un'altra carta, dov'è la nostra Donna con le braccia aperte, e con gl'occhi rivolti al Cielo in atto pietosissimo, e Christo similmente disteso, e morto».

¹⁵³ *Adorazione dei pastori con Dio Padre e gli angeli* (secondo GETSCHER 2003, nota 109 p. 169 è l'incisione B.XV, p. 15, n. 3, bulino, non firmato, scuola di Marcantonio; mentre in *Raphael invenit* 1985, p. 182 è indicata come B.XV, p. 14, n. 2, bulino firmato R.V., riferibile allo stile di Giulio Bonasone).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Fece poi Agostino in una carta grande una Natività con i pastori, & Angeli, e Dio Padre sopra; et intorno alla capanna fece molti vasi così antichi, come moderni».

Annuntiation, all design'd by *Raphael*; besides these, were set forth two Stories of the Marriage of *Psyche*; and indeed there was hardly any thing which ever *Raphael* either painted or design'd, but what were graven by one, or both of these Workmen; besides divers other things after *Julio Romano*, viz. all that he painted in *Raphaels* Lodge, or Gallery in the *Vatican*; some whereof are signed with M. R. and others with A. V. to shew they had been imitated by others, as was the *Creation*; the Sacrifice of *Cain* and *Abel*, *Noah*, *Abraham*; the

una *Caena Domini*¹⁵⁷, l'Annunciazione¹⁵⁸, tutte disegnate da Raffaello; oltre a queste vennero mandate fuori due Storie del Matrimonio di Psiche¹⁵⁹; e certamente non ci fu quasi nulla che *Raffaello* avesse mai dipinto o disegnato, che non fosse stato inciso da uno o da entrambi questi artigiani; inoltre diverse altre cose da *Giulio Romano*, tutte quelle che dipinse nelle Logge di Raffaello, o nella galleria nel Vaticano¹⁶⁰; alcune delle quali sono segnate con M. R. e altre con A. V.¹⁶¹, per mostrare che erano state imitate da altri, come la Creazione¹⁶²; il

Evelyn non specifica chi abbia inciso quest'opera, nonostante Vasari attribuisca, questa e le seguenti, ad Agostino Veneziano.

¹⁵⁴ Agostino Veneziano, *Metamorfosi di Licaone* (B.XIV, p. 196, n. 244, bulino firmato A.V. e datato 1523 nel primo stato, mentre nel secondo firmato "A.V. e RAPHAEL. / VR. / INVENIT." e datato 1523, deriva da un disegno di scuola dello stile del Penni (?) ispirato all'antico; cfr. *Raphael invenit* 1985, p. 249).

Evelyn inverte l'ordine delle incisioni citate da Vasari (cfr. VASARI nella nota successiva).

¹⁵⁵ Esistono due esemplari di *Profumiera*: una di Marcantonio (B.XIV, p. 363, n. 489, bulino con tavoletta e dunque eseguito dopo il 1515), e l'altra di Marco Dente (B.XIV, p. 364, n. 490, bulino in controparte con monogramma SR).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «E così un profumiere, cioè due femine, con un vaso in capo traforato. Intagliò una carta d'uno converso in Lupo, il quale va ad un letto per amazzare uno, che dorme».

¹⁵⁶ *Alessandro e Rossana* (B.XV, p. 95, n. 62, bulino) attribuito da Bartsch a Jacopo Caraglio, da Raffaello (cfr. THE ILLUSTRATED BARTSCH/ARCHER 1995, 28, pp. 197-198).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, V, pp. 11-12): «[Agostino] Fece ancora Alessandro con Rosana, a cui egli presenta una corona reale, mentre alcuni amori le volano intorno, e le acconciano il capo, & altri si trastullano con l'armi di esso Alessandro».

¹⁵⁷ Tra le due versioni dell'*Ultima cena* (una di Marcantonio, B.XIV, p. 33, n. 26, bulino, firmata con la tavoletta bianca, l'altra di Marco Dente, B.XIV, p. 33, n. 27, bulino, firmata con R), Vasari, e di conseguenza Evelyn, si riferisce alla seconda, dal momento che di quella di Marcantonio ne parla nella Vita di Raffaello (VASARI, IV, p. 190) senza sottolinearne la relazione (citata da Evelyn a p. 51).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, V, p. 12): «Intagliarono i medesimi la Cena di Christo, con i dodici Apostoli in una carta assai grande, & una Nontiatà, tutti con disegno di Rafaele [Raffaello]».

¹⁵⁸ Bartsch attribuisce quest'*Annunciazione* (B.XIV, p. 16, n. 15, bulino derivato da un disegno preparatorio per il dipinto del 1510-1511 della Famiglia Grassi a Bologna: cfr. *Raphael invenit* 1985, p. 214) a Marco Dente, non ad Agostino. Cfr. VASARI, nota precedente.

¹⁵⁹ *La storia di Psiche* è una serie di trentadue stampe eseguite dal Maestro B del Dado, tre delle quali di Agostino Veneziano, firmate A.V. (*Il padre di Psiche consulta l'oracolo*, B.XIV, p. 190, n. 235; *Psiche e le ninfe al bagno*, B.XIV, p. 190, n. 236; *Psiche scopre Amore*, B.XIV, p. 191, n. 238).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «e dopo due storie delle nozze di Psiche, state dipinte da Rafaele [Raffaello] non molto innanzi».

¹⁶⁰ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «E finalmente frà Agostino, e Marco sopradetto furono intagliate quasi tutte le cose, che disegnò mai, o dipinse Rafaele [Raffaello], e poste in istampa; e molte ancora delle cose state dipinte da Giulio Romano, e poi ritratte da quelle. E perché delle cose del detto Rafaele [Raffaello] quasi niuna ne rimanesse, che stampata non fusse da loro, intagliarono in ultimo le storie, ch'esso Giulio havea dipinto nelle loggie [Logge], col disegno di Rafaele [Raffaello].

[*Glossa sul margine sinistro*] Marco, & Agostino codussero in stampa quasi tutte l'opere di Rafaele, & alcune di Giulio Romano», (Fig. 24).

Molte delle incisioni tratte da soggetti delle Logge Vaticane, di cui Vasari qui fa un lungo elenco, non sono individuabili, anche perché note all'aretino, oltre che dagli originali di Marco Dente e Agostino Veneziano (e il David e Golia di Marcantonio), anche da versioni anonime, rilavorate da altri, o copie recenti (cfr. BOREA 1989-90, p. 25 e nota 67 p. 36).

¹⁶¹ Non si conoscono incisioni con monogramma .MR.: come ipotizzato da BOREA 1989-90 (p. 25) le incisioni così firmate potrebbero essere state disperse durante il Sacco di Roma (1527). Vedi nota 150.

¹⁶² *La creazione degli animali* (B.XV, p. 5, n. 1, incisione anonima di scuola di Marcantonio, primo stato datato 1540), in controparte rispetto all'affresco di Raffaellino del Colle (?) e Giovanni da Udine nella prima volta delle Logge. Cfr. *Raphael invenit* 1985, p. 72 e GETSCHER 2003, nota 118 pp. 171-171.

Passage over the *red sea*; The Promulgation of the Law; the fall of *Manna*, *David* and *Goliah*, which also *M. Antonio* had published before; as likewise the Temple of *Solomon*, his Judgment on the *Harlots*, the Queen of *Saba's* visit, and many other Histories collected out of the *Old Testament*, all which were published before *Raphaels* decease. For after that, *Augustino* [p. 45] wrought with *Baccio Bandinelli*, a sculpter of *Florence*, who caus'd him to grave his *Antonius* and *Cleopatra*, very rare things, with divers other designs; as the slaughter

sacrificio di Caino e Abele¹⁶³, Noè¹⁶⁴, Abramo; il passaggio del Mar Rosso; la promulgazione della Legge; la caduta della manna¹⁶⁵, Davide e Golia, che anche *M. Antonio* aveva precedentemente pubblicato¹⁶⁶; allo stesso modo il Tempio di Salomone, il suo giudizio sulle prostitute, la visita della Regina di Saba, e tante altre storie tratte dall'Antico Testamento, tutte pubblicate prima della morte di Raffaello¹⁶⁷. Dopo questa [morte]¹⁶⁸ *Agostino* avendo rotto con *Baccio Bandinelli*, uno scultore di Firenze, che gli fece intagliare il suo Antonio e Cleopatra¹⁶⁹, opere davvero straordinarie, insieme ad altri diversi disegni; come la strage degli

¹⁶³ *Il sacrificio di Caino e Abele* (B.XV, p. 9, n. 4, incisione non firmata, forse di Nicolas Beatrizet o di scuola di Marcantonio, datata 1544), dal monocromo del basamento nella seconda arcata delle Logge. Cfr. *Raphael invenit* 1985, pp. 76-77 e GETSCHER 2003, *ibid.*

¹⁶⁴ *Noè esce dall'arca con la famiglia circondato dagli animali* (B.XV, p. 113, n. 4, incisione di Giulio Bonasone firmata "I. BONAHSO / F." con l'*invenit* e la data "RAPHF. URB. / I. VINTO / 1544"), tratta da una prima idea per il soggetto raffaellesco affrescato da Giovanni da Udine nella terza arcata delle Logge. Cfr. *Raphael invenit* 1985, pp. 72-73; GETSCHER 2003, *ibid.*, MASSARI 1983, scheda 38 pp. 51-52.

¹⁶⁵ *La raccolta della manna* (B.XIV, p. 10, n. 8, firmata A.V., di Agostino Veneziano), riflette una prima idea dispersa per l'affresco del basamento nell'ottava arcata delle Logge. Cfr. *Raphael invenit* 1985, p. 75 e GETSCHER 2003, *ibid.*

¹⁶⁶ *David vincitore di Golia* (B.XIV, p. 12, n. 10, bulino non firmato in primo stato, firmato MAF nel secondo e terzo stato, ritoccato con l'*excudit* di Antonio Salamanca, altri tre stati più tardi), da un disegno oggi disperso di Raffaello per l'affresco di Perin del Vaga, nello stesso verso dell'incisione, nell'undicesima volticella. Cfr. *Raphael invenit* 1985, pp. 75-76.

¹⁶⁷ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Veggionsi ancora alcune delle prime carte, col segno .MR. cioè Marco Ravignano, & altre col segno .AV. cioè Agostino Venetiano [Viniziano], essere state rintagliate sopra le loro da altri, come la creatione del Mondo, e quando Dio fà gl'Animali: il sacrificio di Caino, e di Abelle [Abel], e la sua morte: Abraamo [Abraam], che sacrifica Isaac: l'arca di Noè, & il diluvio, e quando poi n'escono gli animali: il passare del mare rosso: la tradottione della legge dal monte Sinai, per Moisè: la manna: David, che ammazza Golia, già stato intagliato da Marc'Antonio [Marcantonio]: Salomone, che edifica il Tempio: il giudizio delle femmine del medesimo: la visita della Regina di Saba: e del Testamento nuovo la Natività, la Resurrettione di Christo, e la missione dello Spirito Santo; e tutte queste furono stampate vivente Rafaelle [Raffaello]».

Evelyn tralascia i soggetti del Nuovo Testamento citati da Vasari.

¹⁶⁸ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, p. 12): «Dopo la morte del quale, essendosi Marco, & Agostino divisi, Agostino fu trattenuto da Baccio Bandinelli scultore Fiorentino, che gli fece intagliare col suo disegno una notomia che havea fatta d'ignudi secchi, e d'ossame di morti;

[*Glossa sul margine sinistro*] Agostino tagliò una notomia per lo Bandinelli», (Fig. 25).

Come scrive BOREA 1989-90 (p. 25), «Vasari attribuisce al periodo immediatamente successivo alla morte di Raffaello (1520) l'avvio dell'uso da parte di altri artisti di affidare i propri disegni ad incisori di particolare credito – Bandinelli a Marcantonio, a Marco Dente, Giulio Romano a Marcantonio. In realtà ciò accadeva da tempo, almeno dal 1515, data che si legge nella "Cleopatra" che reca *invenit* di Baccio e la sigla di Agostino Veneziano. [...] Ciò non toglie che l'esplosione del fenomeno si ebbe effettivamente dopo il 1520, per incentivazione, come dice attendibilmente il Vasari, di quel Baviera che doveva mantenere attiva la propria bottega con nuovi apporti, mentre le lastre raimondiane della prim'ora incominciavano a deteriorarsi per eccesso di uso».

¹⁶⁹ *Cleopatra* (B.XIV, p. 158, n. 193, bulino firmato A.V. per Agostino Veneziano, da un'invenzione di Baccio Bandinelli, come indicato dall'iscrizione "BACIO FI/ORENTI/NO / I/VENTO/R", datata 1515 nel secondo stato, quindi realizzata prima della morte di Raffaello). Cfr. GETSCHER 2003, nota 121 p. 172.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «& appresso una Cleopatra, che amendue furono tenute molto buone cartes».

of the Innocents, divers Nudities, and Clad Figures; not to omit those excellent and incomparable Drawings and Paintings of *Andrea del Sarto*, after which he graved; though in the *Christo mortuo* not altogether succeeding so well as had been wished.

But to come again to *Marco Antonio* (because there is not a paper of his to be lost) after *Raphaels* death, did *Julio Romano* publish some of his own designes in print: I say, after his Death; for before, though he were an excellent painter, yet durst he never take the boldness upon him. Such were the *Duel* of Horses, a *Venus* which he had formerly painted; The

innocenti, diversi Nudi, e figure vestite¹⁷⁰; senza tralasciare quegli eccellenti e incomparabili disegni e dipinti di *Andrea del Sarto*, da cui incise [copie]; tuttavia non ottenendo complessivamente nel Cristo morto un così buon risultato, come aveva desiderato¹⁷¹.

Ma per tornare ancora a *Marco Antonio* (dal momento che non c'è alcun foglio da perdere) dopo la morte di Raffaello, *Giulio Romano* pubblicò alcuni suoi propri disegni in stampa: voglio dire dopo la sua morte [di Raffaello]; prima, nonostante fosse un pittore eccellente, non ne ebbe mai il coraggio¹⁷². Tali erano il duello dei cavalli¹⁷³, una Venere che aveva

¹⁷⁰ *La strage degli Innocenti* (B.XIV, p. 24, n. 21, bulino di Marco da Ravenna firmato SR, da Baccio Bandinelli come l'iscrizione recita: "bacijs / florentinus").

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «perche cresciutogli l'animo, disegnò Baccio, e fece intagliare una carta grande, delle maggiori, che ancora fussero state intagliate infino allhora, piena di femmine vestite, e di nudi, che ammazzano, per comandamento d'Herode [Erode], i piccioli fanciulli innocenti». Dopo questa frase Vasari apre una parentesi sulle opere di Marcantonio, già citate da Evelyn (cfr. nota 144).

Evelyn tralascia la "Notomia" o *Scena macabra*, unico soggetto pervenutoci in due differenti versioni, una con monogramma R (Marco Dente, B.XIV, p. 321, n. 425) e l'altra firmata da Agostino Veneziano e datata 1518 (B.XIV, p. 320, n. 424), da un disegno del 1517 restituito a Rosso Fiorentino da Berenson (BERENSON 1938, II, p. 313). Si veda LANDAU-PARSHALL 1994, pp. 159-161; CARROLL 1987, pp. 54-58, n. 2; OBERHUBER-GNANN 1999, pp. 190-191.

¹⁷¹ Agostino Veneziano, *Cristo morto* (B.XIV, p. 45, n. 40, bulino firmato A.V. e datato 1516).

Evelyn salta a p. 308 di VASARI-MANOLESSI (p. 14 di VASARI): «Agostino Venetiano [Viniziano] adunque, del quale si è di sopra ragionato, venne dopo le cose dette a Fiorenza, con animo d'accostarsi ad Andrea del Sarto, il quale dopo Rafaelle [Raffaello] era tenuto de' migliori dipintori d'Italia; E così da costui persuaso Andrea a mettere in istampa l'opere sue, disegnò un Christo morto, sostenuto da tre Angeli; Ma perche ad Andrea non riuscì la cosa così appunto secondo la fantasia sua, non volle mai più mettere alcuna sua opera in istampa.

[*Glossa sul margine sinistro*] Agostino lavorò per Andrea del Sarto in Fiorenza», (Fig. 26).

L'inglese elogia l'artista Andrea del Sarto anche in un altro passo del medesimo trattato, facendo riferimento proprio a questa incisione (al Chap. V. *Of Drawing, and Design previous to the Art of Chalcography; and of the use of Pictures in Order to the Education of Children*, p. 117): «But to recover our *Drawing* again, a sit concerns the Art of *Chalcography*, we have already mentioned such of the most accomplish'd *Gravers*, whose labours and works were proposed for exemplars and imitation: Nor let the most supercilious *painter* despise what we have here alledged; or imagine it any diminution to his *Art*, that he now and then put his hand to the *pen*, and draw even after some of those *Masters* we have so much celebrated: what *Andrea del Sarto* has taken out of the *prints* of *Albert Durer*, improving and reducing them to his manner (nor for want of invention, and *plagiary* like, as all that have any knowledge of his works can justifie) has no way eclipsed, but rather augmented his glory; as on the other side, that divine piece of his, the *Christus mortuus*, which he gave to be cut by *Augustino Venetiano* [...]».

¹⁷² Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, p. 307 (VASARI, p. 13): «Dopo queste cose, Giulio Romano, il quale, vivente Rafaelle [Raffaello] suo maestro, non volle mai per modestia fare alcuna delle sue cose stampate [stampare], per non parere di voler competere con esso lui[,] fece[,] dopo, ch'egli fu morto, intagliare a Marc'Antonio [Marcantonio] due battaglie di cavalli bellissime, in carte assai grandi,

[*Glossa sul margine destro*] Giulio Romano, vivendo Rafaelle, non volle mai che s'intagliasse cosa di suo per rispetto, che gli portava», (Fig. 27).

La testimonianza di Vasari, poi riproposta da Evelyn, è inesatta, dal momento che solo guardando ai soggetti della Stufetta Bibbiena e confrontando le stampe e i disegni, «risulta evidente che questi primi studi di Giulio destinati espressamente alla riproduzione, fossero lavorati con cura e precisione. È più verosimile pensare che i disegni di Gulio destinati all'incisione si basassero effettivamente su invenzioni di Raffaello e come tali venissero pubblicati» (MASSARI 1993, p. XVII).

¹⁷³ Potrebbe trattarsi della *Battaglia a scimitarra* (B.XIV, p. 171, n. 211, bulino non firmato, da un disegno disperso di Giulio Romano, secondo Bartsch più vicino allo stile di Marco Dente che a quello di Marcantonio). Una copia in controparte firmata A.V. (B.XIV, p. 172, n. 212) è leggermente più grande. La *Battaglia del cavallo restio* (B.XIV, p. 316, n. 420, firmato SR intrecciate), sebbene più piccola può essere ancora considerata

penance of *Mary Magdalen*, the four *Evangelists* and some *Bassi Relievi*⁶, with many things that *Raphael* had design'd for the *Corridor* of the *Vatican*, and which were afterward retouched by *Tomaso Barlacchi*: We will not contaminate this discourse with those twenty vile designs of *Julio* cut by *M. Antonio*, and celebrated with the impure verses of *Peter*

⁶ Si veda il Glossario in appendice.

precedentemente dipinto¹⁷⁴; la penitenza di Maria Maddalena, i quattro Evangelisti¹⁷⁵ e alcuni *Bassi Rilievi*¹⁷⁶, con molte cose che Raffaello aveva disegnato per il Corridoio del Vaticano e che erano poi stati ritoccati da *Tommaso Barlacchi*¹⁷⁷: non contamineremo questo discorso con quei venti immorali disegni di *Giulio* intagliati da *M. Antonio*, e celebrati dai versi impuri

di grande formato. Tuttavia, se Vasari si riferisce a queste incisioni, Marcantonio non ne eseguì alcuna (cfr. GETSCHER 2003, nota 130 p. 174; *Raphael invenit* 1985, p. 237).

Cfr. VASARI, nota precedente.

¹⁷⁴ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «e tutte le storie di Venere, d'Apollone e di Iacinto, che egli aveva fatto di pittura nella stufa che è alla vigna di messer Baldassarre Turrini da Pescia».

Come nota GETSCHER 2003 (pp. 98-99), Giulio Romano effettivamente realizzò degli affreschi di Venere, Apollone e Giacinto per la sala da bagno della villa di Da Pescia, ma questi non erano conosciuti né tanto meno furono mai riprodotti in incisione. Probabilmente Vasari si riferisce alle decorazioni realizzate per la Stufetta del Cardinal Bibiena su disegno di Raffaello (terminate nel 1516), i cui soggetti erano famosi grazie alle stampe da essi derivate: *La nascita di Venere* (B.XIV, p. 243, n. 323, firmata SR) di Marco da Ravenna (SCHOEMAKER-BROUN 1981, pp. 184-185 n. 62) e dello stesso incisore *Venere e Cupido portati dai delfini* (B.XIV, p. 244, n. 324, firmata SR), *Venere colpita dal dardo di Cupido* (B.XIV, p. 218, n. 286, firmato A.V. e datato 1516, Schoemaker-Broun 1981, pp. 194-196 n. 67) di Agostino Veneziano, *Pan e Siringa* (B.XIV, p. 245 n. 325, non firmata ma spesso attribuita a Marcantonio Raimondi, il terzo stato presenta l'indicazione dell'editore "Ant.Sal.exc.", Schoemaker-Broun 1981, pp. 188-189 n. 64), *Venere e Adone* (B.XIV, p. 359, n. 484, riconosciuta da Bartsch come *Angelica e Medoro*, di Marcantonio Raimondi ma non firmata) di cui esiste anche una copia di Agostino Veneziano firmata A.V. (B.XIV, p. 360, n. 485).

¹⁷⁵ Marcantonio incise due degli affreschi per la Cappella della Santissima Trinità de' Monti a Roma (distrutta durante l'occupazione di Napoleone in Italia): *Vergine (o Marta) che conduce la Maddalena da Cristo* (B.XIV, p. 51, n. 45) e *Gesù e la Maddalena alla cena di Simon Fariseo* (B.XIV, p. 29, n. 23, soggetto nella lunetta della Cappella), derivanti rispettivamente dal disegno di Giulio Romano attualmente a Chatsworth e il foglio della raccolta Crozat. Queste sono simili nella forma, grandezza e firma (la tavoletta bianca) e sembrano, dunque, far parte di una stessa serie. Gli *Evangelisti* (B.XIV, p. 83, n. 92-95, datati 1518) invece, sono opera di Agostino Veneziano (firmati A.V.) e non del Raimondi, come affermato da Vasari. Cfr. GETSCHER 2003, nota 132 pp. 174-175 e MASSARI 1993, p. XVII).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «E parimente le quattro storie della Madalena, & i quattro Evangelisti, che sono nella volta della cappella della Trinità, fatte per una meretrice, ancorchè hoggi sia di Messer' Agnolo Massimi».

¹⁷⁶ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Fù ritratto ancora, e messo in istampa dal medesimo, un bellissimo pila antico, che fù di Maiano, & è hoggi nel cortile di S. Pietro, nel quale è una caccia d'un Leone; e dopo una delle storie di Marino [marmo], antiche, che sono sotto l'arco di Costantino [Gostantino]».

Sebbene le incisioni di Marcantonio da sculture classiche vennero realizzate lungo tutto il corso della sua attività, Vasari fa intendere che il bolognese se ne occupò solo dopo la morte di Raffaello (BOREA 1989-90, p. 24 e nota 55 p. 36). Una è l'incisione che rappresenta la *Caccia al leone* (B.XIV, p. 317, n. 422), firmata, la cui iscrizione "SEPVLCRA...MAF / ROMA IN IMPLVVIO. S. PETRI" colloca il sarcofago a San Pietro, oggi in palazzo Rospigliosi (BOREA 1989-90, *ibid.*). L'altra è *Traiano tra la Città di Roma e una Vittoria* (B.XIV, p. 275 n. 361) dall'Arco di Costantino, firmata MAF (GETSCHER 2003, nota 133 p. 175), il cui rilievo traiano si trova oggi in situ (BOREA 1989-90, *ibid.*).

¹⁷⁷ Vari schemi decorativi per le Logge vaticane furono disegnate ad imitazione delle pitture Romane, ed Antonio Salamanca pubblicò le incisioni di Agostino Veneziano da questi, spesso firmate con A.V. e "Ant. Sal. exc" (B.XIV, p. 395, n. 564-583). Enea Vico (1523-1567) incise quelle pubblicate dall'editore Barlacchi (attivo ca. 1540-1550) spesso segnate con E.V. e quasi sempre con varianti di "Tomasius Barl Excudeb, 1541" (B.XV, p. 361, 467-490). Cfr. GETSCHER 2003, nota 134 p. 175; BOREA 1989-90, nota 67 p. 36.

Sul Barlacchi si veda A. Petrucci, *Barlacchi Tommaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 6, Roma 1964.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «e finalmente molte storie, che Rafaele [Raffaello] aveva disegnate per corridore, e loggie di palazzo, le quali sono state poi rintagliate da Tomaso [Tommaso] Barlacchi, insieme con le storie de' panni, che Rafaele [Raffaello] fece pe'l Concistoro publico».

Evelyn salta la parte del testo che riguarda gli arazzi della sala del Concistoro.

Aretino, by which he so dishonour'd this excellent Art, [p. 46] as well as himself; because it deserved a severer Animadversion and Chastisement than was inflicted upon him for it; though to commute for this Extravagancy, he publish'd the Martyrdome of S. *Laurence*, in which he also reformed those designes of *Baccio Bandinelli* to the great reputation of the Art of *Chalcography*.

About the same time flourish'd *Giovanni Battista Mantuano*, Disciple of *Giuleo Romano*, who publish'd a *Madona*, his armed *Mars* and *Venus*, the burning of *Troy*, an extraordinary piece;

di *Pietro Aretino*, con i quali disonorò così questa Arte eccellente, quanto se stesso¹⁷⁸; benché meritasse un più severo rimprovero e castigo di quello che gli fu inflitto per questo, tuttavia per commutare [la pena] per queste nefandezze pubblicò il Martirio di San Lorenzo, nel quale corresse anche quei disegni di *Baccio Bandinelli* per la grande reputazione dell'Arte della Calcografia¹⁷⁹.

Circa nello stesso periodo fiorì *Giovanni Battista Mantovano*¹⁸⁰, discepolo di *Giulio Romano*, che pubblicò una *Madonna*¹⁸¹, il suo *Marte armato e Venere*¹⁸², l'incendio di Troia, opera

¹⁷⁸ Dei *Modi*, celebri incisioni di carattere erotico realizzate da Marcantonio su disegno di Giulio Romano (accompagnate da sonetti erotici di Pietro Aretino) esistono solo copie frammentarie perché distrutte, lastre e stampe, da Clemente VII, sebbene nel suo *Peintre Graveur* Bartsch ne descrivesse una (B.XIV, p. 186, n. 231), ora perduta (TURNER 2004; *Image Multiplied* 2016, scheda 85 pp. 222-223 e per i sonetti di Aretino si veda *ivi*, scheda 87 pp. 224-225). Sui *Modi* cfr. LAWNER 1984; LAWNER 1988. E da ultimo si veda il catalogo *Giulio Romano* 2019, in particolare TURNER 2019.

¹⁷⁹ Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, p. 307 (VASARI, V, pp. 13-14): «Fece dopo queste cose Giulio Romano in venti fogli intagliare da Marc'Antonio [Marcantonio], in quanti diversi modi, attitudini, e posture giacciono i disonesti huomini con le donne, e che fù peggio, a ciascun modo fece Messer Pietro Aretino un disonestissimo sonetto, in tanto, che io non so qual fusse più, o brutto lo spettacolo de i disegni di Giulio all'occhio, o le parole dell'Aretino a gli orecchi, la qual'opera fù da Papa Clemente molto biasimata. E se quando ella fù pubblicata, Giulio non fusse già partito per Mantova, ne sarebbe stato dallo sdegno del Papa aspramente castigato; e poiche ne furono trovati di questi disegni in luoghi, dove meno si sarebbe pensato, furono non solamente prohibiti, ma preso Marc'Antonio [Marcantonio], e messo in prigione, e n'harebbe havuto il malanno, se il Cardinale de' Medici, e Baccio Bandinelli, che in Roma serviva il Papa, non l'havessero scampato. E nel vero non si dovrebbero i doni di Dio adoperare, come molte volte si fa, in vituperio del mondo, & in cose abominevoli del tutto. [VASARI qui va a capo] Marc'Antonio [Marcantonio] uscito di prigione, finì d'intagliare per esso Baccio Bandinelli, una carta grande, che già haveva cominciata, tutta piena d'ignudi, che arrostitavano in su la graticola S. Lorenzo, la quale fù tenuta veramente bella, & è stata intagliata con incredibile diligenza, ancorche il Bandinello, dolendosi col Papa a torto di Marc'Antonio [Marcantonio], dicesse; mentre Marc'Antonio [Marcantonio] l'intagliava, che egli faceva molti errori; ma ne riportò il Bandinello di questa così fatta gratitudine quel merito, di che la sua poca cortesia era degna; percioche, havendo finita Marc'Antonio [Marcantonio] la carta, prima, che Baccio lo sapesse, andò, essendo del tutto avisato, al Papa, che infinitamente si diletta delle cose del disegno, e gli mostrò l'originale stato disegnato dal Bandinello, e poi la carta stampata, onde il Papa conobbe, che Marc'Antonio [Marcantonio] con molto giudizio havea, non solo non fatto errori, ma correttone molti fatti dal Bandinello, e di non poca importanza, e che più havea saputo, & operato egli con l'intaglio, che Baccio col disegno.

[*Glossa sul margine destro*] Bandinello, che tassava ingiustamente Marc'Antonio, è convinto d'errore col suo disegno», (Fig. 28).

L'incisione in questione, secondo Vasari realizzata da Marcantonio dopo la sua scarcerazione, è il famoso *Martirio di San Lorenzo* (B.XIV, p. 89, n. 104) da un disegno di Bandinelli, come recita l'iscrizione "BACCIUS / BRANDIN. / INVEN." e MAF. Cfr. OBERHUBER-GNANN 1999 (GNANN), pp. 358-359 n. 269; THE ILLUSTRATED BARTSCH/OBERHUBER 1978, p. 135 n. 104.

Si veda per questa incisione anche il passo di Vasari nella vita di Baccio (VASARI, V, pp. 246-247), in cui l'apprezzamento per l'opera di costui, rispetto a quella di Marcantonio, risulta chiaramente amplificata.

¹⁸⁰ Giovan Battista (Ghisi) Scultori (1503–1575), incisore (spesso usava il monogramma IBM), pittore e scultore mantovano, influenzato, come tutta la sua famiglia – il padre e i due figli – dall'opera di Giulio Romano. Vasari ne parla sia nella vita di quest'ultimo, che in quella di Marcantonio, specificando che intagliò "infinite cose disegnate da Giulio" (anche se non risulta) e nominando ben tredici soggetti, su una ventina di quelli da lui siglati, oggi noti. Come ipotizza BOREA (1989-90, p. 28) Vasari senza distinguere tra *invenit* e *sculpsit* sapeva che di alcune di quelle incisioni Giovan Battista era inventore, mentre l'esecuzione spettava ad altri (come nel caso dell'*Incendio di Troia*). Si veda ALBRICCI 1976; THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOORSCH-SPIKE 1986, pp. 9-27.

his prints are usually sign'd I. B. M. Also his three Sheets of Battails (cut by some other hand), a Physitian applying of Cupping Glasses to a Woman; *Christs* Journey into *Aegypt*, *Romulus* and *Rhemus*, the Stories of *Pluto*, *Jupiter* and *Neptune*; the miseries of

straordinaria¹⁸³; le sue stampe sono solitamente marcate I. B. M.¹⁸⁴ Inoltre i suoi tre fogli di battaglie (intagliati da alcune altre mani), un medico che applica delle ventose in vetro su una donna¹⁸⁵; il viaggio di Cristo in Egitto¹⁸⁶, Romolo e Remo¹⁸⁷, le storie di Plutone, Giove e

¹⁸¹ Giovan Battista Scultori, *Madonna col Bambino su una mezzaluna* (B.XV, p. 378, n. 4, firmata in basso a sinistra IBM). Cfr. ALBRICCI 1976, pp. 24-24 n. 4; MASSARI 1980, p. 20 n. 2.

¹⁸² Giovan Battista Scultori, *Marte, Venere e Cupido armati* (B.XV, p. 381 n. 13, con monogramma e datata 1539). Cfr. ALBRICCI 1976, pp. 36-37 n. 13.

¹⁸³ Secondo BOORSCH-LEWIS 1985 (pp. 49-52 n. 7 e 8) due incisioni di Giorgio Mantovano (Ghisi, 1520-1582), disegnate da Giovanni Battista Mantovano, corrispondono alla descrizione di Vasari: B.XV, p. 396, n. 28 (firmata "GEOR. / MANT. / .F.") e B.XV, p. 397, n. 29 (firmata "GIORGIVS MANTVANVS / .F."), entrambe presentano la scritta ".IBA.MANTVANVS.IN." e vennero pubblicate in secondo stato da Lafreri ("Romae Antonij Lafreri Formis") dove Vasari può averle viste. La *Guerra di Troia* di Giovanni Battista, firmata e datata ".I.B.MANTVANVS / SCULPTOR.1538", (B.XV, p. 383, n. 20) consiste in una grande battaglia marina, senza fuoco, realizzata in un'unica lastra. Cfr. GETSCHER 2003, nota 191 p. 190; BELLINI 1998, scheda 9 pp. 55-57; ALBRICCI 1976, pp. 46-48 n. 20.

¹⁸⁴ Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, p. 310 (VASARI, pp. 17-18): «Hà similmente mostrato di valere assai in questo esercitio Gio. [Giovan] Battista [Batista] Mantoano, discepolo di Giulio Romano, frà l'altre cose in una nostra Donna, che hà la Luna sotto i piedi, & il Figliuolo in braccio, & in alcune teste, con cimieri all'antica molto belle; & in due carte, nelle quali è un capitano di bandiera a piedi, et uno a cavallo; & in una carta parimente, dov'è un Marte armato, che siede sopra un letto, mentre Venere mira un Cupido allattato da lei, che hà molto del buono. Son'anco molto capricciose di mano del medesimo due carte grandi, nelle quali è l'incendio di Troia fatto con inventione, disegno, e gratia straordinaria, le quali, e molte altre carte di man di costui son segnate con queste lettere I.B.M. [IBM.]

[*Glossa sul lato sinistro*] Gio. Battista Mantovano intagliò assai bene», (Fig. 29).

¹⁸⁵ Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, p. 339 (VASARI, V, p. 77, nella *Vita di Giulio Romano pittore*, ma solo nell'edizione Giuntina): «[...] Gio. [Giovan] Battista [Batista] Mantovano, il quale intagliò infinite cose disegnate da Giulio, e particolarmente, oltre a tre carte di battaglie intagliate da altri, un medico, ch'apicca le coppette sopra le spalle a una femina».

Tale passo vasariano crea non poca confusione, dal momento che di tutte le incisioni nominate solo quella dei *Prigionieri in carcere* (vedi nota 189) è effettivamente attribuibile allo Scultori.

Le "tre carte di battaglie" incise da invenzioni di Giulio, descritte da Vasari, si possono identificare, piuttosto che con soggetti analoghi di Giorgio Ghisi e Giovan Battista Scultori, con incisioni di Marco Dente e Agostino Veneziano come la *Battaglia del cavallo restio* (B.XIV, p. 316, n. 420, firmata SR, ovvero Dente, cfr. MASSARI 1993, scheda 36 pp. 40-41), *Battaglia a scimitarra* (B.XIV, p. 172, n. 212 di Agostino Veneziano, cfr. MASSARI 1993, scheda 15 pp. 21-23, una versione è stata realizzata anche da Dente: B.XIV, p. 172, n. 211) e la *Vittoria di Scipione contro Annibale* (B.XV, p. 31, n. 4, con la scritta "R. / P. COR. SCIPIONIS VICTORIA / EXCUDEB. ANT. SALAMANCA 1540", variamente attribuito a Francesco Penni, da un'invenzione di Giulio Romano per una scena degli arazzi delle *Gesta di Scipione*, cfr. MASSARI 1993, scheda 39 pp. 44-46).

La malattia (B.XV, p. 410, n. 63, bulino) è firmata GMAF, ovvero Giorgio Ghisi, da un disegno perduto di Giulio Romano, che rappresenta in controparte e con varianti il particolare di un affresco nella Loggia della Grotta a Palazzo Te a Mantova (cfr. MASSARI 1993, scheda 158 pp. 167-168 e BELLINI 1998, scheda 1 pp. 31-32).

¹⁸⁶ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*, sempre nella *Vita di Giulio Romano*): «Una Nostra Donna che va in Egitto, e Gioseffo [Giuseppo] hà a mano l'asino per la cavezza, & alcuni Angeli fanno piegare un dattero, perche Christo ne colga de' frutti.

[*Glossa sul margine destro*] Varie carte intagliate sopra l'opere di Giulio», (Fig. 30).

Giulio Bonasone, *Fuga in Egitto* (B.XV, p. 16, n. 4, bulino), incisione catalogata da Bartsch tra le anonime della scuola del Raimondi, tradizionalmente attribuita a Bonasone su invenzione di Raffaello (disegno perduto ma copiato da Timoteo della Vite). Cfr. MASSARI 1983, I, scheda 33 pp. 47-48.

¹⁸⁷ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Intagliò similmente il medesimo, col disegno di Giulio, una lupa in sul Tevere, che allatta Remo e Romulo».

La lupa che allatta Romolo e Remo (B.XVI, p. 194, n. 29, acquaforte con indicazione dell'inventor "IVL.ROM.IV" e il monogramma BM. di Battista del Moro), cfr. MASSARI 1993, scheda 174 pp. 185-186.

Imprisonment, Interview of the Armies of *Scipio* and *Hannibal*; *St. John Baptists* Nativity, cut by *Sebastiano de Reggio*; all, after *Julio Romano*.

Giorgio Mantuano set forth the *Facciata*⁷ of the Popes Chappel, *M. Angelos* Judgement, *St. Peters* Martyrdome, the Conversion of *St. Paul*, &c. And some plates were sent abroad about

⁷ Si veda il Glossario in appendice.

Nettuno¹⁸⁸; i misteri dell'incarcerazione¹⁸⁹, l'intervista degli eserciti di Scipione e Annibale¹⁹⁰; la natività di San Giovanni Battista, incisa da *Sebastiano de Reggio*; tutte da [disegno di] *Giulio Romano*¹⁹¹.

*Giorgio Mantovano*¹⁹² mandò fuori la *Facciata* della Cappella dei papi, il giudizio di *Michelangelo*¹⁹³, il martirio di San Pietro, la conversione di San Paolo, eccetera¹⁹⁴. E alcune

¹⁸⁸ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «e quattro storie di Plutone, Giove, e Nettuno, che si dividono per sorte il Cielo, la Terra, & il Mare».

Le incisioni qui citate da Vasari fanno parte della *suite* realizzata da Bonasone composta da *Giove, Nettuno e Plutone si dividono a sorte le parti dell'Universo* (B.XV, p. 137, n. 93), *Giove e Giunone prendono possesso del trono del cielo* (B.XV, p. 137, n. 94), *Plutone prende possesso degli inferi* (B.XV, p. 137, n. 95), *Nettuno sul carro prende possesso del mare* (B.XV, p. 137, n. 96), da disegni di Giulio Romano in relazione al ciclo di dodici temi dedicati all'infanzia e alla giovinezza di Giove e alla sua famiglia (cfr. MASSARI 1983, schede 111-114 pp. 89-91).

Evelyn tralascia «la capra Alfea che, tenuta da Melissa, nutrice Giove» (VASARI, *ibid.*), B.XV, p. 142, n. 107, cfr. MASSARI 1983, scheda 115 pp. 91-92.

¹⁸⁹ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Et in una carta grande, molti huomini in una prigione, con varij ornamenti, cruciati».

Come già accennato, *Prigionieri in carcere* (B.XV, p. 412, n. 66, con l'indicazione dell'inventore I.R.), è l'unica stampa, di quelle qui elencate da Vasari, realmente attribuibile a Giovan Battista Scultori, da un disegno di Giulio Romano a penna e inchiostro conservato a Windsor Castle eseguito in affresco nella Sala dei Venti in Palazzo Te (cfr. MASSARI 1993, scheda 102 pp. 109-110).

¹⁹⁰ Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, pp. 339-340 (VASARI, *ibid.*): «Fu anche stampato, con invenzione di Giulio, il parlamento, che fecero alle rive del fiume, con l'esercito Scipione, & Annibale».

Questa stampa, spesso identificata con quella realizzata da Giorgio Ghisi, sembrerebbe piuttosto riferirsi a quella incisa da Marco Dente – riproduttore della maggior parte dei disegni eseguiti da Giulio per gli arazzi con le *Gesta di Scipione* tessuti per Francesco I a Bruxelles (1535) – datata 1541 e con la didascalia “SCIPIO ET HANNIBAL COLLOQUUNTUR EXCUDEB” (B.XV, p. 30, n. 5), cfr. MASSARI 1993, scheda 38 pp. 42-44.

¹⁹¹ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «la natività di S. Gio. Battista, intagliata da Sebastiano da Reggio, e molt'altre state intagliate, e stampate in Italia».

Sebastiano del Re (attivo 1550–1560), *Nascita di S. Giovanni Battista* (B.XV, p. 443, n. 26), bulino in controparte rispetto all'originale di Diana Scultori (ca. 1547 – 1612), che riflette l'affresco eseguito da Francesco Torbido nel 1534 su cartoni del Pippi nel coro del Duomo di Verona e il relativo disegno del Louvre di mano di Giulio Romano (cfr. MASSARI 1993, scheda 149, pp. 151-153).

¹⁹² Giorgio Ghisi Mantovano (1520–1582). Su questo incisore si veda almeno BOORSCH-LEWIS 1985; BELLINI 1998; BOORSCH 2001.

¹⁹³ Evelyn riporta le parole lette nella Vita di Marcantonio (si veda il testo nella nota seguente), ma sembra intendere il vocabolo *Facciata*, che qui per Vasari sta per *Faccia*, ossia parete laterale (quella della Cappella Sistina dove si trova il Giudizio Universale di Michelangelo), nel senso letterale ormai acquisito anche nella lingua inglese per via della diffusione dei testi d'architettura serliani, e ancor di più palladiani (questi conosciuti attraverso la mediazione di Inigo Jones, certamente in contatto con Evelyn: cfr. CHANEY 2003, in particolare pp. 51-53, si veda anche il glossario in appendice), considerando separatamente, come due incisioni singole, la facciata della Cappella dei Papi e il Giudizio Universale. Si tratta, invece, esclusivamente del *Giudizio finale* da Michelangelo di Giorgio Ghisi Mantovano (B.XV, p. 395, n. 25, composta da dieci fogli firmati L e “GEORGIUS MANTUANUS FECIT Pietro Fachetto formis Romae”, cfr. BOORSCH-LEWIS 1985, pp. 53-57 n. 9. Anche Nicolas Beatrizet incise il suo *Giudizio finale* su dieci lastre (B.XV, p. 257, n. 37). Cfr. BELLINI 1998, scheda 51 pp. 213-225. Su Nicholas Beatrizet, detto Beatricetto si veda almeno THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOORSCH 1982, pp. 242-377.

Sulla fortuna del *Giudizio finale* di Michelangelo nell'incisione cfr. *D'après Michelangelo* 2015, in particolare pp. 80-102.

Sull'opera di Ghisi di veda anche il già citato MASSARI 1980, in particolare pp. 8-10.

¹⁹⁴ Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, pp. 311-312 (VASARI, V, p. 19, nuovamente nella Vita di Marcantonio): «Si sono adoperati intorno a gl'intagli di rame molti altri, i quali se bene non hanno avuto tanta perfezione, hanno nondimeno con le loro fatiche giovato al mondo, e mandato in luce molte storie, & opere di maestri eccellenti, e

the year 1530, eaten with *Aqua Fortis* after *Parmesano*; [p. 47] For, as *ab aere, deventum ad Tabulas ceratas* in writing, the use of the *Palimpsestus*, Table books, *Plumbae lamellae* and

lastre vennero spedite all'estero nel 1530, erose con *Aqua Fortis* dalle opere del Parmigianino¹⁹⁵; dato che come *ab aere, deventum ad Tabulas ceratas*¹⁹⁶ nella scrittura, l'uso

dato comodità di vedere le diverse invenzioni, e maniere de' pittori a coloro, che non possono andare in que' luoghi dove sono l'opere principali, e fatto havere cognitione a gli Oltramontani di molte cose, che non sapevano; & ancorche molte carte siano state mal condotte dall'ingordigia de gli stampatori, tirati più dal guadagno, che dall'honore, pur si vede, oltre quelle, che si son dette, in qualcun'altra essere del buono, come nel disegno grande della facciata della capella del Papa, del Giudicio di Michelagnolo Buonaroti [Buonarroti], stato intagliato da Giorgio Mantoano, e come nella crucifissione di S. Pietro, e nella conversione di S. Paolo, dipinte nella capella Paulina di Roma, & intagliate da Gio. Battista [Giovambattista] de' Cavalieri, il quale hà poi con altri disegni messo in istampe di rame la meditatione di San Gio. Battista, il deposto di Croce, della capella, che Daniello Ricciarelli da Volterra dipinse nella Trinità di Roma: & una nostra Donna con molti Angeli, et altre opere infinite.

[Glossa sul margine destro] Altri stampatori se ben non tanto eccellenti, molto utili però», (Fig. 31).

Sulla *Conversione di San Paolo* di Giovanni Battista de' Cavalieri (ca. 1525–1601) si veda *D'après Michelangelo* 2015, p. 117, mentre sul Martirio di San Pietro del medesimo incisore cfr. *ivi*, pp. 119-120.

¹⁹⁵ Non è chiaro da quale fonte Evelyn tragga quest'informazione, con l'indicazione di una data così precisa. Forse da BOSSE 1649, dove la data qui indicata appare in riferimento ad altri incisori, ma proprio prima di una frase riferita ai *Mantüians* e al *Parmesan*: «Pres de ce mesme temps & au mesme pays, qui estoit depuis 1530. jusques en 1560. il y a eu Iule Bonnazzone, Silvestre & Marc de Ravenne & autres, qui ont gravé beaucoup d'Ouvrages dudit Rapahel d'Urbain, & en quelque forte de la maniere des deux cy-devant nommez, mais non au point de l'excellence de celles dudit Marc Anthoine.

Depuis eux outre divers autres, il y a eu les *Mantoiüans*, & des Stampes à l'eau forte, sur les Oeuvres du *Parmesan* & autres».

Certo è che dalle fonti documentarie (cfr. BOORSCH-LEWIS 1985) non risulta che Giorgio Ghisi abbia utilizzato la tecnica dell'acquaforte e pare altamente improbabile che a soli dieci anni (1530) già la sperimentasse, dal momento che era appena stata riportata in auge dal Parmigianino. È evidentemente a Girolamo Francesco Maria Mazzola detto il Parmigianino (1503–1540), considerato uno dei primi acquafortisti italiani (JENKINS 2019, p. 129) che qui Evelyn stia facendo riferimento. Discusso è il periodo in cui egli avrebbe iniziato ad esercitare l'acquaforte, dal momento che lo stesso Vasari non espone il racconto in maniera chiara. L'aretino, sebbene nell'edizione Torrentiniana delle *Vite* avesse ascritto l'attività di Parmigianino come acquafortista ad una prima fase della sua vita, nella Giuntina modifica l'informazione, eliminandola dal periodo bolognese (1527-1530) e riconducendola ad un momento circoscritto di "pazzia" finale, legata alla passione per l'alchimia (su Parmigianino e l'alchimia si veda FAGIOLO DELL'ARCO 1970 e *Parmigianino Alchimia* 2003), ormai duramente condannata dai dettami del Concilio di Trento, risultando agire «per non guastare l'intera produzione artistica» e non dare «adito all'impressione che si fosse manifestata in un momento anteriore al definitivo ritorno a Parma» (MUSSINI-DE RUBEIS 2003, p. 19). Sebbene Vasari si trovasse a Bologna nel 1530 in occasione dell'incoronazione di Carlo V, e potesse essere stato testimone oculare della realizzazione di acqueforti da parte di Parmigianino a quel tempo (LANDAU-PARSHALL 1994, p. 155; MUSSINI-DE RUBEIS 2003, p. 15), ragione per la quale la critica moderna ha a buon diritto collocato nel periodo bolognese la sua produzione incisoria (LANDAU-PARSHALL 1994, p. 266; POPHAM 1971, I, pp. 14-15; REED-WALLACE 1989, p. 6; DAVIS 1988, p. 105) molti studiosi oggi sono concordi nel datare le prime stampe tratte da suoi disegni al periodo trascorso a Roma, dove può aver imparato la tecnica da Marcantonio Raimondi stesso (MUSSINI-DE RUBEIS 2003, nota 6 p. 35 con ampia bibliografia al riguardo e pp. 15-16).

Evelyn potrebbe aver visto molta della produzione grafica di Parmigianino nell'ampia e famosa collezione di Lord Arundel (poi venduta in gran parte nel 1720 ad Antonio Maria Zanetti), per la quale era stata prevista anche la pubblicazione di un catalogo (*Libreto di diverse figurine dissegnato da Fran. Parmensis et conservata nella Coletione Arondliana*), illustrato da incisori quali Lucas Vorsterman, Wenzel Hollar e Hendrick van der Borch, ma che non venne mai compiuto (cfr. MUSSINI-DE RUBEIS 2003, p. 29; sui rapporti tra Evelyn e Arundel si veda il già citato CHANEY 2003).

Su Parmigianino e l'incisione si veda almeno THE ILLUSTRATED BARTSCH/ZERNER 1979; OBERHUBER 1963; POPHAM 1971, pp. 11-17 sui disegni per le incisioni; MUSSINI-DE RUBEIS 2003; JENKINS 2019a.

¹⁹⁶ La frase in latino citata da Evelyn è tratta dall'opera del teologo e filosofo olandese Gerhard Johannes Voss, *Aristarchus, Sive De arte grammatica libri septem*, Amsterdam, Apud Gulielmum Blaev, 1635 e 1662 (seconda ed.), alla fine del breve riepilogo iniziale del "Caput XXXV", dove vengono descritte le diverse modalità di scrittura utilizzate dagli antichi: «*Manus pro stylo. Γλῶφρον, caelum, caeltes. Stylus prius ferreus, exinde osseus;*

the like; so hapned it also in this Art of *Chalcography*; and Etching with Corrosive waters began by some to be attempted with laudable success, as in this Recital we shall frequently have occasion to remember. But, whither those *Cymeters* and *Blades* brought us from *Damascus*, and out of *Syria*, and wrought with these strong waters, might give any light to

del *Palimpsestus*, tavolette¹⁹⁷, *Plumbae Lamellae* e simili¹⁹⁸; ciò avvenne anche per quest'Arte della Calcografia¹⁹⁹; e l'incisione con acque corrosive cominciò ad essere sperimentata da alcuni con lodevole successo, come in questo testo avremo spesso occasione di ricordare. Ma, non siamo ancora ben informati in che modo queste scimitarre e lame portateci da Damasco, e dalla Siria, e lavorate con queste acque forti²⁰⁰, possano fornire una

idque ob periculum, quia ferreo alii alios vulnerarent. Atque ut postea redierit usus ferrei, et simul periculum: cuius rei aliquot exempla. Spongia deletilis. Saxis et lateribus literas insculpsere, Hebraei, Babylonii, Phoenices, Graeci, Romani, Cimbri. Etiam plumbeis laminis ad eam rem usi: quae improprie admodum Plinius volumina. Verius charta plumbea: quod male in Tranquillo damnat Guilandinus. Lysimachi de ea locus. Gelenii in eo tralatio reiecta. Aes quoque ad hoc usurparunt: imo et argentum. Ab aere deventum ad tabulas ceratas» (p. 123).

¹⁹⁷ Anche il termine *palimpsestus*, che si riferisce alla pratica diffusa in epoca romana di servirsi per la scrittura di una superficie riutilizzabile, è sempre riconducibile al testo appena citato, nel medesimo capitolo (*ivi*, p. 124): «[...] Porro ferreo hoc stylo usi etiam, postquam non in saxo, sed ceratis tabellis, literas exararunt. [...] Postea, quia σιδηροφορεῖν non liceret, quo gladii et pignore vetabantur, graphiis ad vulnerandos alios abuti coeperunt. Qui neo fine, ut alios vulnerarent, graphia etiam acquirebant. [...] Propterea interdictus et graphii ferrei usus fuit. Quo pertinet illud ab Isidoro adductum: *Ceram ferro ne caedito*. Iussi autem pro graphio ferreo uti osseo. [...] At postea iterum rediit usus ferrei styli. [...] Sed rediit et tum periculum. [...] Uti autem graphio sive stylo scribebant: ita in charta deletitia, (qualis *palimpsestus* Catulli, et Ausonii *libri liturarii*) ea, quae scipserant, spongia debebant».

¹⁹⁸ Nello stesso passo del trattato di Voss sono esposti anche riferimenti letterari all'uso di lastre plumbee come metodo di scrittura (*ivi*, pp. 124-126): «Materies, in qua literas incidebant, fuere saxa, lateres, plumbum, aes. [...]

Etiam Saxo Grammaticus in praefatione historiae Danicae locuples testis, Danos literis suis, quas *runer* dixere, non in ligno modo, sed et cautibus, incidisse gesta majorum. De plumbo arguit illud ante memorantum e Iobi cap. XIX, 23, 24. *Quis mihi det, ut sermones mei exarentur in libro, et stylo ferreo in plumbi lamina?* Etiam Hesiodi ἔργων καὶ ἡμερῶν in plumbeis laminis exaratorum meminit Pausanias in Boeoticis. Plinius quoque lib. XIII, cap. XI, auctor est, post pugillares *Plumbeis voluminibus monumenta publica confici coepta*. Ubi *volumina* improprie dixit, pro *laminis plumbeis*: quae non volvuntur, unde *volumini* nomen. Itaque proprie magis idem autor *plumbeas laminas* vocat lib. XXXIV, cap. XVIII. Ac similiter *lamellis plumbeis* literas incisas dicit Frontinus lib. III, cap. XIII. *Chartam plumbeam* appellant Svetonius in Nerone cap. XX. Guilandinus non dubitat hoc damnare in tam erudito scriptore, atque ait, non *chartam*, sed *papyrus plumbeam* dicere debuisse. Atqui papyrus est nomen materiae, quae planta est, non plumbum: charta vero dicitur ab usu: eoque et ex papyro, et aliunde sit charta. Ridicule igitur dicatur *papyrus plumbea*; recte *charta plumbea*: quomodo et locutus Lysimachus Alexandrinus: cuius quidem aetatem exacte dicere non possumus; sed antiquitatem tamen arguit, quod eius meminerit Fravius Iosephus libro I ad versus Apionem; ubi ex eius historia Aegyptiaca fragmentum de Iudaeis adfert mendaciorum plenum. [...]

Pro plumbo, quod flexile, maluerit postea aes. Cui acta publica incidere [...].

Preterea literae incidebantur tabulis ceratis. Stylus, quo in cera usi, mucronem habebat ad literas formandas: in summo erat planus ad aliquid delendum. [...]

¹⁹⁹ Evelyn fa qui un paragone tra la varietà di tecniche (e supporti) per la scrittura, continuamente tornate in auge nel tempo, e quelle utilizzate per l'incisione, in particolare l'acquaforte già sperimentata con le armi che venivano dall'oriente, poi riutilizzata da Parmigianino e dalla sua cerchia.

²⁰⁰ Le scimitarre, armi ricurve tipicamente islamiche, venivano spesso decorate (per aumentarne il valore e la rispettabilità) con varie tecniche di lavorazione di provenienza mediorientale, che prevedevano l'uso di mordenti o acqueforti come la damaschinatura e l'acciaio woz (VENTUROLI 2001, pp. 22-35). La nascita dell'arte dell'acquaforte su metallo può essere rintracciata già alla fine del XIII secolo, ma solo nel 1500 circa si passò al suo utilizzo da mera decorazione delle armi, alla produzione di stampe per mezzo dell'erosione di lastre (ORENSTEIN-STIJNMAN 2019, p. 15). Il primo a sperimentarne la tecnica fu l'armaiolo Daniel Hopfer di Amburgo (si veda *ivi*, p. 27 per le ipotesi avanzate dagli studiosi e LANDAU-PARSHALL 1994, pp.323-332; REED-WALLACE 1989), dopo il quale, nel tardo XV secolo, la realizzazione di semplici iscrizioni e disegni su spade di ferro e lame di coltelli in acquaforte divenne un'industria professionale per la decorazione di armi e armature in altri luoghi della Germania, e poi in Italia e Spagna e ben presto gli artisti che intendevano riprodurre le loro

this expeditious and usefull invention, we are not yet inform'd; and the effect was sufficiently obvious, after that of the *Burine* had been well considered.

Vago de Carpi did things in stamp which appear'd as tender as any Drawings, and in a new way of *Ch[i]aro Scuro*⁸, or *Mezzo Tinto*⁹ by the help of two plates, exactly *conter-calked*; one serving for the shadow; the other for the heightning; and of this he publish'd a *Sybilla* after

⁸ Si veda il Glossario in appendice.

⁹ Si veda il Glossario in appendice.

qualche chiarificazione su questa rapida e utile invenzione; e l'effetto fu sufficientemente ovvio, dopo che quello del Bulino è stato ben valutato²⁰¹.

Ugo da Carpi²⁰² produsse opere in stampa che sembrano morbide come disegni, e in una nuova maniera di *Ch[i]aro Scuro*²⁰³, o *Mezzo Tinto*²⁰⁴ per mezzo di due lastre contro-incise²⁰⁵ esattamente; una [gli serviva] per l'ombra, l'altra per il rialzamenti dei lumi²⁰⁶; e di questo

acqueforti su carta, sostituirono l'incisione del ferro e dell'acciaio con il più malleabile e resistente rame (ORENSTEIN-STIJNMAN 2019, p. 17). Per realizzare il mordente che corrode la lastra è necessario l'acido nitrico, la cui distillazione venne sviluppata già dall'VIII secolo in Medioriente, documentata a Bisanzio e in Europa occidentale intorno al XIII secolo, tramite la traduzioni di testi scientifici islamici. Nonostante le prime ricette europee per esso datino al XIV secolo, solo con l'introduzione dei cannoni per la guerra e il conseguente bisogno di grandi quantità di salnitro per produrre la polvere da sparo (circa il 75%), venne comunemente commerciato e reso accessibile agli artigiani che lo utilizzavano per trasformarlo in acido (*ivi*, p. 18).

Evelyn molto probabilmente conosceva qualche trattato o ricettario sulle acqueforti, proprio a causa di questa vicinanza con il mondo bellico, e in particolare alla polvere da sparo, grazie alla produzione della quale la sua famiglia si era arricchita in Inghilterra (*THE DIARY OF J. E.*, p. vii).

²⁰¹ Evelyn aveva sicuramente presente il passo delle *Vite* vasariane in cui si accenna alla tecnica dell'acquaforte: «Non è anco stata se non lodevole inventione l'essere stato trovato il modo da intagliare le stampe più facilmente, che col bulino, se bene non vengono così nette, cioè con l'acqua forte, dando prima in sul rame una coverta di cera, o di vernice, o colore a olio, e disegnando poi con un ferro, che habbia la punta sottile, che sgraffi la cera, o la vernice, o il colore che sia; perche messavi poi sopra l'acqua da partire, rode il rame di maniera che lo fa cavo, e vi si può stampare sopra.

[*Glossa sul margine destro*] Stampe più facili ad acqua forte, e modo di farle» (VASARI-MANOLESSI, II, p. 309 e VASARI, V, p. 16), (Fig. 32).

²⁰² Su Ugo da Carpi (1480 ca.–1532) si veda almeno SERVOLINI 1977; UGO 2009.

Sui chiaroscuri in generale: THE ILLUSTRATED BARTSCH/KARPINSKI 1983, 48; JOHNSON 1982; TAKAHATAKE 2018.

²⁰³ Come è noto la tecnica del chiaroscuro o stampa a più legni non fu un'invenzione di Ugo da Carpi – nonostante egli stesso la rivendicò chiedendo il copyright al senato veneziano nel 1516 (JOHNSON 1982, nota 1, p. 12) – bensì di Lucas Cranach e Hans Burgkmayr in ambito germanico, utilizzata soprattutto per riprodurre disegni a penna e pennello. Cfr. BOREA 1989-90, p. 19 e OBERHUBER 1984, p. 338. Il testo di riferimento, repertorio per le incisioni a chiaroscuro è TAKAHATAKE 2018.

²⁰⁴ Il termine “*Mezzo Tinto*” non è un sinonimo di “*Chiaroscuro*”, come qui inspiegabilmente Evelyn lascia intendere, bensì indica un metodo incisivo a sé stante in cui «l'incisore procede dallo scuro alla luce, vale a dire l'esatto opposto dell'incisione al bulino o all'acquaforte. Per mezzo della “mezzaluna” ottiene dapprima una grana regolare sulla superficie della lastra che, in virtù delle barbe, produrrebbe una ricca impressione nera. Poi, con l'ausilio del raschietto e del brunitoio si rimuovono le barbe e si lucida la superficie con intensità diversa nelle parti in cui si desidera aver luce», sebbene i primi ad usare il mezzo tinto «procedevano perlopiù in un modo del tutto differente, operando praticamente dalla luce allo scuro, lasciando intatte quelle parti della lastra che dovevano apparire bianche e in tal modo ricorrendo al raschietto per correzioni occasionali più che a un indispensabile utensile del procedimento. Lo strumento principale sembra essere stata la rotella dentata di varie forme e dimensioni, che nella più ampia forma bombata veniva chiamata *engine*» (HIND 1923, pp. 14-15).

Evelyn conosceva bene questa tecnica, essendo stato uno dei primi scrittori a riferirsi, sia nel suo Diario (21 febbraio e 13 marzo 1661), sia nel presente trattato, dove, dopo un breve accenno nel quinto capitolo, nel sesto (*Of the New Way of Engraving, or Mezzo Tinto, invented and communicated by His Highness Prince Rupert etc.*) tenta di darle un resoconto, pur mantenendola in un'aura di mistero, come da lui stesso dichiarato lasciandola “*Aenigmatical*” e adulatoriamente attribuendone tutti meriti dell'invenzione a Prince Rupert, senza una menzione al vero autore Ludwig von Siegen.

²⁰⁵ Corrisponde al testo vasariano «graffiata in dentro con l'intaglio» (VASARI, V, p. 15), si veda nota seguente.

²⁰⁶ Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, p. 308 (VASARI, V, pp. 14-15): «Né è mancato a chi sia bastato l'animo di fare con le stampe di legno carte, che paiono fatte col pennello, a guisa di chiaro scuro, il che è stato cosa ingegnosa, e difficile. E questi fu Ugo da Carpi, il quale, se bene fù mediocre pittore, fù nondimeno in altre fantasticherie d'acutissimo ingegno. Costui dico, come si è detto nelle Teoriche al tresesimo capitolo, fù quegli, che primo si provò, e gli riuscì felicemente, a fare con due stampe, una delle quali a uso di rame gli serviva a tratteggiare

Raphael, which succeeded so rarely well, that he improv'd the curiosity to three Colours; as his *Aeneas* and *Anchises*, descent from the Cross, story of *Symon Magus*, a *David* after the same *Urbino*, and a *Venus* do testify. This occasioned many others to imitate him, as in particular, [p. 48] *Baldassare Peruzzi* (who grav'd the *Hercules*, *Parnassus*, the *Muses*) and *Francisco Parmegiano*, who having set out *Diogenes* in this guise, a very rare print,

pubblicò una Sibilla [di disegno] di Raffaello, che riuscì così bene che accrebbe la curiosità verso tre colori²⁰⁷; come testimoniano il suo Enea e Anchise²⁰⁸, la deposizione dalla croce²⁰⁹, la storia di Simon Mago²¹⁰, un David da disegno dello stesso Urbinate²¹¹ e una Venere²¹². Questo diede occasione a molti altri di imitarlo, come in particolare *Baldassarre Peruzzi* (che incise l'Ercole, Parnaso, le Muse)²¹³ e *Francesco Parmegiano* che dopo aver mandato fuori in

l'ombre, e con l'altra faceva la tinta del colore, perche, graffiata in dentro con l'intaglio, lasciava i lumi della carta in modo bianchi, che pareva, quando era stampata, lumeggiata di biacca.

[*Glossa sul margine sinistro*] Carte così impresse, che paiono dipinte a chiaro scuro, inventate da Ugo da Carpi», (Fig. 33).

²⁰⁷ Ugo da Carpi, *Sibilla con putto reggi fiaccola* (B.XII, p. 89, n. 6), chiaroscuro a due legni, con monogramma R, da Raffaello. Secondo Vasari prima opera di Ugo a due legni. Cfr. *UGO* 2009, scheda 18 pp. 126-127 (a cura di T. Previdi).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, V, p. 15): «Condusse Ugo in questa maniera, con un disegno di Rafaele [Raffaello], fatto di chiaro scuro, una carta, nella quale è una Sibilla a sedere, che legge, & un fanciullo vestito, che gli fa lume, con una torcia; la qual cosa, essendogli riuscita, prese animo, tentò Ugo di far carte con stampe di legno di tre tinte; la prima faceva l'ombra; l'altra che era una tinta di colore più dolce, faceva un mezzo; e la terza, graffiata faceva la tinta del campo più chiara, & i lumi della carta bianchi.

[*Glossa sul margine sinistro*] Altre carte con tre legni impresse», (Fig. 34).

²⁰⁸ Ugo da Carpi, *Enea e Anchise* (B.XII, p. 104, n. 12), chiaroscuro a tre legni dall'affresco dell'incendio di Borgo nelle Stanze vaticane di Raffaello. A destra in basso si legge: “*Raphael Vrbibas Qvisqvis. has. tabellas. invito. avtore. imprimet. ex. divi. Leonis. X ac Ill. Principis. venetiarym. de cretis. excommunicationis. sententia. et alias. penas. incurret. Rome. apud. ugvm. de carpi. impresa. M.D. XVIII*”. Cfr. *UGO* 2009, scheda 20 pp. 130-131 (a cura di R. Sassi).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «e gli riuscì in modo anco questa, che condusse una carta dove Enea porta addosso Anchise, mentre che arde Troia».

²⁰⁹ Ugo da Carpi, *Discesa dalla croce* (B.XII, p. 43, n. 22), chiaroscuro a tre legni, dal medesimo disegno di Raffaello da cui è tratta la versione di Marcantonio (B.XIV, p. 37, n. 32), ma in controparte. In basso si legge: “*RAPHAEL. VRBINAS. e VGO DA CARPI*”. Cfr. *Raphael invenit* 1985, pp. 171-172.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Fece appresso un deposto di Croce».

²¹⁰ Vasari interpreta erroneamente la *Morte di Anania* (B.XII, p. 46, n. 27, chiaroscuro a quattro legni realizzato da Ugo da Carpi probabilmente da un disegno per l'arazzo della Scuola Vecchia) come la Storia di Simon Mago. Cfr. *Raphael invenit* 1985, pp. 131-132.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «la storia di Simon Mago, che già fece Rafaele [Raffaello] nei panni d'arazzo della già detta capella».

²¹¹ Ugo da Carpi, *David vincitore di Golia* (B.XII, p. 26, n. 8), chiaroscuro a tre legni (in tre stati) da un disegno di Raffaello, già inciso da Marcantonio (B.XIV, p. 12, n. 10), dipinto nelle Logge Vaticane. Al centro in basso di legge: “*RAPHAEL URBINAS. P. VGO. DA. CARPI*”. Cfr. *Raphael invenit* 1985, p. 76.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «E similmente Davide [Davitte], che amazza Golia, e la fuga de' Filistei, di che havea fatto Rafaele [Raffaello] il disegno, per dipignerla nelle loggie Papali».

²¹² Ugo da Carpi, *Venere con amorini in gioco* (B.XII, p. 107, n. 3 e 5), chiaroscuro a tre legni ovale, da mettere in relazione con un disegno della collezione Schindler (New York) di dubbio autore, progetto per l'affresco nella volta della loggia del giardino di Villa Madama a Roma, dipinta da Giulio Romano dopo la morte di Raffaello. Cfr. *UGO* 2009, scheda 24 pp. 138-139 (a cura di T. Previdi).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «E dopo molte altre cose di chiaro scuro, fece nel medesimo modo una Venere con molti amori, che scherzano».

Evelyn tralascia poi l'aneddoto di Vasari su Ugo da Carpi che dipingeva a olio con le dita (cfr. VASARI, *ibid.*).

²¹³ I tre soggetti indicati da Evelyn fanno parte di un'unica incisione realizzata da Ugo da Carpi su invenzione di Baldassarre Peruzzi (1481-1536): *Ercole caccia l'Avarizia dal tempio delle Muse* (B.XII, p. 133, n. 12, chiaroscuro a due legni in due versioni, firmato BAL.SEN e PERVGO). Cfr. LANDAU-PARSHALL 1994, pp. 153-154; JOHNSON 1982, p. 30.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ivi*, pp. 308-309 (VASARI, *ibid.*): «Il modo dunque di fare le stampe in legno di due sorti, e fingere il chiaro scuro [chiaroscuro], trovato da Ugo, fù cagione che seguitando molti le costui vestigie, si sono condotte da altri molte bellissime carte; perche dopo lui Baldassarre Peruzzi, pittore Sanese fece di chiaro

instructed *Antonio di Trento* in the Art, who published his *Peter and Paul* in *Ch[i]jaro oscuro*, the *Tyburnine Sybill* and a *Madona*; but none was there who exceeded those of *Beccafumi*; especially, his two *Apostles* in wood, and the *Alchymist* in *Aqua Fortis*.

questa maniera il Diogene, una stampa davvero eccellente²¹⁴, istrui all'Arte Antonio da Trento, che pubblicò il suo Pietro e Paolo in *Chiaro Oscuro*²¹⁵, la Sibilla Tiburtina²¹⁶, e una Madonna²¹⁷; ma non ci fu nessuno che superò quelle di Beccafumi²¹⁸; soprattutto i suoi due Apostoli in legno e l'Alchimista in acquaforte²¹⁹.

scuro simile una carta d'Hercole [Ercole], che caccia l'Avaritia, carica di vasi d'oro, e d'argento, dal Monte di Parnaso, dove sono le Muse in diverse belle attitudini, che fù bellissima.

[Glossa sul margine destro] Il medesimo lavorò di chiaro scuro, praticato da Baldassarre da Siena», (Fig. 35).

²¹⁴ Vasari attribuisce erroneamente la famosa incisione del *Diogene* (B. B.XII, p. 100, n. 10, chiaroscuro a quattro legni) allo stesso Parmigianino, unicamente inventore dell'opera, realizzata invece da Ugo da Carpi. Questa svista «costituisce una ulteriore prova della tendenza pregiudiziale del Vasari a ricercare nella stampa l'idea originale e unica che sta a monte, sottovalutando o addirittura trascurando l'incisione in quanto tale» (BOREA 1989-90, p. 26). Si vedano che le osservazioni di GNANN 2003, p. 289.

Ne esiste anche una versione di Jacopo Caraglio (B.XV, p. 94 n. 61), spesso messa in relazione a questa (cfr. LANDAU-PARSHALL 1994, p. 154; POPHAM 1969; THE ILLUSTRATED BARTSCH/ARCHER 1995, 28, pp.196-197; MUSSINI-DE RUBEIS 2003, pp. 66-70).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ivi*, p. 309 (Vasari, *ibid.*): «e Francesco Parmigiano intagliò in un foglio reale aperto, un Diogene, che fù più bella stampa, che alcuna, che mai facesse Ugo».

²¹⁵ Antonio da Trento (ca. 1510–1550 ca.), *Il martirio di San Pietro e San Paolo* (B.XII, p. 79, n. 28, chiaroscuro a tre legni, da un disegno di Parmigianino perduto da cui deriva anche l'incisione di Caraglio, B.XV, p. 71, n. 8), realizzato prima della fine della loro collaborazione, avvenuta quando Antonio sottrasse molte matrici e disegni di proprietà di Parmigianino, come raccontato da VASARI (IV, p. 540, nella *Vita di Francesco Mazzuoli pittore parmigiano* e VASARI-MANOLESSI, II, p. 240). Cfr. LANDAU-PARSHALL 1994, pp. 154-156. Sulla collaborazione tra Parmigianino, Ugo da Carpi e Antonio da Trento si veda GNANN 2003; THE ILLUSTRATED BARTSCH/KARPINSKI 1983 (sulle incisioni italiane a chiaroscuro); MUSSINI-DE RUBEIS 2003, pp. 73-74; Si veda anche la bibliografia in nota 195.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, p. 309 (VASARI, V, p. 15: continuazione del testo in nota 214): «Il medesimo Parmigiano havendo mostrato questo modo di fare le stampe con tre forme ad Antonio da Trento, gli fece condurre in una carta grande la Decollatione di S. Pietro, e San Paolo di chiaro scuro [chiaroscuro].

[Glossa sul margine destro] Parmigiano imparò, e fece così condurre i suoi disegni», (Fig. 36).

²¹⁶ Antonio da Trento, *Augusto e la Sibilla Tiburtina* (B.XII, p. 90, n. 7, xilografia a tre legni). Lo stesso soggetto è riprodotto anche da Niccolò Vicentino (B.XII, p. 90, n. 8). Cfr. MUSSINI-DE RUBEIS 2003, p. 74.

Cfr. VASARI, V, pp. 15-16: «e dopo in un'altra fece con due stampe solo la Sibilla Tiburtina che mostra ad Ottaviano imperadore Cristo nato in grembo alla Vergine».

²¹⁷ Antonio da Trento, *La Beata Vergine con il Bambino e San Giovanni Battista* (B.XII, p. 56, n. 12, xilografia anonima ovale da un disegno di Parmigianino). Cfr. GETSCHER 2003, nota 163 p. 182; MUSSINI-DE RUBEIS 2003, p. 72.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ivi*, p. 16): «e similmente in un'ovato una nostra Donna a giacere, e molt'altre, che si veggiono fuori di suo, stampate dopo la morte di lui da Ioannicolo [Ioannicolò] Vicentino».

²¹⁸ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Ma le più belle poi sono state fatte da Domenico Beccafumi Sanese, dopo la morte del detto Parmigiano, come si dirà largamente nella vita di esso Domenico».

Su Domenico Beccafumi si veda almeno SANMINIATELLI 1967; DE MARCHI 1990; LINCOLN 2000, pp. 45-110.

²¹⁹ Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, p. 382 (VASARI, V, pp. 176-177, *Vita di Domenico Beccafumi pittore e maestro di getti sanese*): «E perche era quest'huomo capricciosissimo, e gli riusciva ogni cosa, intagliò da sé stampe di legno, per far carte di chiaro scuro [chiaroscuro], e se ne veggiono fuori due Apostoli fatti eccellentemente, uno de' quali n'havemo nel nostro libro de' disegni, con alcune carte di sua mano, disegnate divinamente. Intagliò similmente col bulino stampe di rame, e stampò con acqua forte alcune storielle molto capricciose, d'alchimia, dove Giove, e gl'altri Dei volendo congelare Mercurio, lo mettono in un correggiuolo legato, e facendogli fuoco attorno Vulcano, e Plutone, quando pensarono, che dovesse fermarsi, Mercurio volò via, e se n'andò in fumo.

[Glossa sul margine sinistro] Domenico tralascia il colorire, e si dà al rilievo acquistandone applauso.

[Glossa sul margine sinistro] Taglia stampe di legno per far carte à chiaroscuro», (Fig. 37).

Per gli *Apostoli* citati da Vasari si veda LINCOLN 2000, pp. 52-58.

Le "storielle molto capricciose d'alchimia" descritte da Vasari come acqueforti sono in realtà una serie di dieci piccole xilografie raffiguranti, con allegorie alchimistiche, la *Ricerca e lo sfruttamento dei metalli*, tra le prime

Fran. Parmegiano (whom we already mention'd) may be esteemed for one of the first that brought the use of *A. Fortis* into reputation; so tender and gracefull were some of his *Etchings*, as appears in that rare *Descent* of the Cross, *Nativity*, and several other pieces. *Baptista Vicentino*, and *Del Moro* set forth many curious Landskips, *Girolamo Cocu* the Liberal Sciences, &c.

Francesco Parmegiano (che abbiamo già menzionato), può essere considerato uno dei primi a far sì che l'uso dell'acquaforte fosse preso in considerazione; così morbide e raffinate erano alcune delle sue acquaforti, come si vede in quel meraviglioso deposito di croce, Natività e varie altre opere²²⁰.

Battista Vicentino e *Del Moro* mandarono fuori alcuni singolari paesaggi²²¹,

Hieronymus Cock le Scienze Liberali²²², e altro²²³

opere del Beccafumi databile verso la prima metà del terzo decennio del secolo XVI. Una di queste incisioni porta in un cartiglio la scritta "Mecarinus De Senis. Inventor. S.[culpfit]". Cfr. SANMINIATELLI 1967, pp. 130-131.

²²⁰ Parmigianino, *Natività di Cristo o Adorazione dei pastori* (B. XVI, p. 7, n. 3, acquaforte con aggiunte a puntasecca, cfr. MUSSINI-DE RUBEIS 2003, pp. 49-50) e *Compianto sul Cristo morto* (B.XVI, p. 8, n. 5, acquaforte, cfr. *Ibid.*, pp. 46-47).

Evelyn omette l'incisione eseguita dallo stesso Parmigianino dal cartone per l'arazzo sistino che rappresenta San Pietro e San Giovanni guariscono gli infermi presso la porta del tempio (B.XII, p. 78, n. 27 e B.XVI, p. 9, n. 7), cfr. GETSCHER 2003, nota 167 p. 183; MUSSINI-DE RUBEIS 2003, p. 44.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, p. 309 (VASARI, V, p. 16): «Non è anco stata se non lodevole inventione l'essere stato trovato il modo da intagliare le stampe più facilmente, che col bulino, se bene non vengono così nette, cioè con l'acqua forte, dando prima in sul rame una coverta di cera, o di vernice, o colore a olio, e disegnando poi con un ferro, che habbia la punta sottile, che sgraffi la cera, o la vernice, o il colore che sia; perche messavi poi sopra l'acqua da partire, rode il rame di maniera, che lo fa cavo, e vi si può stampare sopra; E di questa sorte fece Francesco Parmigiano molte cose picciole, che sono molto gratiose, sicome una Natività di Christo, quando è morto, e pianto dalle Marie, uno de' panni di cappella, fatti col disegno di Rafaele [Raffaello], e molte altre cose [Glossa sul margine destro] Stampe più facili ad acqua forte, e modo di farle», (Fig. 32).

²²¹ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Dopo costoro hà fatto cinquanta carte di paesi varij, e belli Battista pittore Vicentino, e Battista del Moro Veronese».

Nel suo rendiconto sugli acquafortisti Vasari cita Gian Battista Pittoni o Pitoni da Vicenza (1520–1583), incisore di paesaggi con architetture nei dintorni di Roma e Napoli, che spesso si firmava "B.P.V.F.". Le incisioni a cui qui ci si riferisce sembrerebbero essere le copie che il vicentino trasse nel 1561 dalla *suite* di venticinque tavole intitolata *Precipua aliquot romanae antiquitatis monimenta* del 1551, realizzata ad Anversa da Jérôme Cock (P.VI, p. 169, n. 1). Cfr. GETSCHER 2003, nota 168 pp. 183-184; BOREA 1989-90, p. 27 e nota 88.

Anche Battista Agnolo del Moro (1514–1575) fu principalmente un copista (anche se la maggior parte delle sue incisioni non hanno per soggetto paesaggi, come descritto da Vasari, ma sono figurative), indifferentemente di Parmigianino, Giulio Romano, Raffaello, Tiziano (cfr. BOREA, *ibid.*; GETSCHER 2003, nota 169 p. 184; THE ILLUSTRATED BARTSCH/ZERNER 1979, pp. 275-311). Su questo acquafortista veronese si veda il recente saggio di JENKINS 2019b, con bibliografia in nota 7 p. 280.

²²² Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Et in Fiandra hà fatto Girolamo [Ieronimo] Coca l'arti liberali.

[Glossa sul margine destro] Altri, che hanno stampato bellissime cose ad acqua forte», (Fig. 38).

Hieronymus Cock (ca. 1510–1570), incisore fiammingo, acquafortista ed editore, attivo ad Anversa e Roma verso il 1550 e poi incisore e stampatore in patria come titolare della casa "Aux quatre Vents" (su questo artista si veda almeno HOLLSTEIN, IV, pp. 175-191; RIGGS 1971; DE PAUW-DE-VEEN 1970; BOREA 2009, pp. 137-140.

Le incisioni a cui si riferisce qui Vasari sono dieci figure femminili in acquaforte con in mano i rispettivi attributi riconoscitivi (con il rispettivo titolo, ma non firmate), datate 1550 e 1551 (GETSCHER 2003, nota 170 p. 184; Hollstein, H.IV, p. 184, n. 48-57; RIGGS 1971, pp. 267-269, n. 26-35.

Qui Evelyn, riportato il nome errato di Jérôme Cock sembra non riconoscere l'incisore fiammingo che più volte nel testo citerà attribuendogli diverse opere, come a pp. 64-65: «Jerome Coch a Flemming cut a Moses, 32 sheets of the story of Psyche, design'd by one Michael a Painter of the same Country, very rarely conduced: Also Dalila and Samson; The destruction of the Philistines, the Creation of Adam, &c. [...]», dilungandosi in una descrizione che occupa quasi un'altra pagina. Si veda anche a p. 92 un breve accenno.

²²³ Evelyn sottintende le opere citate in seguito da Vasari, cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Et in Roma fra Bastiano Venetiano la Visitazione della pace, e quella di Francesco Salviati della Misericordia; la festa di Testaccio, oltre a molte opere, che hà fatto in Venetia Battista Franco pittore, e molti altri maestri».

Giacomo del Cavaglio cut many things after *Rosso Fiorentino*, as the *Metamorphosis* of *Saturn* into a Horse, the Rape of *Porserpine*, *Antoninus* and the Swan; some of the *Herculean* Labours; a book of the Gods and their transformations, whereof part are after *Perino del Vaga*; also the Rape of the *Sabines*, an incomparable print, [p. 49] had it been perfect; but the City of *Rome* hapning at that time to be in some disorder, the plates were lost. He graved

Giovan Jacopo Caraglio intagliò molte cose da *Rosso Fiorentino*, come la *Metamorfosi di Saturno in cavallo*, il *ratto di Proserpina*²²⁴, *Antonino e il cigno*²²⁵; alcune delle fatiche di *Ercole*²²⁶; un libro degli Dei e le loro trasformazioni, di cui una parte sono da *Perin del Vaga*²²⁷; anche il *ratto delle Sabine*, un'incomparabile stampa, sarebbe stata cosa perfetta; ma le lastre andarono perdute accadendo nella città di Roma in quel momento alcuni tumulti²²⁸.

Lo stesso incisore è nominato anche più avanti in VASARI-MANOLESSI, *ivi*, p. 313, insieme ad una lunga descrizione di sue opere (fino a p. 315).

²²⁴ Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, p. 212 (VASARI, IV, p. 481, *Vita del Rosso pittor Fiorentino*): «Fece al Baviera in disegni di stampe, tutti gli Dei, intagliati poi da Giacopo Caraglio, quando Saturno si muta in cavallo, e particolarmente, quando Plutone rapisce Proserpina». Sulle medesime incisioni si veda anche nella Vita di Marcantonio (VASARI-MANOLESSI, II, pp. 309-310; VASARI, V, pp. 16-17): «Havendo poi il Baviera fatto disegnare al Rosso, per un libro, venti Dei posti in certe nicchie, con i loro instrumenti, furono da Gio. Giacomo [Gian Iacopo] Caraglio intagliati con bella gratia, e maniera, e non molto dopo le loro transformationi; Ma di queste non fece il disegno il Rosso se non di due, perche venuto col Baviera in differenza, esso Baviera ne fece fare dieci a Perino del Vaga, le due del Rosso furono il ratto di Proserpina, e Fillare, trasformato in Cavallo, e tutte furono dal Caraglio intagliate con tanta diligenza, che sempre sono state in pregio».

Ancora una volta Evelyn non cita il Baviera, nonostante venga nominato qui da Vasari svariate volte (vedi sopra nota 122).

Le incisioni a cui si riferisce sono *Gli amori di Plutone e Proserpina* (B.XV, p. 76, n. 22) e *Gli amori di Saturno e Philyra* (B.XV, p. 76, n. 23) realizzate da Giovan Jacopo Caraglio (1505–1565) su disegno di Rosso Fiorentino (e non di Perin del Vaga) come prime della serie degli *Amori degli Dei* (B.XV, p. 72, n. 9-23). Cfr. THE ILLUSTRATED BARTSCH/ARCHER 1995, 28, pp. 114-116; CARROLL 1987, pp. 128-131, n. 42-43.

Su Caraglio si vedano almeno F. Borroni, H. Kozakievitz, *Caraglio Iacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 19, Roma, 1976; ILLUSTRATED BARTSCH/ARCHER 1995, 28, pp. 73-216; ZERNER 1972.

Sulle stampe da Rosso si veda KUSENBERG 1931, pp. 157-170, e da Rosso e Perino in particolare BOREA 1980; CARROLL 1987 (e la recensione di KARPINSKI 1988).

²²⁵ Evelyn torna indietro nel testo di VASARI-MANOLESSI, II, p. 309 (VASARI, V, p. 16): «Ma per tornare alle stampe semplici di rame, dopo che Marc'Antonio [Marcantonio] hebbe fatto tante opere, quanto si è detto di sopra, capitando in Roma il Rosso, gli persuase il Baviera, che facesse stampare alcuna delle cose sue, onde egli fece intagliare a Gio. Giacomo [Gian Iacopo] del Caraglio Veronese, che allhora aveva buonissima mano, e cercava con ogni industria d'imitare Marc'Antonio [Marcantonio], una sua figura di notomia secca, che hà una testa di Morte in mano, e siede sopra un serpente, mentre un cigno canta.

[*Glossa sul margine destro*] Opere date alla stampa col disegno del Rosso, incise dal Caraglio Veronese», (Fig. 39).

Si tratta della famosa *Furia* (B.XV, p. 92, n. 58) di Caraglio, incisione a bulino non firmata, da un'invenzione di Rosso Fiorentino, ritenuta tra le prime incisioni realizzate da questo autore dopo il suo arrivo a Roma intorno al 1524. Cfr. THE ILLUSTRATED BARTSCH/ARCHER 1995, 28, pp. 192-194; CARROLL 1987, p. 72, n. 8.

È inspiegabile la ragione per cui Evelyn nomini il soggetto come un "Antonino e il cigno".

²²⁶ VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «La qual carta riuscì di maniera, che il medesimo fece poi intagliare, in carte di ragionevole grandezza, alcuna delle forze d'Hercole: l'ammazzar dell'Idra: il combatter col Cerbero, quando uccide Cacco: il rompere le corna al Toro: la battaglia de' Centauri, e quando Nesso centauro mena via Deianira; le quali carte riuscirono tanto belle, e di buono intaglio».

Gian Iacopo Caraglio, *Le fatiche di Ercole* (B.XV, p. 85, n. 44-49, sei bulini non firmati, databili alla fine del 1524 circa, da Rosso Fiorentino). Cfr. THE ILLUSTRATED BARTSCH/ARCHER 1995, 28, pp. 165-176; CARROLL 1987, pp. 75-87, n. 9-14.

²²⁷ Cfr. Vasari citato alla nota 224. Qui Evelyn, saltando da una Vita all'altra del testo vasariano, rinomina la *suite* degli *Amori degli Dei* (B.XV, p. 72, n. 9-23), composta da venti incisioni di Caraglio, di cui solo due sono nate dalla collaborazione con Rosso, e le restanti con Perin del Vaga (LANDAU-PARSHALL 1994, p. 159), anche se questa conclusione è stata recentemente rivista da GRANTHAM TURNER 2007.

Si veda anche THE ILLUSTRATED BARTSCH/ARCHER 1995, 28, pp. 97-116 e 203-213 e su Perin del Vaga PARMA ARMANI 1974.

²²⁸ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ivi*, p. 310 (VASARI, *ivi*, p. 17): «Dopo cominciò il Caraglio per il Rosso il ratto delle Sabine, che sarebbe stato cosa molto rara; ma sopravvenendo il sacco di Roma, non si poté finire, perché il

likewise for *Parmegiano* the Espousals of our Lady, and a rare Nativity after *Titian*; not to conceal his admirable talent in cutting of *Onixes*, *Christals*, and other estimable stones.

Enea vico de Parma engraved the Rape of *Helena* after old *Rosso*, a *Vulcan* with some *Cupids* about him; *Leda* after *Mich. Angelo*; The *Annuntiation* defign'd by *Titian*; the story of

Egli incise ugualmente per *Parmigiano* lo spozalizio di nostra Signora, e la meravigliosa Natività da *Tiziano*²²⁹; non nascondendo il suo ammirevole talento nell'intagliare l'onice, il cristallo e altre pietre preziose²³⁰.

*Enea Vico di Parma*²³¹ incise il ratto di Elena del vecchio *Rosso*²³², un Vulcano con alcuni Cupidi presso di lui²³³, *Leda* di Michelangelo²³⁴, l'annunciazione disegnata da *Tiziano*²³⁵; la

Rosso andò via, e le stampe tutte si perdonero; e se bene questa è venuta poi col tempo in mano de gli Stampatori, è stata cattiva cosa, per avere fatto l'intaglio, chi non se ne intendeva, e tutto per cavar danari».

Gian Iacopo Caraglio, *Il ratto delle Sabine* (B.XV, p. 96-8, n. 63), da un disegno di Rosso Fiorentino, di cui sono pervenuti esemplari incisi in modo incompleto ed esemplari dello stato successivo con i completamenti che il Vasari stesso critica (BOREA 1989-90, nota 69 p. 36; CARROLL 1987, pp. 140-143, n. 47 che pubblica l'incisione nel suo primo stato, sconosciuto a Bartsch; THE ILLUSTRATED BARTSCH/ARCHER 1995, 28, pp. 198-201).

²²⁹ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Intagliò appresso il Caraglio, per Francesco Parmigiano, in una carta lo spozalizio di nostra Donna, & altre cose del medesimo, e dopo per Tiziano Vecellio, in un'altra carta una Natività, che già aveva esso Tiziano dipinta, che fù bellissima.

[Glossa sul lato sinistro] Opere del Parmigiano, di e Tiziano in rame», (Fig. 40).

Gian Iacopo Caraglio, *Spozalizio della Vergine* (B.XV, p. 66, n. 1, firmata “frac.parm.iventor” e “Iacobus Caraio fecit”, datata 1526, cfr. THE ILLUSTRATED BARTSCH/ARCHER 1995, 28, pp. 75.-79). Riguardo all'altra incisione citata da Vasari sembra esserci una certa confusione: l'*Adorazione dei pastori* (B.XV, p. 68, n. 4) di Caraglio, datata 1526 è stilisticamente riconducibile a Parmigianino, mentre esiste un'incisione dello stesso artista da Tiziano, che rappresenta, tuttavia, un'*Annunciazione* (B.XV, p. 67, n. 3), iscritta “TITIANI FIGVRARVM / AD CAESAREM EXEMPLA” e “IACOBVS / CARALIVS / FE”) da un dipinto perduto realizzato (1536) per il Convento di S. Maria degli Angeli a Murano. Cfr. THE ILLUSTRATED BARTSCH/ARCHER 1995, 28, p. 80.

²³⁰ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ivi*, p. 17: «Questo Gio. Giacomo [Gian Iacomo] Caraglio dopo haver fatto molte stampe di rame, come ingegnoso, si diede a intagliare Camei, e cristalli, in che essendo riuscito non meno eccellente, che in fare le stampe di rame, hà atteso poi appresso al re di Polonia, non più alle stampe di rame, come cosa bassa; ma alle cose delle gioie, a lavorare d'incavo, & all'Architettura.

[Glossa sul margine sinistro] Caraglio si diede a intagliare gemme appresso il Rè di Polonia», (Fig. 40).

L'attività di Caraglio in Polonia, dove si trasferì intorno al 1539 è stata ben studiata attraverso la ricerca archivistica: cfr. F.Borroni, H. Kozakiewicz, *Caraglio, Giovanni Iacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 19, Roma, 1976; ZERNER 1972.

²³¹ Su *Enea Vico* (1523–1568) si veda almeno THE ILLUSTRATED BARTSCH/SPIKE 1985, 30; NEVEROV 1984; BODON 1997; BOREA 2009, pp. 127-128.

²³² Evelyn tralascia il passo vasariano riguardante Suavius (che riporterà più avanti nel testo), riprendendo dalla parte concernente *Enea Vico* (VASARI-MANOLESSI, *ivi*, p. 310; VASARI, *ivi*, p. 18): «Né è stato meno eccellente d'alcuno dei sopra detti *Enea Vico* da Parma, il quale, come si vede, intagliò in rame il ratto d'Elena del Rosso.

[Glossa sul margine sinistro] *Enea Vico* intagliatore in rame di figure, ritratti, e medaglie», (Fig. 41).

L'incisione del *Ratto di Elena* (B.XV, p. 296, n. 30, firmata e datata “AENEAS / VICCO / FACIEBA/T/ 1542”, pubblicata da “TOM.BARL.EXC”), interpretata da Bartsch come la *Battaglia dei Lapiti con i Centauri* e da altri come il *Ratto di Ippodamia* (cfr. BOREA 1989-90, nota 122 p. 38), non può provarsi che derivi da un'invenzione del Rosso (GETSCHER 2003, nota 193 p. 190). Si veda anche BODON 1997, nota 6 p. 50.

²³³ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «e così col disegno del medesimo, in un'altra carta, Vulcano con alcuni Amori, che alla sua fucina fabbricano saette, mentre anco i Ciclopi lavorano, che certo fu bellissima carta».

Enea Vico, *Vulcano con amori* (B.XV, p. 297, n. 31, firmata “AENEAS VIC. PARMEN.”, il cui disegno è attribuito da Bartsch a Francesco Primaticcio piuttosto che al Rosso). Cfr. GETSCHER 2003, nota 194 p. 190.

²³⁴ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «& in un'altra fece la *Leda* di Michelagnolo».

Enea Vico, *Leda* (B.XV, p. 294, n. 26, firmata e datata “AEN.V.P. / M.D.X.L.VI”, da Michelangelo), si veda *D'après Michelangelo* 2015, pp. 111-112 n. 212.

²³⁵ *Enea Vico*, *Annunciazione* (B.XV, p. 28, n. 3, in basso “AEN. VIC. PARM. M.D.XLVIII”, probabilmente da un'invenzione di Tiziano), cfr. BODON 1997, p. 49; THE ILLUSTRATED BARTSCH/SPIKE 1985.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «& una Nontiatà col disegno di Tiziano».

Judith, the Portrait of *Cosimo di Medices*, &c. Also the contest 'twixt *Cupid* and *Apollo* before the Gods; the Conversion of St. *Paul* in great, a very rare stamp; The head of *Jovanni de Medici*, *Charles* the V. and some rare *Medails* which are extant in the hands of the Curious. He also publish'd St. *George*; several habits of Countries; The *Stemmata* or Trees of the Emperours, and divers other Famous Pedegrees.

storia di Giuditta²³⁶, il ritratto di Cosimo de' Medici, eccetera²³⁷. Anche la competizione tra Cupido e Apollo presso gli Dei²³⁸; la conversione di San Paolo in grande, una stampa davvero magnifica²³⁹; la testa di Giovanni de' Medici²⁴⁰, Carlo V²⁴¹ e alcune meravigliose medaglie che sono ancora nelle mani dei curiosi²⁴². Pubblicò anche San Giorgio²⁴³; diversi abiti di nazioni²⁴⁴; gli stemmi o alberi genealogici degli imperatori, e diversi altri famosi lignaggi²⁴⁵.

²³⁶ Enea Vico, *Giuditta* (B.XV, p. 282, n. 1, in basso a destra si legge "IN VATICANO. ROMAE. MICH. AN. B. P. F. EXENPLAR. AEN. VIC. P. EXCIDEB. M.D.XLVI"), dalla Cappella Sistina. Cfr. *D'après Michelangelo* 2015, p. 47 n. 27.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «la storia di Giuditta, che Michelagnolo dipinse nella capella».

²³⁷ Ritratti di Cosimo de' Medici di Enea Vico da Bandinelli non sono noti. Esiste un *Ritratto di Cosimo de' Medici* (B.XV, p. 333, n. 239) che si trova all'inizio dell'opera di Enea Vico *Discorsi sopra le medaglie de' gli Antichi*, Venezia, 1558. Probabilmente Vasari si confonde con l'incisione realizzata da Niccolò della Casa (attivo 1543–1547) da Bandinelli (cfr. B.XV, p. 279, incisione con iscrizione "COSMVS / MEDICES / FLORENT / IAE DVX / .II" e firmata "BACIVS / BAND/INEL / FLO. 1544" ".N. D. LA / CASA. F."). Cfr. BOREA 1989-90, nota 104 p. 37; GETSCHER 2003, nota 198 p. 191.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «& il ritratto del Duca Cosimo de' Medici, quando era giovane, tutto armato, col disegno del Bandinello, & il ritratto ancora d'esso Bandinello». Evelyn tralascia «il ritratto ancora d'esso Bandinello» (VASARI, *ibid.*).

²³⁸ *La contesa tra la Ragione e l'Amore* (B.XV, p. 262, n. 44) è un'incisione erroneamente attribuita da Vasari ad Enea Vico, ma che per la presenza delle iniziali "NB" è facilmente riconducibile a Nicolas Beatrizet (1515–post 1565), da Baccio Bandinelli ("BACCIVS / BRANDIN / INVEN"), con l'excudit di Antonio Salamanca ("ANT SALAMNC EXCVDEB ROMA 1545 / .NB. / .F."). Anche il soggetto è travisato, nonostante il poema sottostante ne descriva il contenuto. Cfr. GETSCHER 2003, nota 200 p.191.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «e dopo la zuffa di Cupido, e d'Apollo, presenti tutti gli Dei».

²³⁹ Enea Vico, *Conversione di San Paolo* (B.XV, p. 286, n. 13) da Francesco Salviati, 1545, verso sinistra in basso si legge: "COSMI. MED. FLORENTIAE DUCIS II. LIBERALITATI D. GIACOMO PAULINI FORMA. VENETIA. FRANCISCI FLOR. JO. CAR. SALVIATI ALUMNI. INVENTUM. AENEAS PARMEN. EVCIDEBAT. ANNO. D.M.D.CLV".

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ivi*, pp. 310-311 (VASARI, *ibid.*): «E se Enea fusse stato trattenuto dal Bandinello, e riconosciuto delle sue fatiche, gli havrebbe intagliato molte altre carte bellissime. Dopo, essendo in Fiorenza Francesco, allievo de' Salviati, pittore eccellente, fece a Enea intagliare, aiutato dalla liberalità del duca Cosimo, quella gran carta della conversione di S. Paolo, piena di cavalli, e di soldati, che fù tenuta bellissima, e diede gran nome ad Enea».

²⁴⁰ Enea Vico, *Giovanni de' Medici* (B.XV, p. 338, n. 254: in alto si legge "COSMO FLOR. H. DUCI OPT. INVICTISS. JOHAN. MED. FILIO. D. AENEAS VICUS PARMEN.", mentre in basso "CUM PRIVILEGIO SEN. VENETOR M.DL." e pubblicata da "Ant. Lafrery Romae").

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «il quale fece poi il ritratto del Sig. Giovanni de' Medici, padre del duca Cosimo, con un'ornamento pieno di figure».

²⁴¹ Enea Vico, *L'imperatore Carlo V* (B.XV, p. 339, n. 255, con l'iscrizione "CAROLUS. V. AUG. IMP. CAES.", firmata e datata "INVENTUM / SCVLPTVMQVE / AB AENEA VICO / PARMENSE. MDL", "TOMASIVS DA SALONIHO. EXCUDEBAT" (GETSCHER 2003, nota 204 p. 192; BODON 1997, pp. 29-30; MULCAHY 2002).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Parimente intagliò il ritratto di Carlo V. [Quinto] Imperadore, con un'ornamento pieno di vittorie, e di spoglie fatte a proposito, di che fù premiato da Sua Maestà e lodato da ogn'uno. Et in un'altra carta, molto ben condotta, fece la Vittoria, che Sua Maestà hebbe in sù l'Albio».

²⁴² Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «& al Doni fece, a uso di medaglie alcune teste di naturale, con belli ornamenti, Arrigo Rè di Francia, il cardinal Bembo, M. [Messer] Lodovico Ariosto, il Gello Fiorentino, Messer Lodovico Domenichi, la Signora Laura Terracina, Messer Cipriano Morosino, & il Doni.

[*Glossa sul margine destro*] Huomini, e Prencipi fatti incidere ad uso di medaglie dal Doni», (Fig. 42).

Per Francesco Doni (1513-1574) Enea Vico incise la serie il cui frontespizio è intitolato "LE / MEDAGLIE, / DEL / DONI FIORENTINO / D'ORO, / D'ARGENTO, / DI RAME; / DIVISE IN QVATTRO / LIBRI" (B.XV, p. 334, n. 241-249, non datata). Vasari nomina tutti i soggetti tranne la testa di Cristo (B. 240). Cfr. GETSCHER 2003, nota 205 p. 193.

Lamberto Suave set forth 13 prints of *Christ* and his Disciples far better graved then [than] design'd, also the Resurrection of *Lazarus*, and a *St. Paul*, which are skilfully, and very laudably handled.

Gio. Battista de Cavaglieri has cut the de[p. 50]scent from the Cross, a *Madona* and many others.

Lamberto Suave²⁴⁶ mandò fuori 13 stampe di Cristo e i suoi discepoli, di gran lunga meglio incisi che disegnati²⁴⁷, e anche la resurrezione di Lazzaro, e San Paolo, che sono sapientemente e lodevolmente realizzati²⁴⁸.

Giovan Battista de Cavaglieri²⁴⁹ ha intagliato la deposizione dalla croce, una Madonna e molte altre cose²⁵⁰.

²⁴³ Enea Vico, *San Giorgio e il drago* (B.XV, p. 286, n. 12, incisione da Giolio Clovio, firmata e datata “IVLIVS. CORVATIN.9 IN. / ENEAS. VICCO. FAC.IEBAT. / 1542” reincisa “ANT. SALAMAN/CA. EXC.”. Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Fece ancora per Don Giulio Clovio, rarissimo miniatore, in una carta S. Giorgio a cavallo, che amazza il serpente, nella quale, ancor che fusse, si può dire, delle prime cose, che intagliasse, si portò molto bene».

Evelyn non cita la parte successiva della descrizione delle opere di Vico fatta dal Vasari e finora seguita passo a passo, che riguarda opere letterarie di argomento antiquario, cfr. VASARI-MANOLESSI, II, p. 311 (VASARI, V, pp. 18-19): «Appresso, perché Enea haveva l’ingegno elevato, e desideroso di passare a maggiori, e più lodate imprese, si diede a gli studij dell’antichità, e particolarmente delle medaglie antiche, delle quali hà mandato fuori più libri stampati, dove sono l’effigie vere di molti Imperadori, e le loro Mogli, con l’inscrizioni, e riversi di tutte le sorti, che possono arrecare, a chi se ne diletta, cognitione, e chiarezza delle storie, di che hà meritato, e merita gran lode [...]».

²⁴⁴ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ivi*, p. 311 (VASARI, *ivi*, p. 19): «Disegnò anco Enea, a commune sodisfattione, & utile de gli uomini, cinquanta habiti di diverse nattioni, cioè, come costumano di vestire in Italia, in Francia, in Spagna, in Portogallo, in Inghilterra, in Fiandra, & in altre parti del mondo, così gli huomini, come le donne, e così i contadini, come i cittadini, il che fu cosa d’ingegno, e bella, e capricciosa.

[*Glossa sul margine destro*] Cinquanta habiti di diverse nationi intagliati da Enea», (Fig. 43)

Qui Vasari si riferisce a due differenti serie realizzate da Enea Vico: una sui costumi della Spagna in settanta incisioni (B.XV, p. 325, n. 134-203) e una costituita da ventinove incisioni sugli abiti di differenti nazioni (B.XV, p. 328, n. 204-232).

²⁴⁵ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Fece ancora un’albero di tutti gl’Imperadori, che fù molto bello. Et ultimamente, dopo molti travagli, e fatiche, si riposa hoggi sotto l’ombra d’Alfonso Secondo, Duca di Ferrara, al quale hà fatto un albero della genealogia de’ Marchesi, e Duchesi Estensi».

I “famosi lingaggi” a cui Evelyn si riferisce in generale, corrispondono probabilmente all’albero genealogico in seguito nominato da Vasari, pubblicato per il duca Ercole II d’Este da Francesco Rossi nel 1555 (cfr. GETSCHER 2003, nota 210 p. 194). Un altro albero genealogico realizzato in incisione dal Vico è quello che rappresenta i primi Cesari: B.XV, p. 340, n. 256 (in alto si legge “PRIMORVM XII CAESS GENEALOGIARVM STEMMATVM CONSANGVIBITATVM AFFINITATVMQ VERA DELINEATIO”, con doppia firma “AENEAS VICVS PARM.” ed “AENEAS VICVS PARMENSIS” e datata “M.D.LIII” [1553]).

²⁴⁶ Lambert Suavius (attivo 1540–1559), incisore olandese attivo a Liège, usava il monogramma “LS”.

Su questo artista e Vasari cfr. BOREA 1989-90, pp. 34-35; PASSAVANT 1860-1864, III, 1862, pp. 109-115.

²⁴⁷ Evelyn torna nuovamente indietro nel testo delle *Vite*, cfr. VASARI-MANOLESSI, *ivi*, p. 310 (VASARI, *ivi*, p. 17): «Dopo costoro è stato eccellente ne gl’intagli di rame Lambert Suave, di mano del quale si veggiono in tredici carte Christo con i dodici Apostoli, condotti, quanto all’intaglio, sottilmente a perfectione».

Lambert Suavius, *Cristo* (firmato “SVAVIVS / LEOD: INVE/ ET. TIPOGR.” di cui esistono più tarde ristampe datate 1548) e gli *Apostoli* (anch’essi firmati e con alcune date come 1545 e 1547): in tutto tredici incisioni (P.III, p. 111, n. 5-17 e P.III, p. 113, n. 18). Cfr. GETSCHER 2003, nota 188 p. 189.

²⁴⁸ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «e s’egli avesse havuto nel disegno più fondamento, come si conosce fatica, studio, e diligenza nel resto, così sarebbe stato in ogni cosa maraviglioso, come apertamente si vede in una carta picciola d’un S. Paolo, che scrive, & in una carta maggiore una storia della Resurrectione di Lazaro, nella quale si veggiono cose bellissime, e particolarmente è da considerare il foro d’un sasso nella caverna, dove finge, che Lazaro sia sepolto, & il lume che dà addosso ad alcune figure, perché è fatto con bella, e capricciosa inventione».

Lambert Suavius, *San Paolo che scrive* (firmato “SVAVIVS INVEN,” P.III, p. 113, n. 18) e *La resurrezione di Lazzaro* (in cui si legge “Lambertus / Suavius. / 1544”). Cfr. GETSCHER 2003, nota 188 p. 189.

²⁴⁹ Giovan Battista De’ Cavalieri (ca. 1525–1601).

²⁵⁰ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ivi*, pp. 311-312 (VASARI, *ivi*, p. 19): «[...] e come nella crocifissione di S. Pietro, e nella conversione di S. Paolo, dipinte nella capella Paulina di Roma, & intagliate da Gio. Battista

Antonio Lanferri, and *Tomaso Barlacchi* grav'd divers things after *Michael Angelo*, and procur'd so many as were almost numberlesse. But what they publish'd of better use were divers *Grotescos*¹⁰, *Antiquities* and peices serving to *Architecture*, taken out of the old buildings and Ruines yet extant, which afterwards *Sebastiano Serli* refining upon, compos'd the better part of that excellent book of his. And of this nature are the things publish'd by *Antonio Labbaco*, and *Barozzo da Vignola*.

¹⁰ Si veda il Glossario in appendice.

*Antoine Lafreri*²⁵¹ e *Tommaso Barlacchi*²⁵² incisero diverse cose di Michelangelo, e se ne procurò così tante che sono quasi infinite²⁵³. Ma ciò che pubblicarono di miglior utilizzo furono diverse Grottesche, antichità e diversi elementi che servono all'Architettura, presi dagli antichi edifici e rovine ancora esistenti²⁵⁴, rifinendo le quali *Sebastiano Serlio* più tardi compose la miglior parte del suo eccellente libro²⁵⁵. E di questo tipo sono le cose pubblicate da *Antonio Labbaco*²⁵⁶, e *Barozzo da Vignola*²⁵⁷.

[Giovambattista] de' Cavalieri, il quale hà poi con altri disegni messo in istampe di rame la meditatione di S. Gio. Battista, il deposto di Croce, della cappella, che Daniello Ricciarelli da Volterra dipinse nella Trinità di Roma: & una nostra Donna con molti Angeli, & altre opere infinite.

[*Glossa sul margine sinistro*] Opere di Giorgio Mantovano molto utili», (Fig. 44).

Evelyn, rispetto a Vasari, cita solo la *Deposizione* da Daniele Ricciarelli di Volterra (ca. 1490–ca. 1560), dalla Chiesa di Trinità dei Monti a Roma (LE BLANC 1854-1889, I, 1854, n. 15 p. 616) Vasari descrive il dipinto di Daniele nella sua vita (*Vita di Daniello Ricciarelli da Volterra pittore e scultore*), cfr. VASARI-MANOLESSI, III, p. 99 (VASARI, V, pp. 540-541): «E così nella tavola principale facendo Daniello Giesù Christo che è deposto di Croce da Gioseffo, e Nicodemo, & altri discepoli, lo svenimento di Maria Vergine, sostenuta sopra le braccia da Madalena, & altre Marie, mostrò grandissimo giudizio, e di esser raro huomo, percioche oltre al componimento delle figure, che è molto ricco, il Christo è ottima figura e un bellissimo scorto, venendo co i piedi inanzi, e col resto in dietro. Sono similmente belli, e difficili scorti, e figure quelli di coloro, che havendolo sconfitto, lo reggono con le fascie, stando sopra certe scale, e mostrando in alcune parti l'ignudo, fatto con molta gratia».

L'altra incisione citata qui è la *Madonna con Angeli* (LE BLANC 1854-1889, I, 1854, n. 21 p. 616) la identifica nella Vergine e il bambino nel cielo, sormontata dagli angeli, con San Giovanni inginocchiato davanti a loro, di Livio Agresti da Forlì, un pittore tardo manierista (ca. 1508–ca. 1580). Cfr. GETSCHER 2003, nota 213 pp.195-196.

²⁵¹ Antoine Lafreri (1512–1577), editore francese a Salins e Roma. Si veda almeno MILLER 2019; RUBACH 2016; LANDAU-PARSHALL 1994, pp. 298-309; BURY 2001.

²⁵² Antonio Barlacchi (attivo ca. 1540–1550), editore attivo a Roma. Cfr. BURY 2001, p. 221.

²⁵³ Qui Evelyn cita entrambi gli editori, nonostante Vasari si riferisca solo a Lafrery per la pubblicazione di lavori di Michelangelo (GETSCHER 2003, nota 214 p. 196). Sulle incisioni da Michelangelo pubblicate da costoro si veda *D'après Michelangelo* 2015.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, p. 312 (VASARI, V, pp. 19-20, continuazione del testo nella nota 250): «Sono poi da altri state intagliate molte cose cavate da Michelagnolo, a requisitione d'Antonio Lanferri, che hà tenuto Stampatori per simile essercitio, i quali hanno mandato fuori libri con pesci d'ogni sorte».

Come sottolineato da BOREA 1989-90 (nota 124 p. 38) i libri con pesci nominati da Vasari non erano stati editi da Lafrery: con ogni probabilità il volume a cui si riferisce l'aretino era di Ippolito Salviani, edito a Roma nel 1554 (*Acqua tilium Animalium Historia*) con illustrazioni del Beatrizet.

²⁵⁴ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ivi*, p. 20): «Ma non debbo già tacere il detto Antonio Lanferri, e Tomaso [Tommaso] Barlacchi, perche costoro, & altri hanno tenuto molti giovani a intagliare stampe, con i veri disegni, di mano di tanti maestri, che è bene taergli, per non essere lungo, essendo stati in questa maniera mandati fuori, non che altre, grottesche, tempi antichi, cornici, base, capitelli [capitegli], e molt'altre cose simili con tutte le misure».

Agostino Veneziano incise due serie di elementi architettonici classici, datate 1528 e 1536 (B.XIV, p. 383, n. 525-533). Due incisioni della seconda serie (B.529a e B.533a) presentano il marchio di Salamanca ("Ant.sal.exc."). Cfr. GETSCHER 2003, nota 226 p. 198.

²⁵⁵ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «la dove vedendo ridurre ogni cosa in pessima maniera, Sebastian Serlio Bolognese Architetto, mosso da pietà, hà intagliato in legno, & in rame due libri d'architettura, dove son frà l'altre cose trenta porte rustiche, e venti delicate, il qual libro è intitolato al Rè Arrigo di Francia».

Quando Vasari scrive, Serlio aveva pubblicato cinque dei suoi famosi libri d'architettura, (i primi testi di architettura illustrati in lingua moderna), a cominciare dalle *Regole generali sopra le cinque maniere de li edifici* (Venezia, 1537 *Libro Quarto*), seguito dal *Terzo* (1540), *Primo* e *Secondo* (1545), per finire con l'*Extraordinario libro d'architettura* uscito a Lione nel 1551, che contiene le tavole citate con le porte. Dalle parole dell'aretino parrebbe che egli conoscesse solo quest'ultimo e le *Regole generali* (dedicato agli ordini

The Famous *Titian* himself left some rare things graven with his own hand in wood, besides his *Pharo* in the great *Cartoons*, divers Landskips, a *Nativity*, *St. Hierom*, *S. Francis*; and in

Anche il famoso Tiziano lasciò alcune stupefacenti opere intagliate in legno dalle sue stesse mani²⁵⁸, oltre al suo Faraone nei grandi cartoni²⁵⁹, diversi paesaggi²⁶⁰, una natività²⁶¹, San

architettonici classici), le cui tavole di ornamento sono gli stessi rami realizzati nel 1528 a Venezia da Agostino Veneziano (siglati insieme a Serlio autore dei disegni), ma che quando vennero riutilizzati nel 1537 come illustrazioni del trattato appaiono siglati dal solo Serlio. Di conseguenza appare evidente che Vasari non aveva riconosciuto che l'autore delle incisioni era il tanto lodato Agostino, il quale aveva ristampato nel 1536 i medesimi soggetti unicamente con la propria firma, in una serie che circolava in stampe sciolte. Cfr. BOREA 1989-90, p. 31; GETSCHER 2003, nota 227 p. 199.

Su Sebastiano Serlio (1475–1554) si veda almeno SERLIO 2001, con introduzione aggiornata; VÈNE 2007; la relativa voce in *Early printed books* 1994-2003.

²⁵⁶ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Parimente Antonio Labbaco [Abbaco] hà mandato fuori con bella maniera tutte le cose di Roma antiche, e notabili, con le loro misure, fatte con intaglio sottile, e molto ben condotto da ... Perugino.

[*Glossa sul margine sinistro*] Serlio stampò bell'opere d'Architettura, e lo stesso fece Antonio Labbaco», (Fig. 45).

Antonio Labbaco (1495–1570), architetto ed editore vercellese, scrisse *Il libro di Antonio Labbaco appartenente all'architettura nel qual si figurano alcune notabili antichità di Roma* (1552), contenente le riproduzioni in incisione (non firmate) di alcuni monumenti di Roma antica, forse realizzate da Baldo Perugini, un collaboratore di Lafrery, o da Mario Labbaco, figlio di Antonio, come egli stesso dichiara nella prefazione. Cfr. GETSCHER 2003, nota 228 p. 199; BOREA 1989-90, nota 131 p. 38; ASHBY 1914; PEPE 1963. Si veda anche il già citato DESWARTE-ROSA 1989; e la voce che lo riguarda in *Early printed books* 1994-2003.

²⁵⁷ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Ne meno hà in ciò operato Giacomo [Iacopo] Barazzo da Vignola Architetto, il quale in un libro intagliato in rame hà con una facile regola insegnato ad aggrandire, e sminuire secondo gli spacij de' cinque ordini d'architettura, la qual'opera è stata utilissima all'arte, e si gli deve havere obbligo, sicome anco per i suoi intagli, e scritti d'Architettura si deve a Giovanni Cugini da Parigi.

[*Glossa sul margine sinistro*] Vignola autore d'un'opera utile d'Architettura», (Fig. 45).

Jacopo Barozzi da Vignola (1507–1573) scrisse la sua famosa *Regola delli Cinque Ordini d'Architettura*, pubblicata nella prima edizione senza luogo o data, ma ricondotta al 1562 (a Roma) e costituita da trentaquattro incisioni in rame. Cfr. S. Bottari, *Barozzi, Iacopo, detto il Vignola*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 6, Roma, 1964; BOREA 1989-90, nota 132 p. 38, GETSCHER 2003, nota 229 p. 200; SCHLOSSER 1924, pp. 410-411, 420-421; *Early printed books* 1994-2003.

²⁵⁸ Sebbene non sia stato provato che Tiziano intagliasse di propria mano le incisioni per le quali forniva i disegni (BOREA 1989-90, p. 27), sembrerebbe qui che Evelyn lo credesse. È dunque ipotizzabile che egli fosse stato convinto a scrivere tale affermazione a partire dalla lettura di fonti a sua disposizione, che contengono almeno due riferimenti non troppo chiari. Il primo riguarda il *Trionfo della Fede (o di Cristo)*, ed è espresso da RIDOLFI 1648, che nel descriverlo afferma essere stato «disegnato di propria mano» (I, p. 139). Anche Vasari si riferisce a questa incisione, ma servendosi di una più vaga espressione, secondo cui «mandò fuori Tiziano in istampa di legno [...] nella quale opera mostrò [...] sapere tirare via di pratica» (VASARI-MANOLESSI, III, p. 221 (VASARI, VI, p. 157), dove l'autore, come già notato da BOREA 1989-90, «pur non esplicitando se ritenesse [Tiziano] anche autore dell'intaglio, oltre che inventore [...] fa insorgere il dubbio che in realtà lo considerasse anche intagliatore» (p. 20).

Il secondo riferimento è all'incisione xilografica attribuita a Niccolò Boldrini, *Sei Santi* (ROSAND-MURARO 1976a, pp. 111-112, n. 44), da un dipinto oggi nella Pinacoteca Vaticana: «l'opera della quale tavola fu dallo stesso Tiziano disegnata in legno, e poi da altri intagliata, e stampata» (VASARI-MANOLESSI, III, p. 223 e VASARI, VI, p. 159). Tale affermazione dell'aretino, questa volta più esplicita, attesterebbe «un coinvolgimento diretto dell'artista nel processo esecutivo» (LÜDEMANN 2016, p. 127), avendo tradotto «personalmente i propri testi pittorici in forma grafica destinata all'incisione» (BOREA 1989-90, p. 27), di cui Vasari sembra essere stato a conoscenza (su questa incisione e sul coinvolgimento di Tiziano si veda CHARI MORETTO WIEL 1988, pp. 30-31). A queste descrizioni presenti in fonti documentarie, è possibile aggiungere un altro rimando testuale da cui Evelyn potrebbe aver tratto l'informazione qui riportata, ossia l'iscrizione «disegnata per mano dil grande, et immortal Titiano» presente nella *Sommersione del Mar Rosso* (cfr. ROSAND-MURARO 1976a, pp. 81-83, n. 8B), incisione del cadornino che l'inglese può aver visto di persona nelle numerose collezioni da lui visitate durante i suoi viaggi, ipotesi oltretutto più facilmente contestualizzabile in questo punto del testo del *Sculptura*, dove la prima incisione di Tiziano citata è proprio la *Sommersione*.

Copper a *Tantalus*, *Adonis*, also in Box the Triumph of Faith, *Patriarchs*, *Sibyills*, *Innocents*, *Apostles*, *Martyrs*, with our *Saviour* borne up in a Chariot by the four *Evangelists*, *Doctors*, and *Confessors*; Also the *B. Virgin*, a *St. Anna*, which he first painted in *Ch[i]aro oscuro* on

Girolamo²⁶², San Francesco²⁶³; e in rame un Tantalo²⁶⁴, Adone²⁶⁵, sempre nel blocco il Trionfo della Fede, Patriarchi, Sibille, Innocenti, Apostoli, Martiri, con il nostro Salvatore trasportato in una biga dai quattro Evangelisti, Dottori e Confessori²⁶⁶; anche la Vergine, una

²⁵⁹ *Sommersione di Faraone o Passaggio del Mar Rosso* (P.VI, p. 223, n. 4), xilografia in 12 blocchi di cui resta solo una tarda impressione realizzata nel 1549 da Domenico Dalle Greche, quando i legni avevano già subito molti danni per larve e insetti silofagi, ma che stilisticamente (si confrontino per esempio il Mosè in primo piano con l'apostolo di spalle nell'Assunta dei Frari, cfr. LÜDEMANN 2016, p. 44) è riconducibile ad un'invenzione di Tiziano databile intorno alla metà del secondo decennio del Cinquecento, a cui si riferisce anche la "submersione di pharaone" per la quale il 9 febbraio 1514 Bernardino Benalio richiese ed ottenne il privilegio di stampa (MAURONER 1943, p. 72 nota 21), indizio documentario che il cadorino stava già a questa data lavorando a tale opera. Cfr. anche TIETZE-CONRAT 1950; ROSAND-MURARO 1976b, pp. 70-71; CHIARI 1982, pp. 37-39, n. VIII; MARTINEAU-HOPE 1983, p. 321, n. P19.

Si veda ancora RIDOLFI 1648, p. 183 (anche più avanti nel testo copiato da Evelyn, cfr. nota 268): «Disegnò Tiziano ancora in tavole altre invenzioni, che se ne fecero stampe, il Faraone sommerso, in più fogli compartito».

²⁶⁰ Evelyn riprende il testo della Vita di Marcantonio saltando il passo relativo a "Niccolò Beatricetto loteringo". Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, p. 312 (VASARI, V, p. 20): «Da Venetia similmente son venute molte carte in legno, & in rame bellissime; Da Tiziano in legno molti paesi».

Di questo gruppo di silografie rappresentanti diversi paesaggi, si pensa facesse parte il *Paesaggio con mungitrice e un'aquila* (P.VI, p. 242, n. 96; ROSAND-MURARO 1976a, pp. 101-102; CHIARI 1982, pp. 31-32, n. III), sebbene generalmente le più famose incisioni della xilografia veneziana a tale soggetto non siano «mai stati accolti pacificamente come opera integrale di Tiziano: vi si oppone l'ombra di Domenico paesaggista, il cui nome si legge in alcuni» (BOREA 1989-90, p. 27, si veda anche ROSAND-MURARO 1976a, pp. 102-104). Su Domenico Campagnola cfr. *ivi*, pp. 93-110; THE ILLUSTRATED BARTSCH/ZUCKER 1984, p. 463-495.

²⁶¹ *L'adorazione dei pastori* (P.VI, p. 224, n. 9; ROSAND-MURARO 1976a, pp. 119-120, n. 55A; CHIARI 1982, pp. 35-36, n. VII), firmata con il monogramma dell'incisore su legno Giovanni Britto (attivo a Venezia ca. 1530-1550 ca.).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «una Natività di Christo»; cfr. GETSCHER 2003 nota 237 p. 201.

²⁶² *San Girolamo* (P.VI, p. 235, n. 58; ROSAND-MURARO 1976a, pp. 102-103, n. 29) incisione non firmata e diversamente attribuita a Niccolò Boldrini o a Giovanni Britto (cfr. CHIARI 1982, pp. 32-33, n. IV), probabilmente realizzata contemporaneamente al dipinto ordinato da Isabella d'Este nel 1523 e compiuto nel 1531, ora al Louvre.

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «un S. Girolamo [Ieronimo]»; cfr. GETSCHER 2003, nota 238 p. 201.

Cfr. RIDOLFI 1648, p. 183: «San Girolamo nella solitudine».

²⁶³ *La stigmatizzazione di San Francesco* (P.VI, p. 235, n. 59; ROSAND-MURARO 1976a, p. 103 n. 30) generalmente attribuita a Niccolò Boldrini (CHIARI 1982, pp. 33-34, n. V).

Questa incisione è citata da VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «& un S. Francesco» e da RIDOLFI 1648: «San Francesco che riceve le stimmate» (p. 183).

Sull'incisore su legno Niccolò, o Nicola Boldrini (di cui non si conoscono la data di nascita e di morte) si veda A. Petrucci, *Boldrini, Nicola*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 11, Roma, 1969.

²⁶⁴ *Tantalo parla a Diana* (B.XV, p. 144, n. 116; P.IV, p. 106, n. 11; firmato ".I. Bonasone inventor.", una delle ventidue tavole dagli "AMORI SDEGNI / ET GIELOSIE DI / GIVNONE, B.113-134, inventati e realizzati da Bonasone). Si veda anche MASSARI 1983, I, p. 116, n. 197. Questa e la seguente incisione (*Venere e Adone*) appaiono come di Giulio Sanuto in MAURONER 1943, p. 58 (BOREA 1989-90, p. 30).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «et in rame il Tantalo» (Fig. 46); GETSCHER 2003, nota 239 p. 201.

²⁶⁵ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ivi*, pp. 20-21): «l'Adone»; GETSCHER 2003, nota 240 p. 202.

Venere e Adone (B.XV, p. 151, n. 154; P. IV, p. 107, n. 16 dagli "AMOROSI DILET/TI DEGLI / DEI" B. 146-164, non datate ma firmate, cfr. MASSARI 1983, I, p. 58, n. 56), di Giulio Sanuto (si veda la nota precedente).

²⁶⁶ Cfr. VASARI-MANOLESSI, III, p. 221 (VASARI, VI, p. 157, *Descrizione dell'opere di Tiziano da Cador pittore*): «L'anno appresso 1508. mandò fuori Tiziano in istampa di legno il Trionfo della Fede, con una infinità di figure, i primi parenti, i Patriarchi, i Profeti, le Sibille, gl'innocenti, i martiri, gli Apostoli, e Gesù Christo in sul trionfo, portato da i quattro Evangelisti, e da i quattro Dottori, con i S. Confessori dietro.

the Sepulcher of *Luigi Trivisano* in *St. Giovanni e Paolo* at *Venice*; *Samson and Daillia*¹¹, some Shepherds and Animals; Three *Bertuccie* sitting, and encompassed [p. 51] with Serpents, like the *Läocon*; not to mention what were published by *Giulio Buonasoni*, and

¹¹ Dalila.

Sant'Anna, che dipinse per la prima volta in *Ch[i]aro oscuro* sul sepolcro di *Luigi Trevisano* nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia²⁶⁷; Sansone e Dalila²⁶⁸, alcuni pastori e animali²⁶⁹; tre *Bertuccie* sedute e circondate da serpenti, qualcosa come il Laocoonte²⁷⁰; per

[*Glossa sul margine destro*] Disegno del Trionfo della Fede, suo», (Fig. 47).

Evelyn tralascia, come altrove, la lode vasariana su Tiziano in chiave tosco-romana espressa in seguito, cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Nella quale opera mostrò Tiziano fierezza, bella maniera, e sapere tirare via di pratica.

E mi ricordo, che fra Bastiano del Piombo, ragionando di ciò, mi disse, che se Tiziano in quel tempo fusse stato a Roma, & avesse veduto le cose di Michelagnolo, quelle di Raffaello, e le statue antiche: & avesse studiato il disegno, harebbe fatto cose stupendissime, vedendosi la bella pratica che haveva di colorire, e che meritava il vanto d'essere a' tempi nostri il più bello, e maggiore imitatore della natura, nelle cose de' colori: che egli harebbe nel fondamento del gran disegno aggiunto all'Urbinato, & al Buonaroti [Buonarroti].

[*Glossa sul margine destro*] Detto di fra Bastiano del Piombo».

Anche RIDOLFI 1648 descrive la medesima xilografia (già citata in nota 258) datandola a due o tre anni dopo, in rapporto con un'opera che Tiziano avrebbe realizzato nell'abitazione affittata a Padova mentre eseguiva gli affreschi per la Scuola del Santo: «Trasferitosi poscia a Padova, dicono ch'ei ritraesse il Trionfo di Cristo nel giro di una stanza della casa da lui presa, che si vede in istampa in legno disegnato di propria mano, che per essere molto noto non si affaticheremo in descriverlo» (I, p. 139).

L'incisione in questione è il monumentale *Trionfo di Cristo* (o *della Fede*), B.XII, p. 91, n. 1, composta da otto fogli (segnati in basso con le lettere A-H), di cui si conoscono sei edizioni differenti. La più antica, e la prima in assoluto (BURY 1989) è firmata e datata 1517 – a differenza di quanto indicato da Vasari – stampata da Gregorio de Gregoriis (che chiese il privilegio al senato veneziano il 22 aprile 1516), secondo LÜDEMANN da considerarsi quasi sicuramente opera di bottega (cfr. LÜDEMANN 2016, pp. 27-51 per lo stato dell'arte su questa incisione). Si veda anche MAURONER 1941, pp. 25-32; ROSAND-MURARO 1976a, pp. 53-56; ROSAND-MURARO 1976b, pp. 37-54; CHIARI 1982, pp. 27-28, n. I.

²⁶⁷ Da questa incisione in poi, per un breve passo, Evelyn sembra affidarsi ancora una volta al testo di RIDOLFI 1648, sempre all'interno della *Vita di Titiano Vecellio da Cadore Pittore, e Cavaliere* – quando descrive le “opere di stampa in legno” dopo quelle in rame – p. 183: «Maria Vergine con sant'Anna, ch'egli dipinse a chiaro-scuro sopra il sepolcro di Luigi Trevisano ne' santi Giovanni e Paolo». L'incisione, di cui Evelyn descrive i soggetti come fossero più stampe differenti, è verosimilmente lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* (P.VI, p. 235, n. 61), silografia di Niccolò Boldrini di cui esistono tre stati, da un affresco a lunetta realizzato da Tiziano per il sepolcro di Luigi Trevisano nella Basilica dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia, oggi perduto, ma ancora visibile nel Settecento (viene descritta da ZANETTI 1771, p. 539). Prima di Ridolfi, già Lampsonio aveva citato tale incisione, nella lettera del 1567 indirizzata a Tiziano: «quella nostra Donna con S. Anna, Gioseppe, un'altra donna, Cristo puttino et due angeli» (cfr. SCIOLLA-VOLPI 2001, p. 119), si veda anche ROSAND-MURARO 1976a, scheda 47 pp. 112-113.

²⁶⁸ Cfr. RIDOLFI 1648, *ibid.*: «Sansone preso dai Filistei con Dalida fastosa del tradimento co' recisi crini in mano».

Sansone e Dalila, attribuito a Niccolò Boldrini da Tiziano (P. VI, p. 223, n. 5; ROSAND-MURARO 1976a, scheda 48 pp. 113-114).

²⁶⁹ Cfr. RIDOLFI 1648, *ibid.*: «alcuni pastorelli ed animali».

Probabilmente Ridolfi si riferisce ad alcune incisioni tra cui la silografia *Paesaggio con mungitrice e un'aquila* già citata (P.VI, p. 242, n. 96; cfr. ROSAND-MURARO 1976a, scheda 28 pp. 101-102), stesso gruppo a cui si riferisce Vasari (si veda nota 260).

²⁷⁰ Cfr. RIDOLFI 1648, *ibid.*: «ed un gentil pensiero di tre Bertuccie sedenti attorniate da serpi nella guisa del Laocoonte e de' figliuoli posti in Belvedere di Roma». “Bertuccie” nel testo inglese di Evelyn è scritto in italiano.

Caricatura del gruppo scultoreo del Laocoonte, con scimmie, attribuita a Niccolò Boldrini, da Tiziano (già citata da CROWE-CAVALCASELLE 1878, II, p. 227; si veda MAURONER 1943, pp. 51-52, n. 20; ROSAND-MURARO 1976b, scheda 40 pp. 188-90).

those which were cut after *Raphael*, *Giulio Romano*, *Parmegiano* and several others.

Baptista Franco a *Venetian* Painter, has shewed both his dexterity in the *Graver*, and *Aqua Fortis* also, by the *Nativity*, Adoration of the *Magi*, Predication of *St. Peter*, Some Acts of the *Apostles*, Histories of the Old Testament after several excellent Masters.

Renato did divers rare things after *Rosso*, as in that of *Francis the First*, his passing to the Temple of *Jupiter*; The Salutation of the *B. Virgin*, and a daunce of ten women, with several others.

non parlare di ciò che venne pubblicato da *Giulio Buonasone*, e quello che venne inciso di Raffaello, Giulio Romano, Parmigianino e vari altri²⁷¹.

Battista Franco, un pittore veneziano²⁷², ha mostrato la sua destrezza sia nel il bulino che nell'acquaforte, con la Natività, l'adorazione dei Magi²⁷³, la predicazione di San Pietro, alcuni Atti degli Apostoli²⁷⁴, storie dell'Antico Testamento di vari eccellenti Maestri²⁷⁵.

Renato realizzò diverse cose meravigliose di *Rosso*²⁷⁶, come in quella di Francesco I, il suo passaggio attraverso il tempio di Giove²⁷⁷, il saluto della Vergine²⁷⁸, e un ballo di dieci donne²⁷⁹, con varie altre²⁸⁰.

²⁷¹ Evelyn qui ricomincia a trarre informazioni dalle Vite vasariane da dove si era interrotto, nella Vita di Marcantonio (vedi nota 265), cfr. VASARI-MANOLESSI, II, p. 312 (VASARI, V, pp. 20-21): «& altre molte carte, le quali da Giulio [Iulio] Buonasoni [Buonasona] Bolognese sono state intagliate, con alcune altre di Rafaele [Raffaello], di Giulio Romano, del Parmigiano, e di tanti altri maestri, di quanti hà potuto haver disegni.

[*Glossa sul margine sinistro*] Varie stampe uscite in diversi luoghi di disegni d'eccellenti Pittori», (Fig. 46).

Questa è l'unica volta in cui Vasari nomina Giulio Bonasone (attivo 1531–1574) nelle *Vite*, considerandolo un incisore esclusivamente di riproduzione. Si veda almeno BARTSCH, XV, pp. 103-178; MASSARI 1983.

²⁷² Giovanni Battista Franco (1498–1561), pittore, incisore ed acquafortista veneziano attivo a Udine, Venezia, Roma, Firenze e Urbino. Si veda in particolare BARTSCH XVI, pp. 111-160; THE ILLUSTRATED BARTSCH/ZERNER 1979, pp. 459-468; NEVEROV 1984; JENKINS 2019b, pp. 164-169.

²⁷³ Evelyn prosegue di pari passo con il testo delle Vite, cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ivi*, p. 21): «E Battista Franco Pittor Venetiano, hà intagliato, parte col bulino, e parte con acqua da partir molte opere di mano di diversi maestri, la Natività di Christo, l'Adorazione de' Magi».

Battista Franco, *L'adorazione dei pastori* (B.XVI, p. 121, n. 8, in basso si legge "B.F.V.F.") e *L'adorazione dei Magi* (B.XVI, p. 154, n. 2: Bartsch afferma essere stata incisa da un'opera di Franco e non da lui stesso, sotto un non identificato monogramma MV). Cfr. GETSCHER 2003, nota 244 p. 202.

²⁷⁴ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «e la predicazione di S. Pietro [Piero], alcune carte de gli atti de gli Apostoli».

Solo *San Pietro e San Giovanni guariscono uno zoppo alle porte del tempio* (B.XVI, p. 124, n. 15, da Raffaello, in cui si legge "*Franco forma*") e *La pesca miracolosa* (B.XVI, p. 124, n. 14, non firmata) sembrano rappresentare scene degli Atti degli Apostoli. Cfr. GETSCHER 2003, *ibid.*

²⁷⁵ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «con molte cose del Testamento vecchio; Ed è tant'oltre proceduto quest'uso, e modo di stampare, che coloro, che ne fanno arte, tengono disegnatori in opera continuamente, i quali ritrahendo ciò, che si fa di bello, lo mettono in istampa [...]».

Si tratta dei sei fogli, incisi sia a bulino che in acquaforte, dell'*Antico Testamento* con le iniziali "B.F.V.F." o firmate "*Franco Forma*" o "*Batista franco fecit*" (B.XVI, p. 118, n. 1-6). Cfr. GETSCHER 2003, *ibid.*

²⁷⁶ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ivi*, p. 313 (VASARI, *ivi*, p. 21): «E queste furono condotte da Renato intagliatore di rame, vivente il Rosso.

[*Glossa sul margine destro*] Renato intagliatore condusse in Parigi l'opere del Rosso», (Fig. 48). Questa frase posta all'inizio del paragrafo nel testo del Nostro, si trova alla fine del lungo elenco d'incisioni citate da Vasari attribuite all'incisore francese René Boyvin (ca. 1525–dopo 1580). Su questo artista si veda almeno LEVRON 1941. Molto di quanto si credeva opera di Boyvin è stato riconosciuto, su base documentaria, di Pierre Milan (cfr. METMAN 1941; ZERNER 1969, pp. XXXV-XXXVII, e le incisioni nel catalogo "Pierre Milan" (1-7). Su Boyvin si veda anche *Primitice* 2004. Evelyn non specifica, come invece fa Vasari, che le incisioni attribuite al Boyvin dai soffitti della reggia di Fontainebleau (ora in parte riconosciute come di Pierre Milan) vennero realizzate prima della morte del Rosso (1540), forse consapevole dell'errore dell'aretino. Quest'ultimo non aveva mai visitato il grande complesso di Francesco I, ma si servì delle incisioni (che dagli anni Quaranta erano giunte in Italia in notevoli quantità per la diffusione messa in atto da Primiticcio) per apprendere le opere che Rosso Fiorentino aveva progettato (cfr. BOREA 1989-90, p. 28, in particolare nota 96 con bibliografia).

²⁷⁷ Evelyn non nomina tutte le incisioni qui citate da Vasari, e ne muta anche l'ordine, cfr. VASARI-MANOLESSI, *ivi*, pp. 312-313 (VASARI, *ibid.*): «Ed è tant'oltre proceduto quest'uso, e modo di stampare, che coloro, che ne fanno arte, tengono disegnatori in opera continuamente, i quali ritrahendo ciò, che si fa di bello, lo mettono in

Luca Penni published his two *Satyrs* whipping of *Bacchus*; a *Leda*, *Susanna*, and some things after *Primaticcio*: also the Judgement of *Paris*, *Isaac* upon the Altar; a *Christ*, a *Madona*

Luca Penni²⁸¹ pubblicò i suoi due Satiri che frustano Bacco²⁸²; una Leda²⁸³, Susanna²⁸⁴, e alcune cose di *Primaticcio*²⁸⁵: anche il giudizio di Paride²⁸⁶, Isacco sull'altare²⁸⁷; un Cristo,

istampa, onde si vede, che di Francia son venute stampate, dopo la morte del Rosso, tutto quello, che si è potuto trovare di sua mano [...]. [...] & il re Francesco, che passa solo al Tempio di Giove, lasciandosi dietro l'Ignoranza, & altre figure simili».

L'incisione qui citata dall'inglese è *Re Francesco I vince l'Ignoranza* (effettivamente attribuibile a René Boyvin perché firmata "Rous.Floren.Inuen. / Renatus Fecit", da un affresco della Galleria). Cfr. GETSCHER 2003, nota 250 p. 203.

²⁷⁸ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «una Nontiatà bizzarra».

Questa è l'altra incisione citata da Vasari attribuibile a Boyvin (cfr. ROBERT-DUMESNIL 1850, VIII, p. 19, n. 5), *l'Annunciazione*, firmata "ROVS.FL.INVEN." (CARROLL 1987, pp. 186-187, n. 61) da un disegno di Rosso Fiorentino realizzato nel 1531/1532 circa, oggi conservato all'Albertina di Vienna (CARROLL 1987, pp. 182-185, n. 60; BOREA 1989-90, p. 28; GETSCHER 2003, nota 248 p. 203).

²⁷⁹ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «un ballo di dieci femine».

Questo soggetto sembra corrispondere alla *Danza delle Driadi* (da un disegno per una composizione nell'affresco della Galleria di Francesco I), incisione firmata "Rous.Floren.Inuen." e "Cum privilegio Regis" e attribuita da ZERNER 1969 (P.M.1) a Pierre Milan (CARROLL 1987, pp. 282-284, n. 89). Cfr. GETSCHER 2003, nota 249 p. 203.

²⁸⁰ Le altre incisioni a cui Evelyn si riferisce, sono quelle descritte da Vasari nelle righe seguenti (VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «E molte più ne sono state disegnate, & intagliate dopo la morte di lui, & oltre molt'altre cose, tutte l'histoire d'Ulisse, e non che altro, vasi, lumiere, candelieri, saliere, & altre cose simili infinite state lavorate d'argento, con disegno del Rosso».

²⁸¹ Luca Penni (ca. 1500–1556), collaboratore di Rosso Fiorentino, non fu né editore né incisore, ma fornì disegni ad incisori francesi quali Mugnon, Boyvin, Delaune (cfr. BOREA 1989-90, p. 29 e nota 100: su Luca Penni si veda ALBRICCI 1982; BOREA 2009, pp. 107-111).

Per tutti questi incisori si veda *Early printed books* 1994-2003.

²⁸² Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «E Luca Penni ha mandato fuori due Satiri, che danno bere a un Bacco». La traduzione proposta da Evelyn del passo vasariano è problematica, poiché il significato muta da "dare da bere" a "frustare".

Si tratta dell'incisione *Sileno e i due satiri*, incisa da René Boyvin su disegno di Luca Penni, da un particolare delle *Nozze di Psiche* di Giulio Romano a Palazzo Te (ALBRICCI 1982, pp. 90-91, n. 7).

²⁸³ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «et una Leda, che cava le frecce del Turcasso a Cupido».

Probabilmente si tratta dell'incisione *Venere e Cupido*, da un disegno di Luca Penni (In basso a sinistra si legge "Luca. P. R. Inue.", cfr. ROBERT-DUMESNIL 1850, VIII, p. 32, n. 30). I due cigni rappresentati in basso possono aver confuso Vasari nell'identificazione della donna, scambiata per Leda. Cfr. GETSCHER 2003, nota 257 p. 205.

²⁸⁴ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Susanna nel bagno».

Come fa notare GETSCHER 2003 (nota 258 p. 205), Antonio Fantuzzi (ca. 1510–ca. 1559), che spesso aveva lavorato da opere di Penni, incise una *Susanna al bagno* firmata "ANT.F.", registrata da Passavant (P.VI, p. 197, n. 38) ma non in Bartsch o Zerner. ALBRICCI 1982 (pp. 86-86, n. 3) riconosce l'incisione descritta da Vasari nella *Susanna al bagno coi vecchioni* di Boyvin su disegno di Penni, da Giulio Romano o dal Rosso (ROBERT-DUMESNIL 1850, VIII, p. 19, n. 3).

²⁸⁵ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «e molte altre carte cavate da i disegni del detto, e di Francesco Bologna Primaticcio, hoggi Abbate di S. Martino in Francia».

Primaticcio (1504–1570), allievo di Giulio Romano, attivo a Mantova, progettò molte delle decorazioni a stucco nella Reggia di Fontainebleau, da cui vennero ricavate numerosissime incisioni (si veda DIMIER 1900, pp. 486-510 per 162 incisioni da sue opere). Cfr. GETSCHER 2003, nota 259 p. 205.

²⁸⁶ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «E frà questi sono il giudizio di Paris.

[*Glossa sul magine destro*] Opere del Primaticci condotte da Luca penni in stampe», (Fig. 49).

Il giudizio di Paride (non firmato), inciso da un disegno di Luca Penni ora al Louvre (inv. No. 1395, FH, 21, tratto con molte varianti dalla stampa analoga di Marcantonio Raimondi B.XIV, p. 197, n. 245 o direttamente da un disegno di Raffaello: cfr. ALBRICCI 1982, pp. 140-141, n. 65) forse da Despèches (B.XVI, p. 404, n. 72) o Mignon (ZERNER 1969, catalogo Mignon "J.M.", n. 40; ALBRICCI 1982, *ibid.*; GETSCHER 2003, nota 260 p. 206).

²⁸⁷ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Abraam, che sacrifica Isaac [Isac]».

Abraam e Isacco, acquaforte anonima (B.XVI, p. 377, n. 4). Bartsch suggerisce Primaticcio come fonte per la raffigurazione, mentre Zerner sia per il disegno che per l'incisione suggerisce Mignon (ZERNER 1969, *ivi*, n. 54;

Espousing of S. *Catharine*; the *Metamorphosis* of *Caliste*, *Concilium Deorum*, *Penelope*, and some others in Wood. Who does not with admiration and even extasie behold the works of *Francesco Marcolini*? Especially, his Garden of thoughts; *Fate*, *Envy*, *Calamity*, *Fear*, *Prayse*, so incomparably cut in Wood¹².

¹² Qui il generico sostantivo “cut” è specificato da “in wood”, per indicare la tecnica silografica.

una Madonna che sposa Santa Caterina²⁸⁸; la metamorfosi di Callisto²⁸⁹, il concilio degli Dei²⁹⁰, Penelope²⁹¹ e alcune altre cose in legno²⁹². Chi non osserva con ammirazione ed estasi le opere di *Francesco Marcolini*²⁹³? In particolar modo il suo Giardino dei pensieri; Fato, Invidia, Calamità, Paura, Lode, così incomparabilmente inciso in legno²⁹⁴.

GETSCHER 2003, nota 261 p. 206). ALBRICCI 1982 (pp. 132-133, n. 55) ritiene l'invenzione sicuramente di Luca Penni, il quale aveva a disposizione i disegni del fratello Gian Francesco considerato l'autore del dipinto con tale soggetto (1511) nella volta della Stanza di Eliodoro.

²⁸⁸ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «una nostra Donna: Christo, che sposa Santa Caterina».

Evelyn invertendo il primo soggetto citato dall'aretino (la Madonna) con il secondo (il Cristo), forse credendoli facenti parte di un'unica incisione, crea molta confusione ad un lettore inesperto. Probabilmente la *Madonna* è la stampa anonima datata 1544, da un disegno di Primaticcio (B.XVI, p. 382, n. 16; GETSCHER 2003, nota 262 p. 206) mentre il *Matrimonio Mistico di Santa Caterina* secondo GETSCHER 2003 (nota 263 p. 206) è opera di Giorgio Ghisi da Primaticcio, firmato "FRANCISCVS. BOLOGNA / INVEN. / .G.MF." e "Romae Ant.º Lafreij" (B.XV, p. 390, n. 12; in BELLINI 1998, pp. 237-242 è indicata come B.XV, p. 389, n. 11, di Ghisi da Correggio), mentre ALBRICCI 1982 (nota 15 p.78), rimandando a MASSARI 1980 (p. 152, n. 216) considera tale incisione realizzata da un anonimo artista della scuola di Fontainebleau da Primaticcio.

²⁸⁹ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Giove, che converte Calisto in Orsa».

GETSCHER 2003 (nota 264, p. 206) identifica questa incisione con *Giove e Callisto* di Pierre Milan da Primaticcio, non firmata (ZERNER 1969, catalogo Pierre Milan "P.M.", n. 4), e afferma che nonostante non appaia la figura dell'orso, il soggetto è riconoscibile da una donna (Diana) e dall'aquila vicina (identificabile come Giove-Zeus). ALBRICCI 1982 (p. 162, n. 87), invece, la riconosce come *Giove cambia Callisto in orsa* di Guido Ruggeri (B.XV, p. 407, n. 59) da un disegno di Primaticcio per la volta dell'Appartamento dei Bagni a Fontainebleau (si veda anche MASSARI 1980, p. 157, n. 229).

²⁹⁰ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «il Concilio de gli Dei».

GETSCHER 2003 (nota 265 p. 206) afferma che si tratta del *Concilio degli Dei*, probabilmente realizzato da Léon Davent (B.XVI, p. 318, n. 33). Zerner rifiuta l'attribuzione di questa incisione a Primaticcio come *inventor* attribuendola a Penni (ZERNER 1969, catalogo "L.D.", n. 76). La scena è tratta dal racconto di Plinio in cui gli Dei portano in mano i rami degli alberi a loro dedicati: in basso in un cartiglio si legge "ARBORUM GENERA – PLIN LIB XII / 1547 / L.D.". ALBRICCI 1982 (nota 15, p. 78) afferma invece, che tale incisione da Primaticcio venne incisa da Boyvin e Ruggeri.

²⁹¹ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Penelope, che tesse con altre sue donne».

Cfr. GETSCHER 2003, nota 266 p. 206: *Penelope che tesse in compagnia di altre donne*, incisione da Primaticcio (B.XV, p. 416, n. 2: Bartsch dubita di un'attribuzione a Giorgio Ghisi, mentre THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOORSCH-SPIKE 1986 (p. 152) lo attribuisce al Maestro F.-G.). Verso sinistra si legge "A FONTANA BLEO BOL INVENTOR".

ALBRICCI 1982 (nota 15, p. 78) attribuisce *Le Tessitrici* da Primaticcio a Fr. Gentili o a Ruggeri, come Mariette.

²⁹² Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «& altre cose infinite stampate in legno, e fatte la maggior parte col bulino, le quali sono state cagione, che si sono di maniera assotigliati gl'ingegni, che si son intagliate figure piccoline tanto bene, che non è possibile condurle a maggior finezza».

Come afferma GETSCHER 2003 (nota 267 p. 206) né Passavant né Bartsch elencano alcuna incisione convenzionale o xilografia da Primaticcio, e solo due Sacre famiglie da Rosso (B.XII, p. 59, n. 16 e 17).

²⁹³ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «E chi non vede senza meraviglia l'opere di Francesco Marcolini da Forli?». Evelyn continua nel seguire alla lettera il testo vasariano. Francesco Marcolini da Forli (circa 1500–1559) fu xilografo e incisore attivo a Venezia, oltre che editore (per esempio delle *Regole Generali* di Serlio). Si veda almeno PROCACCIOLI-TEMEROLI-TESEI 2009.

²⁹⁴ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (Vasari, *ibid.*): «il qual'oltre all'altre cose, stampò il libro del giardino de' pensieri in legno, ponendo nel principio una sfera d'Astrologi, e la sua testa col disegno di Gioseffo [Giuseppo] Porta da Castel nuovo della Garfagnana, nel qual libro sono figurate varie fantasie, il Fato, l'Invidia, la Calamità, la Timidità, la Lode, e molt'altre cose simili, che furono tenute bellissime».

[*Glossa sul margine destro*] Marcolino da Forli fece il giardino de' pensieri bellissimo», (Fig. 50).

Il libro silografico *Il Giardino de' pensieri (LE INGENIOSE SORTI / COMPOSTE OER FRANCESCO / MARCOLINI DA FORLI. / INTITVLATE GIARDINO DI PENSIERI, / ... M D L, Venezia, 1550, firmato nel frontespizio "IOSEPH. PORTA / GARFAGNINVS")* venne pubblicato una prima volta nel 1540 e una seconda nel 1550 (questa è l'edizione nota a Vasari, poiché viene citato il ritratto di Marcolini, che è presente solo in

[p. 52] Nor lesse Worthy of Commendation are the Gravings of *Gabrielle Giolito*, in the *Orlando* of *Ariosto*; as also those eleven pieces of *Anatomie* made for *Andrea Vessalius* design'd by *Calcare* the *Flemming*, an Excellent Painter, and which were afterwards engraven in Copper by *Valverde* in little.

Christophero Coriolano graved the heads in *Vasari's* lives of the Painters, being after the designes of the same *Vasari*; they are in wood, and rarely done.

Non meno meritevoli di lode sono le incisioni di *Gabriele Giolito*, sull'Orlando di Ariosto²⁹⁵; così come quegli undici pezzi di *Anatomie* realizzate per *Andrea Vesalius*²⁹⁶ disegnate da *Calcar* fiammingo²⁹⁷, eccellente pittore, e che furono poi incise in rame da *Valverde*²⁹⁸ in piccolo²⁹⁹.

Cristoforo Coriolano incise i ritratti dei pittori nelle *Vite* di *Vasari*, dai disegni dello stesso *Vasari*; sono in legno e magnificamente realizzati³⁰⁰.

questa). L'opera è decorata da disegni incisi di Giuseppe Porta (artista toscano della Garfagnana, allievo di Francesco Salviati fiorentino: su Francesco Marcolini e Giuseppe Porta cfr. ROSAND-MURARO 1976a, pp. 141-142, 145. Cfr. BOREA 1989-90, p. 27; GETSCHER 2003, nota 268 p. 207; GREGORY 2012, p. 68.

²⁹⁵ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Non furono anco se non lodevoli le figure, che Gabrielle [Gabriel] Giolito, stampatore de' libri, mise ne gli Orlandi Furiosi, percioche furono condotte con bella maniera d'intagli.

[*Glossa sul margine destro*] Giolito pose bellissime stampe ne' suoi libri», (Fig. 51).

Gabriele Giolito de' Ferrari (attivo 1542–1560), editore a Venezia stampò *L'Orlando Fvrioso di M. Lvdovico Ariosto novissimamente alla sva integrita ridotto et ornato di varie figure...*, in *Venetia appresso Gabriel, M.D.XLII* [1542] (PASSAVANT 1860-1864, VI, 1864 p. 219), che ebbe enorme successo, tanto da essere ripubblicato almeno in altre ventotto edizioni tra 1542 e 1560. Ogni canto inizia con iniziali istoriate e quarantasei delicate silografie in stile veneziano, copiate da molti incisori a Venezia, Parigi, Lione, Firenze. Cfr. GETSCHER 2003, nota 269 p. 207; NUOVO 2005; *Pietro Aretino* 2019.

²⁹⁶ Andrea Vesalius (1514–1564), anatomista fiammingo, scrisse un innovativo libro d'anatomia, *Andree Vesalii Brvxellensis, Scholae medico rum Patauinae professoris, De Humani corporis fabrica Libri septem*, Basel, 1543; con una cinquantina (e non undici come scrivono Vasari e poi Evelyn) di blocchi per le illustrazioni intagliati in Italia prima di essere stampati a Basilea.

Si veda almeno CARLINO 2004; MURARO 1980; CARLINO 1999.

²⁹⁷ Jan-Stephan van Calcar, o Fiammingo (1499–1546/50). Si veda CARLINO 1999; CARLINO-CIARDI-PETROLI TOFANI 2009. Come scrive GETSCHER 2003 (nota 270 p. 207), l'attribuzione di Vasari a lui della *Fabrica* sembra ora improbabile per ragioni stilistiche. Chi fosse l'autore dei disegni o l'intagliatore rimane un problema aperto. Appena dopo la pubblicazione dell'opera di Vesalio, Annibal Caro indicò esplicitamente la “notomia del Vecelli”, portando ad ipotizzare che l'inventore fosse Tiziano stesso, anche per l'alta qualità delle figure anatomiche in movimento. Cfr. BOREA 1989-90, p. 32 e nota 137 p. 38: sulle tavole si veda ROSAND-MURARO 1976b pp. 123-133 con bibliografia generale sul Vesalio. Sulla tradizione risalente ad Annibal Caro che attribuisce le invenzioni grafiche a Tiziano: TIETZE CONRAT 1943, p. 156.

Si vedano anche i testi citati da GREGORY 2012, p. 65 e LÜDEMANN 2016, pp. 138-139.

²⁹⁸ Juan de Valverde de Amusco (ca. 1520–1587), incisore che pubblicò un libro di anatomia con incisioni ridotte e adattate da quelle di Vesalius, intitolato *Historia de la composicion del cuerpo humano* (Roma, Salamanca e Lafrery, 1556), poi edito anche in italiano (1559) e latino (1566), con frontespizio di Nicolas Beatrizet (THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOORSCH 1982, pp. 304-305; GETSCHER 2003, nota 271 p. 208; GREGORY 2012, p. 65).

²⁹⁹ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ivi*, pp. 21-22): «come furono anco gli undici pezzi di carte grandi di Notomia, che furono fatte da Andrea Vessalio, e disegnate da Giovanni di Calcare Fiammingo, pittore eccellentissimo, le quali furono poi ritratte in minor foglio, & intagliate in rame dal Valverde, che scrisse della Notomia dopo il Vessalio.

[*Glossa sul margine destro*] Vessalio fece incidere la notomia da Calcare», (Fig. 51).

³⁰⁰ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ivi*, p. 315 (VASARI, *ivi*, p. 25): «Per ultimo basti vedere gl'intagli di questo nostro libro de i ritratti de' Pittori, Scultori, & Architetti, disegnati da Giorgio Vasari, e da i suoi creati, e state intagliate da Maestro Christofaro [VASARI: Cristofano ...] Coriolano, che hà operato, & opera di continuo in Venetia infinite cose degne di memoria.

[*Glossa sul margine destro*] Christofaro Coriolano ha intagliato in legno i ritratti del presente libro, et altre cose degne di memoria», (Fig. 52).

Il cognome di Cristofano è lasciato in bianco in entrambe le edizioni delle *Vite*, ma è stato possibile individuarlo grazie ad una lettera di Vasari in cui viene esplicitato (cfr. BOASE 1979, pp. 68-72; GREGORY 2012, pp. 86-88). Come già indicato da Milanese (nella sua edizione delle *Vite*, volume V, p. 441), «il cognome *Coriolano* vi fu

Antonio Salamanca did put forth some very good things.

Andrea Mantegna that admirable Painter, engraved his Triumphs of *Caesar* with great Art; as likewise *Baccanalias*, and *sea-Gods*, a *Christ* taken from the Cross, his Burial, and

Antonio Salamanca³⁰¹ mandò fuori cose davvero belle.

Andrea Mantegna³⁰², quel pittore ammirevole, incise i suoi Trionfi di Cesare con grande Arte³⁰³; così come i Baccanali³⁰⁴ e gli Dei marini³⁰⁵, un Cristo deposto dalla croce³⁰⁶, la sua

messo la prima volta nella edizione bolognese del 1647, che poi fu adottato da tutte le seguenti». Risulta qui ancor più evidente, dunque, che l'edizione consultata da Evelyn è proprio quella di Manolesi.

Coriolano fu l'incisore delle centoquarantaquattro silografie con ritratti ovali di artisti, racchiusi in un'elaborata cornice architettonica, a cui sono aggiunte otto cornici vuote (di questi artisti, Vasari spiega nella Prefazione, non ne vennero reperiti i ritratti), poste all'inizio della rispettiva biografia nella seconda edizione delle *Vite* vasariane (1568) e realizzate a Firenze su tavolette di bosso, da modelli trovati dall'aretino per varie vie (cfr. BOREA 1989-90, p. 19; GETSCHER 2003, nota 333 p. 222; GREGORY 2012, pp. 75-114). La specificazione, da parte di Evelyn, della natura di tali incisioni (in legno), unita ad una nota di apprezzamento per esse, indica l'evidente conoscenza diretta dei ritratti vasariani, presenti anche nell'edizione da lui consultata.

³⁰¹ Antonio Martinez de Salamanca (1478–1562), venditore di libri e stampatore di origini spagnole attivo a Roma dagli anni Venti del Cinquecento, di cui si hanno poche informazioni nonostante il nome sia conosciutissimo, data la firma apposta su tutte le opere da lui stampate. Nel 1533 iniziò una collaborazione con il più giovane Antonio Lafrery che durò fino alla morte avvenuta nel 1562, quando prese il suo posto il figlio Francesco. Cfr. LANDAU-PARSHALL 1994, pp. 302-303; BURY 2001, p.10; MASETTI ZANNINI 1980, pp. 120-121. Vasari cita Salamanca nella *Vita di Niccolò Soggi pittore* a proposito di un'incisione del Colosseo commissionata dal Salamanca a Girolamo Fagioli, da un disegno di Domenico Giuntalodi (Vedi VASARI, V, p. 195). Si veda anche DESWARTE-ROSA 1989, in particolare pp. 51-54.

³⁰² Andrea Mantegna (1431–1506).

Della vastissima bibliografia su Mantegna incisore si veda almeno: LEVERSON-OBERHUBER-SHEEHAN 1973, pp. 154-232; THE ILLUSTRATED BARTSCH/ZUCKER 1984, pp. 73-134; LANDAU 1992 e BOORSCH 1992; CHRISTIANSEN 1993; LANDAU-PARSHALL 1994, pp. 65-71 e 112-115; FLETCHER 1997; OBERHUBER 1999; CANOVA 2001; FLETCHER 2001; ALBERTINI OTTOLENGHI 2003 e SEGRE 2003; AGOSTI 2005, pp. 435-437; MARINI 2006; ROMANO 2008; CANOVA 2008; BOORSCH 2010.

³⁰³ *Trionfi di Cesare* (B.XIII, p. 234, n. 11-14), vedi *Andrea Mantegna* 1992, pp. 376-377 n. 118; THE ILLUSTRATED BARTSCH/ZUCKER 1984, p. 44 n. 12.

BOREA 1989-90, nota 15: In realtà le stampe tratte da disegni mantegneschi per i 'Trionfi' – la famosa serie di cartoni colorati già a Mantova, oggi ad Hampton Court – non sono ascrivibili al maestro (MARTINDALE 1980, pp. 161, 166-167).

Cfr. VASARI-MANOLESSI, I, p. 395, nella *Vita di Andrea Mantegna Pittore Mantovano* (VASARI, III, p. 554, solo nell'edizione Giuntina): «Si diletto il medesimo, si come fece il Pollaiuolo, di far stampe di rame, e fra l'altre cose fece i suoi trionfi, e ne fù allora tenuto conto, perche non si era veduto meglio.

[*Glossa sul lato destro*] Fece stampe di rame», (Fig. 53).

³⁰⁴ *Baccanale con Sileno* (B.XIII, p. 240, n. 20; H.V, p. 12, n. 3) e *Baccanale con il tino* (B.XIII, p. 240, n. 19; H.V, p. 13, n. 4).

Per questa e le seguenti incisioni citate da Evelyn cfr. VASARI-MANOLESSI, I, p. 395 (VASARI, III, p. 556, ed. Torrentiniana – 1568 –), sempre nella *Vita di Andrea Mantegna Pittore Mantovano*: «Mostrò costui con miglior modo come nella pittura si potesse fare gli scorti delle figure al di sotto in su, il che fù certo invenzione difficile, e capricciosa, e si diletto ancora, come si è detto d'intagliare in rame le stampe delle figure, che è comodità veramente singularissima, e mediante la quale hà potuto vedere il mondo non solamente la Baccaneria, la battaglia de' Mostri marini, il deposto di Croce, il sepelimento di Christo, la Resurrectione con Longino, e con S. Andrea, opere di esso Mantegna, ma le maniere ancora di tutti gli artefici, che sono stati.

[*Glossa sul lato destro*] Sua invenzione de gli scorti di sotto in sù», (Fig. 54).

È questo il celebre passo vasariano dell'edizione Giuntina modificato per ragioni meramente campanilistiche rispetto all'edizione Torrentiniana (1550), dove l'aretino attribuiva l'invenzione dell'intagliare il rame allo stesso Mantegna: «Lasciò costui alla pittura... il modo dello intagliare in rame le stampe delle figure» (VASARI, III, p. 556). I soggetti citati da Vasari restano gli stessi nelle due edizioni e sono i medesimi descritti anche dallo storico padovano Bernardino Scardeone (*De Antiquitate Urbis Patavii*, Basilea, 1560): «Pinxit autem ibi triumphos Caesaris in septem tabulis arte stupenda, & admirabili iudicio, & alias laudatissimas tabellas aereas, incisas formis ad effingendos Romanos triumphos: & festa Bacchi, & marinos Deos. Ite depositione Christi de cruce, & collocazione in sepulchro, & alia permulta» (p. 371).

Resurrection; which being done both in Brass and Wood, were conducted with that skill, as for the softness and tenderness of the lights, they appeared as if they had been Painted in Miniature.

Nor may we here omit to celebrate for the glory of the Sex, *Propertia de Rossi* a *Florentine* Sculptress; who having cut stupendious things in Marble, put forth also some rare things in *Stampi*¹³ to be encount[red] amongst the Collections of the Curious.

And about this age, or a little after, flourished *Martin Ruota*, famous for his Judg[e]ment after *Michael Angelo* in a small volume, much to be preferred to that which is commonly sold at

¹³ Si veda il Glossario in appendice.

sepoltura³⁰⁷ e resurrezione³⁰⁸; che, fatte sia in ottone che in legno, vennero realizzate con tale abilità, sia per la delicatezza che per la dolcezza delle luci, che sembravano pitturate in miniatura.

Non dobbiamo qui dimenticare di festeggiare, per l'onore del sesso [femminile], *Properzia de Rossi*, una scultrice fiorentina³⁰⁹; che avendo intagliato cose stupende in marmo, mandò fuori anche alcune poche cose in *Stampi*³¹⁰, da essere riunite nelle collezioni di curiosità³¹¹.

E intorno a questo periodo, o un poco dopo, fiorì *Martin Rota*³¹², famoso per il suo Giudizio da Michelangelo in un piccolo volume³¹³, da preferire di gran lunga a quello che viene

Anche Cellini (*Dell'oreficeria*, 1568) accenna a Mantegna e a Pollaiuolo come incisori: «In prima [prima di Dürer] aveva intagliato Andrea Mantegna, gran pittore nostra italiano, e non riuscì; impero io non ne dico altro; e il simile fece il nostro Antonio del Pollaiuolo e perché non le satisfaciono, io non dico altro di loro...» (pp. 13-14). Si veda BOREA 1989-90, nota 16 p. 35.

³⁰⁵ *Zuffa di divinità marine* in due fogli, parte sinistra (B.XIII, p. 239, n. 18; H.V, p. 15, n. 6) e parte destra (B.XIII, p. 238, n. 17; H.V, p. 14, n. 5).

³⁰⁶ *Deposto di Croce* (B.XIII, p. 230, n. 4; H.V, p. 19, n. 10).

BOREA 1989-90 p. 19: lo crede di scuola.

³⁰⁷ *Seppellimento di Cristo* (B.XIII, p. 229, n. 3; H.V, p. 66, n. 11b).

È probabilmente la prima incisione e la sua vicinanza con il pannello della predella della Pala di San Zeno (1459) suggerisce una data non più tardi degli anni Sessanta del Quattrocento (cfr. THE ILLUSTRATED BARTSCH/ZUCKER 1984, p. 75).

³⁰⁸ *Cristo risorto tra i Santi Andrea e Longino* (B.XIII, p. 231, n. 6; H.V, p. 232, n. 7). Entrambe queste incisioni sono su rame, a differenza di quanto affermato nella frase seguente da Evelyn.

³⁰⁹ Properzia de' Rossi (1490 ca.–1530) fu un'artista bolognese e non fiorentina, come Vasari stesso indica (si veda la nota seguente).

Evelyn la cita in un lungo elenco nel suo trattato *Numismata* (EVELYN 1697), tra i nomi di donne pittrici: «Famous Pictrices in, and near our times, were *Artimisia Gentileschi, Christina Poppinch, Marietta Tintoreta, Magdalena de Pas, Susanna de Sandrac, Lucretia Mirandulana, Propertia of Boninia, the Abbess Plautilla, the Lerner Anna Maria à Scurman, and another Anna of Nieuburgh, Phonisba of Cremona, and Propertia Rossi [sic], who was both Pictrix and Sculpatrix; not forgetting the Virtuous Lady of the Chevalier Charles Pattin (so well deserving of the Medalists) skilful in the Latin Tongue: But above all. the Princess Louise, Daughter to the late Queen of Bohemia, who had that rare and extraordinary Talent of drawing the Effigies to the Life, of an absent Person, by Memory only*» (pp. 282-283).

³¹⁰ Vocabolo mantenuto in italiano nel testo inglese, variante di “stampe” nella Vita vasariana. Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, p. 177 (VASARI, IV, p. 401, *Vita di Madonna Properzia de' Rossi, Scultrice Bolognese*): «Ne si son vergognate, quasi per torci il vanto della superiorità, di mettersi con le tenere, e bianchissime mani nelle cose meccaniche, e frà la ruvidezza de' marmi, e l'asprezza del ferro, per conseguir' il desiderio loro, e riportarsene fama, come fece ne' nostri di Propertia [Properzia] de' Rossi da Bologna, Giovane virtuosa, non solamente nelle cose di casa, come l'altre, ma in infinite scienze, che non che le Donne, ma tutti gli Huomini gli ebbero invidia. [Glossa sul margine destro] Propertia Bolognese sufficiente nelle cose domestiche e nelle scienze», (Fig. 55). Dopo un elogio delle donne famose nella storia passata e a lui contemporanea che si sono date all'arte, Vasari continua (VASARI-MANOLESSI, *ivi*, p. 178 e VASARI, *ivi*, p. 403): «All'ultimo costei si diede ad intagliar stampe di rame, e ciò fece fuor d'ogni biasimo, e con grandissima lode. Finalmente alla povera innamorata giovane ogni cosa riuscì perfettissimamente, eccetto il suo infelicissimo amore.

[Glossa sul margine sinistro] Si diede à far stampe di Rame, e riuscì benissimo», (Fig. 56).

Su Properzia de' Rossi si veda almeno FORTUNATI-GRAZIANI 2008 e JANULARDO 2019.

³¹¹ È questa una spia interessante di come venissero collezionate nel XVII secolo le opere di Properzia, considerate una sorta di *mirabilia* sia per la loro natura curiosa (noccioli di frutti intagliati o incisioni in rame), sia perché curiosamente realizzate da una donna.

³¹² Martino Rota (ca. 1520–1583), incisore esperto bulinista attivo a Venezia, Firenze e Roma.

Su questo incisore si veda THE ILLUSTRATED BARTSCH/ZERNER 1979a, pp. 9-123.

Rome in so many sheets; likewise his *St. Anthony*, and divers more.

Jacomo Palma has (besides his excellent book of Drawing) set forth many rare pieces, very much esteem'd.

Andrea Mantuan grav'd both in Wood and Copper; of his were the Triumph of our Saviour after *Titian*, and some things in *Ch[i]aro oscuro* after *Gio: di Bologna* and *Domenico Beccafumi*, whom but now we mentioned; also the *Roman Triumphs* in imitation of *Mantegna*, a *Christus mortuus* after *Alexand. Casolini*, &c.

comunemente venduto a Roma in così tanti fogli³¹⁴; ugualmente il suo Sant'Antonio, e diverse altre [opere]³¹⁵.

Jacomo Palma mandò fuori (oltre al suo eccellente libro di disegno³¹⁶) molte magnifiche opere, molto ammirate.

*Andrea Mantovan*³¹⁷ incise sia in legno che in rame³¹⁸; suoi sono il trionfo del nostro Salvatore da Tiziano³¹⁹, e alcune cose in *Ch[i]jaro oscuro* da *Gio. di Bologna* e *Domenico Beccafumi*, che poco fa abbiamo menzionato³²⁰; anche i Trionfi Romani ad imitazione di *Mantegna*³²¹, un Cristo morto da *Alexand. Casolini*, eccetera.³²²

³¹³ Cfr. BOSSE 1649, p. 76: «Dans les mesme temps ou environ, il y eu *Martin Ruota*, *Corneille Cort*, l'un & l'autre tres excellents Graveurs; Ledit Ruota a gravé entre plusieurs choses *deux differens Jugemens*, dont l'un est celui de *Michel Ange*, lesquels sont executez en tres-petit».

Si tratta dell'incisione di Martino Rota, *Il Giudizio Universale*, da Michelangelo (B.XVI, p. 260, n. 28). A sinistra in basso si legge “*Ser.^{mo} Emanueli Philiberto Sabaudiae Ducis D. – Martinus Rota Sebenicensis F. 1569 – Lucae Guarinony formis*”. Cfr. *D'après Michelangelo* 2015, p. 94.

³¹⁴ Già Condivi denunciava una larga diffusione di soggetti michelangioleschi, soprattutto tratti dal Giudizio Universale, incisi da artisti che spesso copiavano da stampe derivate dagli originali: «la composizione è [...] lunga a descriverla e forse necessaria essendone stati stampati tanti e così vari ritratti e mandati per tutto» (CONDIVI 1553, p. 68). Allo stesso modo Vasari così si lamentava: «Né verrò a' particolari della invenzione o componimento di questa storia, perché se n'è ritratte e stampate tante, e grandi e piccole, che e' non par necessario perdervi tempo a descriverla» (VASARI, VI, p. 69, nella *Vita di Michelagnolo Buonarruoti non Fiorentino, Pittore Scultore et Architetto*). Cfr. BOREA 1989-90 p. 29.

³¹⁵ Non è stata pervenuta un'incisione con tale soggetto (cfr. B.XVI, pp. 248-285).

³¹⁶ Evelyn doveva possedere un esemplare di questo “*Palmas drawing book*”, come testimonia il suo inventario (alla lettera V), pubblicato da GRIFFITHS 2003, p. 111 (Fig. III). Trovandosi esso nella lista delle incisioni, è da escludere che si tratti di uno dei numerosi album contenenti disegni di Palma (cfr. MASON RINALDI 1973). Più probabilmente si fa qui riferimento al libro contenente i principi del disegno in due *suite* di quarantacinque pezzi, incisi da Giacomo Franco e Luca Ciamberlano: *Regole per imparar a disegnar i corpi humani divise in doi libri delineati dal Famoso Pittor Giacomo Palma. Libro primo. In Venetia. Appresso Marco Sadeler, M.D.C.XXXVI*. (alcuni fogli sono indicati in B.XVI, p. 288, n. 2-27).

³¹⁷ Andrea Andreani (1558/59–1629).

Su questo artista si veda almeno BOSCARELLI 1990 e BOREA 2009, I, pp. 201-205.

³¹⁸ Da qui in poi, per molte pagine, Evelyn trae informazioni dalla parte conclusiva delle *Vite de' pittori, scultori et architetti* (Roma 1642) di Giovanni Baglione, riguardante le notizie sugli intagliatori. Cfr. BAGLIONE-FARA, p. 39 (*Vita di Andrea Mantuano*): «Non solo in rame, ma anche in legno ha ritrovato l'industria dell'huomo di portare alla vista l'imagini delle cose, e fare che bassa e fragil materia sia soggetto a nobilitare ed eternare gli altrui nomi. Era medesimamente intagliatore di legno Andrea Mantuano, il quale con buono artificio bene le cose operò».

³¹⁹ Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «Intagliò il trionfo di N. Signore di Titiano Vecelli da Cador».

Andrea Andreani, *Il Trionfo della Fede o Trionfo di Cristo* (B.XII, p. 91, n. 9, *suite* di otto incisioni segnate con le lettere A-H, di cui la prima presenta l'iscrizione “TITIAN. INVEN. *Andreas Andrianus fecit et dicavit D. Jacobi ligotiae pic. Mag. Duc. Etruriae. ROMAE*”), copie in controparte del celebre *Trionfo della Fede* da Tiziano.

³²⁰ Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «et incise quelle belle carte di chiaro e scuro, che vengono da Gio. Bologna, e quelle di Domenico Beccafumi, detto Mecherino da Siena, che sono intagliate nel superbissimo pavimento del Duomo di Siena».

Da Giambologna Andreani incise, nel suo periodo fiorentino, il gruppo scultoreo nella Loggia dei Lanzi del *Ratto delle Sabine*, da due prospettive differenti (B.XII, p. 93, n. 1, dedicata a Niccolò Gaddi e B.XII, p. 93, n. 2 a Bernardo Vecchietti, datate 1584, a chiaroscuro a tre legni), oltre ad una versione non datata (B.XII, p. 94, n. 3, dedicata a Giovanni de' Medici). Nello stesso periodo da Giambologna riprodusse anche la figurazione a bassorilievo in bronzo del basamento del *Ratto delle Sabine* in chiaroscuro a quattro legni (B.XII.94.4) e il

Finally, towards the end of this Century, appeared *Augustino*, and *Annibal Caracci*, most rare Painters and exquisite Engravers; for indeed when these two Arts go together, then it is, and then only, that we may expect to see the utmost efforts and excellency of the *Bolino*: amongst the famous pieces communicated to us by these Masters, we may esteem the *Monelli*, *Aeneas* of *Barrochio*'s invention, and S. *Hierom*.

Infine, verso la fine di questo secolo apparvero *Agostino* e *Annibal Carracci*³²³, i più straordinari pittori e squisiti incisori; davvero quando queste due arti vanno insieme, è allora, ed allora soltanto, che possiamo aspettarci di vedere il massimo dei risultati e dell'eccellenza del bulino³²⁴: tra le famose opere trasmesseci da questi Maestri possiamo stimare i *Monelli*³²⁵, l'Enea d'invenzione del *Barocci*³²⁶, e San Girolamo³²⁷.

rilievo *Pilato che si lava le mani*, nella Chiesa della SS. Annunziata (B.XII.41.19). Cfr. BAGLIONE-FARA nota 118 p. 74.

Di Domenico Beccafumi (1486–1551) – già citato da Evelyn a p. 77 – Andreani incise: la scena del *Sacrificio d'Isacco* intarsiata nel pavimento marmoreo del Duomo di Siena (1525-35), in un chiaroscuro a tre legni composto da dieci blocchi, siglato e datato 12 novembre 1585 e dedicato al duca d'Urbino Francesco Maria II della Rovere (B.XII, p. 22, n. 4,1); *Eva dopo il peccato* (B.XII, p. 21, n. 1), siglata e datata 1587 e dedicata ad Ottavio Preziani, in controparte rispetto al Soggetto di Beccafumi; *Storie di Mosè sul Sinai* (B.XII, p. 22, n. 4,2), chiaroscuro in otto blocchi, datato 1590 e dedicato al cardinale Scipione Gonzaga, con indicazione di responsabilità di Beccafumi per l'invenzione, Francesco Vanni per il disegno e Andreani per l'intaglio. Cfr. BAGLIONE-FARA nota 119 pp. 74-75.

³²¹ Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «Il trionfo de' Romani, che viene d'Andrea Mantegna, in molti fogli distinto».

La serie di nove fogli di chiaroscuri de *Il Trionfo di Cesare* di Andreani (B.XII, p. 101, n. 12), pubblicata nel 1599 da disegni di Bernardo Malpizzi, riproduce le celebri scene dei *Trionfi di Giulio Cesare* di Mantegna (B.XIII, p. 234, n. 11), un frontespizio con dedica al duca Vincenzo Gonzaga e la riproduzione del busto di Mantegna sulla sua tomba nella Chiesa di S. Andrea a Mantova, sei pilastri con disegni di trofei. Cfr. BAGLIONE-FARA nota 120 p. 75, con bibliografia indicata.

³²² Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «Et un Christo morto, che viene da Alessandro Casolani».

Si tratta del *Compianto su Cristo morto* di Andreani datato al 1593 (ultima opera del periodo senese), da un dipinto dello stesso anno di Alessandro Casolani (1552–1606) per la Chiesa dei santi Quirico e Giulitta, con dedica al duca Vincenzo Gonzaga. Cfr. BAGLIONE-FARA nota 121 pp. 75-76.

³²³ Agostino Carracci (1557-1602) e Annibale Carracci (1560-1609). Evelyn si riferisce ad entrambi gli artisti incisori, a differenza di Baglione che qui fa riferimento al solo Agostino.

Sull'attività d'incisori di questi due artisti si consultino almeno DEGRAZIA 1979; DEGRAZIA 1984; THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOHN 1995 (cfr. BAGLIONE-FARA nota 46 p. 57), in particolare su Annibale si veda *Annibale Carracci 1986*.

³²⁴ Cfr. BAGLIONE-FARA, p. 30 (nella *Vita di Agostino et Annibale Carracci*): «Non ha dubbio, che di Agostino Carracci sia stata grandissima la fama, la quale dalla vita di lui, che io ho raccontato, agevolmente si può raccorre; ma perché egli, come valse nella pittura, così prevalse nell'intaglio, è forza c'horà tra gl'Intagliatori il riponga; et il ripetere le sue lodi, sia gloria della virtù».

³²⁵ Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «e vagamente incise un'altra carta di sei Monelli, che vanno in calca, degni di maraviglia».

È questa la più antica attribuzione del bulino (THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOHN 1995, p. 430, n. 3901.268^{xx}) ad Agostino Carracci, che Evelyn qui riprende, e che verrà poi ripetuta anche da Malvasia e Gori Gandellini. «Nagler avanzò invece il nome di Pietro Stefanoni (*ante* 1589-*post* 1614), lo stampatore di numerose incisioni dei Carracci: un'attribuzione, quest'ultima, condivisa negli studi moderni» (BAGLIONE-FARA, nota 48 p. 58).

Evelyn tralascia la frase precedente, in cui si riferisce al ritratto dell'attore comico Giovanni Gabrielli, detto Sivello: «Agostino volto ad intagliare, nell'opere, l'eternità del suo nome, quasi per ischerzo, fece il ritratto del Siel, famoso Comico, esquisitissima testa». (cfr. BAGLIONE-FARA, nota 47 pp. 57-58).

³²⁶ Si tratta dell'incisione di Agostino Carracci *Enea salva Anchise* (B.XVIII, p. 99, n. 110, firmata "Ago Car / Fe. / 1595" e "Federicus / Barocius / Orbinas / inuen" e datata 1595), dalla prima versione del dipinto di Federico Barocci (1528–1612) con tale soggetto, realizzata tra il 1586 e il 1589 per la corte di Rodolfo II a Praga andata perduta (la seconda venne realizzata nel 1598 per Giuliano della Rovere, ora in Galleria Borghese a Roma, firmata e datata 1598), cfr. DEGRAZIA 1979 pp. 326-328 n. 203; THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOHN 1995, pp. 284-288, n. 3901.192.

Evelyn, ancora una volta, trae questo soggetto d'incisione dal *Sentiments [...]* di Abraham Bosse, in un passo che riguarda Agostino Carracci, la cui maniera sarebbe, secondo lui, avvicinata a quella di Cornelis Cort: «[...] comme cela ce peut voir en diverses pieces, & entre autres celle d'un Enee qui emporte son pere, laquelle est de l'invention du Barroche».

[p. 54] After *Tintoret* the large and famous *Crucifix* of three sheets in S. *Roccos* school, which so ravished the Painter; *Mercury* and the *Graces*, *Sapientia*, *Pax*, *Abundantia* chasing *Mars* away; The *Ecce homo* of *Correggio*, S. *Francis* of *Cavalier Vanni*; a *Venus* in little with a

Di *Tintoretto* la grande e famosa Crocifissione nella scuola di San Rocco in tre fogli, che tanto rapì il pittore³²⁸; Mercurio e le Grazie³²⁹, Sapienza, Pace, Abbondanza che scacciano via Marte³³⁰; *L'Ecce Homo* di *Correggio*³³¹, San Francesco del *Cavalier Vanni*³³²; una Venere in

Potrebbe trattarsi di una delle prime occorrenze di tale incisione in un trattato storico-artistico, dal momento che solitamente la sua bibliografia più antica è fatta risalire al Bellori, passando poi per il Malvasia. Cfr. Giovanni Pietro Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti Moderni, scritte da Gio. Pietro Bellori, Parte Prima, In Roma, Per il Success. Al Mascardi*, 1672, p. 115 (nel paragrafo intitolato *Stampe di Agostino Carracci*): «Enea che porta Anchise, con Ascanio, e Creusa, quando di Federico Barrocci, stampa in foglio l'anno 1599».

Anche nella *Felsina Pittrice: Vite de Pittori Bolognesi [...]*, in *Bologna*, 1678 [ed. consultata: 1841, I], di Carlo Cesare Malvasia, la stampa in questione appare, accompagnata da un inedito aneddoto: «Di non meno spaventoso taglio il famoso Anchise del Baroccio, detto comunemente l'Anchise di Agostino» e p. 293: «Ma famosa oltremodo fu poi la gran carta dell'Anchise di Federico Baroccio, nella quale si soddisfece totalmente operandovi, non come nelle più per divertimento e per servir ad altri, ma per istudio e per compiacere a se stesso in provarsi pure quanto dar si potesse col bolino. Venne però questo suo gusto amareggiato in gran parte dalla mala corrispondenza di quell'autore, al quale con umanissima lettera, che lo pregava a gradire in quella fatica la stima ch'ei faceva del suo merito e della sua virtù, e scusare se colla debolezza del taglio avess'egli pregiudicato al valore della pittura, mandandogliene due copie, ebbe così risentita ed indiscreta risposta che giurava il pover uomo non aver mai a' suoi giorni incontrata simil mortificazione. Che ciò accader potesse per gelosia di Federico, conoscendo chiaramente che più intesa ed aggiustata saria per dirsi la carta stampata dell'originale dipinto, come una è delle voci che corre, non credo [...]» (p. 76).

³²⁷ Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «Rappresentò egli l'opere del Tentoretto ne' suoi intagli, cioè il s. Girolamo Dottore penitente in foglio».

Si tratta del bulino *Apparizione della Madonna a San Girolamo nel deserto* realizzato da Agostino Carracci, siglato e datato 1588 in basso a sinistra, da un'opera di Tintoretto realizzata intorno al 1578 per la Scuola di S. Gerolamo presso S. Fantin (oggi alle Gallerie dell'Accademia a Venezia), come recita l'iscrizione. Cfr. BAGLIONE-FARA nota 53 p. 58; DEGRAZIA 1984, p. 153, n. 146 [173]; THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOHN 1995, p. 212, n. 3901.153.

³²⁸ Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «La Crocifissione di Christo con numerosa gente, e con varie dimostrazioni d'affetti per lungo in tre fogli».

Agostino Carracci, *Crocifissione di Cristo*, grande bulino in tre fogli dal telero di Tintoretto per la Scuola Grande di San Rocco a Venezia (1565), come indicato dall'iscrizione "Jacobus Tinctoretus Inuentor", siglato ("AVGV. CAR FE") e datato 1589. Cfr. BAGLIONE-FARA nota 50 p. 58; DEGRAZIA 1984, pp. 153-155, n. 147 [174]; THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOHN 1995, p. 225, n. 3901.157.

³²⁹ Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «La carta del Mercurio e delle Grazie».

Agostino Carracci, *Mercurio e le tre Grazie*, bulino firmato (A.C.) e databile al 1589 (è la data posta sull'incisione di simile formato e stile grafico: THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOHN 1995, p. 224, n. 3901.156, si veda la nota seguente), da un dipinto di Tintoretto (1578 ca.) per la Sala dell'Anticollegio in Palazzo Ducale a Venezia, come indica l'iscrizione "Iacobus Tinctoretus pinxit". Cfr. BAGLIONE-FARA nota 51 p. 58; DEGRAZIA 1984, pp. 155-156, n. 149 [176]; THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOHN 1995, pp. 220-223, n. 3901.155.

³³⁰ Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «E quella della Sapienza, della Pace e dell'Abbondanza che discacciano Marte, in forma mezzana, opere molto belle dell'istesso Giacopo Robusti, detto dall'arte del Padre il Tentoretto».

Agostino Carracci, *Minerva allontana Marte dalla Pace e dall'Abbondanza*, bulino in cinque stati siglato (A.C.) e datato 1589 (dal secondo stato), da un soggetto di Tintoretto (1578 ca.) per la Sala dell'Anticollegio in Palazzo Ducale a Venezia (nel secondo stato l'iscrizione recita "Jacobus Tinctoretus pinxit"), il cui titolo dato da Baglione e copiato da Evelyn deriva da un adattamento dell'iscrizione latina che appare dal terzo stato "Sapientia Martem depellente Pax et Abundantia cogaudent". Cfr. BAGLIONE-FARA, nota 52 p. 58; DEGRAZIA 1984, p. 155, n. 148 [175]; THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOHN 1995, p. 224, n. 3901.156.

³³¹ Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «L'Ecce homo di Antonio da Correggio fu da lui con l'intaglio dato alle carte».

Agostino Carracci, *Ecce Homo*, bulino siglato e datato, in controparte da un dipinto del Correggio (1520 ca.) che si trovava nella collezione Prati a Parma (oggi alla National Gallery di Londra), con iscrizione "Ant: Correg: inuen: Parma in Aedibus Pratorum. 1587 Aug: Car: Bon: inc: excu:". Cfr. BAGLIONE-FARA, nota 53 p. 58; DEGRAZIA 1984, pp. 150-151, n. 143 [170]; THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOHN 1995, pp. 206-207, n. 3901.150.

³³² Cfr. BAGLIONE-FARA, p. 31: «Et è di buona considerazione il s. Francesco, ch'egli intagliar volle, del Cavalier Vanni».

Satyr, and some other *nudities* with something a too luxurious Graver; S. *Giustinas*
Martyrdom of *Paulo Veronezes*, S. *Catherine*, and that renown'd S. *Hierom* of *Correggio*;

piccolo con un Satiro³³³, e alcune altre nudità, qualcosa di un incisore troppo lussurioso³³⁴; il martirio di Santa Giustina di *Paolo Veronese*³³⁵, Santa Caterina³³⁶, e quel famoso San

Agostino Carracci, *San Francesco in estasi (confortato da un Angelo)*, bulino firmato (“Franc^s. Vannius Sen. / Inventor”) e datato (1595), da un dipinto di Francesco Vanni (ora conservato nel Museo Rizzi di Sestri Levante). Cfr. BAGLIONE-FARA, nota 54 p. 59; DEGRAZIA 1984, pp. 185-187, n. 204 [231]; THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOHN 1995, pp. 290-298, n. 3901.193.

³³³ Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «et in piccolo una carta d’una Venere, e d’un Satiro con altre figure, molto gratiosa».

Agostino Carracci, *Venere ed Eros in un paesaggio (Sine Cerere et Baccho friget Venus)*, bulino, databile al 1599 ca., da un’incisione di Hendrick Goltzius (1590 ca.). Cfr. BAGLIONE-FARA, nota 56 p. 59; DEGRAZIA 1984, p. 192, n. 211 [238]; THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOHN 1995, p. 366, n. 3901.217 (si vedano le posizioni discordanti degli studiosi qui citati).

³³⁴ Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «Compose anche, e de’ suoi Intagli figurò, un Libretto di varie historie e di differenti favole, ove mostrò gran diversità di Donne ignude, e leggermente in qualche parte da un solo svolazzo velate».

Come ipotizza Fara (cfr. BAGLIONE-FARA, nota 57 p. 59), Baglione probabilmente si riferisce alla serie delle cosiddette *Lascivie*, composta da quindici incisioni variamente di soggetto mitologico e biblico, di datazione controversa (probabilmente pubblicate fra il 1590-1595), si veda DEGRAZIA 1984, pp. 168-176, nn. 176-190 [203-217]; THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOHN 1995, pp. 310-344, nn. 3901.197-209.

È interessante il giudizio morale che Evelyn qui esprime, quasi fosse a conoscenza della condanna che ne aveva fatto papa Clemente VII, come raccontato da Malvasia sedici anni più tardi nella *Felsina Pittrice: Vite de Pittori Bolognesi [...]*, in *Bologna*, 1678 [ed. consultata: 1841, I]: «Basterà solo il dir per ora, ch’elleno furono così accette per tutto il mondo le sue carte, che le commissioni che da tutte le parti venivano e gli dispacci, arricchirono il Tibaldi, il Bertelli, il Rosigotti ed altri impressori, che gareggiavan fra di loro in levarlo con grosse provvigioni, e finalmente a gran prezzo comperarono i suoi rami. E questa in gran parte ancora fu la cagione perch’egli pubblicasse que’ lascivi gesti, a traboccar anche ne’ quali i vide sotto Papa Clemente unirsi l’indegno conciliabolo della più fiera matite, del più intelligente bolino e della più satirica penna, che a quei tempi avesse grido; il perché di così giusto sdegno s’accese il Santo Pontefice, che infelici loro, se al meritato castigo con volontario esilio non si sottraevano: che se in vece di riprensione, non n’avesse incontrato egli applauso, e quel ch’è più, una esorbitante ricompensa, ch’era poi la scusa ch’ei n’adduceva a Lodovico, quando dichiarandosene tanto mortificato, malamente ne lo sgridava, avrebbe tralasciato di più pubblicarne. Non andò però senza castigo il principal motore, e fu il Rosigotti, che quasi d’ascoso, con riputazione e a rigorosissimo prezzo le dava a chi dovea piuttosto e potea vietarlo, se non punirne; perché da quel tempo che tal mercatura intraprese, mai più goder potette un’ora di bene diede in mille disastri; e giurava da quell’ora in poi essersi sempre sentito roder dentro dal tarlo della coscienza, massime per aver promesso tante volte a’ Confessori abbruciar dette carte, ed abolirne i rami, né mai averlo eseguito, per l’avarizia e l’avidità del guadagno» (p. 281).

³³⁵ Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «Né più del martirio di s. Giustina di Paolo Veronese».

Agostino Carracci, *Il martirio di Santa Giustina di Padova*, bulino siglato (“Aug. s Car. Fe.”) e datato nel secondo stato giugno 1582, derivato dalla pala d’Altare di Paolo Veronese per la Basilica di S. Giustina a Padova (1582). Cfr. BAGLIONE-FARA, nota 58 p. 59; DEGRAZIA 1984, pp. 127-129, n. 105 [132]; THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOHN 1995, pp. 136-141, n. 3901.101.

³³⁶ Agostino Carracci, *Matrimonio mistico di Santa Caterina* (B.XVIII, p. 90, n. 98) da un dipinto di Paolo Veronese (oggi alle Gallerie dell’Accademia di Venezia, ma nel 1575, quando lo vide Agostino, si trovava nella Chiesa di S. Caterina a Venezia), con le iscrizioni “Paulli Caliarij Veronensis opus / in ecclesia D. Caterinae Venetijs”, “Agu: Car: fe. 1582”. Cfr. DEGRAZIA 1984, p. 127, n. 104 [131]; THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOHN 1995, pp. 132-136, n. 3901.100.

Baglione non cita tale incisione ed Evelyn la inserisce qui autonomamente. La prima fonte antica ad accennarne è Marco Boschini (BOSCHINI 1660), ne *La carta del Navegar Pitoresco* (1660) [edizione consultata: 1966, a cura di Anna Pallucchini], dove in un passo dedicato a Paolo Calliari Veronese si afferma: «E che più si può vedere nella Tavola dell’Altar Maggiore in Santa Caterina, ove mirabile è il concerto dell’Architettura, maestosa la rappresentanza della B. Vergine con il Bambino Gesù che porge l’anello di sponzalizio alla Santa, con invenzione d’Angeli, che concertano non meno con celeste che con musicale armonia? Invenzione autenticata per unica dal grande Agostino Carraccio Bolognese, col suo immortale scalpello» (p. 755).

Dopo Evelyn sarà Giovanni Pietro Bellori, ne *Le Vite de’ Pittori, Scvltori et Architetti Moderni, scritte da Gio. Pietro Bellori, Parte Prima, In Roma, Per il Success. Al Mascardi* (1672) ad inserirla, insieme a varie altre

Also in *Aqua fortis* his brother *Hannibal* etched another *Venus*; the Woman of *Samaria* at the well, a *Christ* in little, and a *Madona* with the *Bambino*, and *S. John*; The famous *S. Roch*, and the spitefull coronation with thornes; The *Christus mortuus* bewailed by the devout sex,

Girolamo del *Correggio*³³⁷; suo fratello *Annibale* anche in acquaforte incise un'altra *Venere*³³⁸; la *Samaritana al pozzo*³³⁹, un *Cristo in piccolo*³⁴⁰, e una *Madonna col bambino*, e *San Giovanni*³⁴¹; il famoso *San Rocco*³⁴², e la *maligna incoronazione di spine*³⁴³; il *Cristo*

incisioni qui citate, tra le "Stampe di Agostino Carracci": «Sposalitio di Santa, Caterina, tavola di Paolo Veronese nella Chiesa della Santa in Venetia l'anno 1582. in foglio».

³³⁷ Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «o della carta di s. Girolamo del Correggio, che passano ogni credenza, qui ragionerò, o d'altre opere di bulino, ch'io nella sua vita habbia accennato».

La Vita di Agostino Carracci, Pittore, a cui Baglione qui si riferisce, si trova alle pp. 105-106 di BAGLIONE 1642 (nella quarta giornata). Prima di descriverne l'attività di pittore, l'autore ne sottolinea anche l'abilità incisoria citando alcuni suoi bulini tra cui «[...]S. Girolamo, Dottore e Cardinale di s. Chiesa, con la Madonna e con santa Maria Maddalena di Antonio da Correggio, le quali con tanta grandezza e sì buon disegno da lui nel rame sono state riportate, che in questo genere non si può desiderare più dall'arte» (*ibid.*, p. 105; il passo compare, con alcune variazioni, anche nel ms. Chigi G.VIII.222 della Biblioteca Apostolica Vaticana, a c. 29v: «[...] S. Girolamo con la Madonna, e con S. Maria Maddalena di Antonio da Correggio, le quali con tanta grandezza e sì buon disegno da lui nel rame sono state riportate, che in questo genere desiderar più non si puote» (cfr. BAGLIONE-FARA, nota 45 pp. 56-57).

Agostino Carracci, *Madonna di San Girolamo*, bulino nel secondo stato siglato ("Aug. Car. Bonon.^e incidit et impressit") e datato (1586), derivato da una stampa di Cornelis Cort coeva, tratta da un dipinto di Correggio per la chiesa di Sant'Antonio a Parma (oggi conservata a Bologna, nella Pinacoteca Nazionale), piuttosto che da questo dipinto direttamente, come riportato da Baglione e Evelyn. Cfr. BAGLIONE-FARA, nota 59 p. 60; DEGRAZIA 1984, pp. 149-150, n. 142 [169]; THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOHN 1995, pp. 182-184, n. 3901.135.

³³⁸ Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «Et anche ne gl'intagli, ma ad acqua forte, fu molto commendato il suo fratello Annibale Carracci. Leggiadramente incise una Venere ignuda con un Satiro, che spirano amore».

Su Annibale Carracci incisore (1560-1609), si consulti almeno DEGRAZIA 1979; DEGRAZIA 1984; THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOHN 1996, pp. 159-287 (BAGLIONE-FARA, nota 61 p. 60).

L'incisione qui citata è *Venere dormiente e un Satiro*, acquaforte e bulino (siglata A.C. e datata 1592). Cfr. BAGLIONE-FARA, nota 62 p. 60; DEGRAZIA 1984, pp. 237-238, n. 17 [337]; THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOHN 1996, pp. 217-219 n. 3906.016.

³³⁹ Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «Operò in carta per lungo con molta lode la Sammaritana e 'l Salvatore al Pozzo».

Fara propone d'identificare tale incisione con *Cristo e la Samaritana al pozzo*, acquaforte variamente attribuita ad Annibale Carracci, Francesco Brizio o al giovane Guido Reni (cfr. BAGLIONE-FARA, nota 63 p. 60; THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOHN 1996, p. 279, n. 3906.031^{XX}).

³⁴⁰ Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «In piccolo ne ha lasciato il Bambino Giesù con altre figure al Presepe».

Annibale Carracci, *Sacra Famiglia con San Giovanni Battista*, acquaforte e bulino, siglata ("Anni Car. In. Fe.") e datata (1590), molto copiata. Cfr. BAGLIONE-FARA, nota 64 p. 60; DEGRAZIA 1984, pp. 231-232, n. 11 [331]; THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOHN 1996, pp. 191-196, n. 3906.011.

³⁴¹ Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «Una Madonna con Christo infante, s. Giovannino e s. Gioseppe».

Annibale Carracci, *La Madonna "della rondine"*, bulino siglato ("ANI. CAR BOL. F / IN.") e datato 1587. Cfr. BAGLIONE-FARA, nota 65 p. 60; DEGRAZIA 1984, pp. 230-231, n. 9 [329]; THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOHN 1996, pp. 182-186, n. 3906.009.

³⁴² Il soggetto d'incisione attribuito ad Annibale Carracci qui citato da Evelyn, è un'aggiunta rispetto ai soggetti finora citati da Baglione e copiati dal Nostro. Potrebbe forse trattarsi dell'*Elemosina di San Rocco* (B.XVIII, p. 305, n. 53), incisione in controparte da un quadro di Carracci ("*Anibal Car. inuent.*") realizzato intorno al 1595 per la Chiesa di San Prospero a Reggio Emilia, e datata 1610. Essendo quest'opera anonima, è stata variamente attribuita alla mano di Guido Reni (1575/ 1642) e Francesco Brizio (1574 ca./ 1623), quest'ultima attribuzione proposta da Veronica Birke (THE ILLUSTRATED BARTSCH/BIRKE, p. 251 n. 049); cfr. *Annibale Carracci 1986*, pp. 65-66 n. 1. Oppure Bartsch indica un *San Rocco* di Carracci in B.XVIII, p. 83, n. 87.

³⁴³ Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «Christo di Corona di spine passionato, e dalle genti Hebreè schernito, nobili lavori in acqua forte».

Annibale Carracci, *Cristo incoronato di spine* (acquaforte siglata e datata 1606, a partire dal secondo stato). Cfr. BAGLIONE-FARA, nota 67 p. 61; DEGRAZIA 1984, n. 21 [341]; THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOHN 1996, n. 3906.021.

the original painting whereof hangs in the D. of *Parmas* Palace at *Caprariola*, and is in the Cut one of the tenderst and rarest things that can be imagined, abating the vileness of the Plate, which was most unfortunately chosen, though through that accident, rendred inimitable, and never to be counterfeited. There is likewise his *Magdalen*, and a Landskip touch'd with the Graver a little; likewise a *Sylenus*, all of them incomparably defign'd; nor indeed, did any of the four celebrated Artists exceed the *Carracci*, espe[p. 55]cially *Hannibal*, for the noblenesse and freedom of his postures, bodies and limbs, which he express'd in greatest perfection; We may not omit the *Purification* which he grav'd, and *Villamena* made in large; nor the S. *Anthony*, the Original whereof is in the Palace of *Signior Francisco della Vigna* at *Venice*; nor lastly the *Resurrection* and the two *Coenaculas*.

morto, pianto dal sesso [femminile] devoto³⁴⁴, il dipinto originale che è appeso nel palazzo del duca di Parma a Caprarola³⁴⁵, ed è nell'intaglio una delle cose più delicate e uniche che si possa immaginare, domando la cattiva qualità della lastra, che purtroppo era stata scelta, tuttavia tramite questo incidente, la rese inimitabile e mai contraffabile³⁴⁶.

C'è anche la sua Maddalena, e un paesaggio ritoccato un poco con il bulino³⁴⁷; similmente un Sileno, tutti eccezionalmente disegnati³⁴⁸; in effetti, nessuno dei quattro celebri artisti superò i Carracci, soprattutto Annibal, per la nobiltà e libertà delle sue posture, corpi e arti, che espresse con la massima perfezione; non dobbiamo omettere la Purificazione che lui incise e che Villamena fece in grande³⁴⁹; né il Sant'Antonio, il cui originale è nel Palazzo del Signor Francesco della Vigna a Venezia³⁵⁰; non da ultimo la Resurrezione³⁵¹ e i due Cenacoli³⁵².

³⁴⁴ Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «Giesù morto, ov'è la Madre de' dolori, et il Discepolo amato».

Annibale Carracci, *Pietà* (B.XVIII, p. 182, n. 4, acquaforte, bulino e puntasecca, datata 1597, siglata solo dal quarto stato), anche nota come il *Cristo di Caprarola*, dall'iscrizione "Annibal Caracius fe. Caprarolae" (a partire dal secondo stato) che ha fatto pensare alla possibilità che fosse stata realizzata in questo luogo, durante un viaggio all'insegna dello studio degli affreschi di Taddeo Zuccari. Cfr. BAGLIONE-FARA, nota 66 pp. 60-61; DEGRAZIA 1984, n. 18 [338]; THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOHN 1996, n. 3906. 017.

Lo *Sculptura* di Evelyn potrebbe essere una delle più antiche fonti in cui quest'opera viene identificata come la traduzione del quadro che si trovava, secondo l'iscrizione sulla stessa, a Caprarola (descritto da Evelyn nel suo diario il 18 maggio 1645, durante la sua visita qui, cfr. *THE DIARY OF J. E.*, p. 184: «The Hall, Chapell, and infinite number of Lodging Chambers are remarkable, but most of all the Pictures, and witty inventions of Hannibal Carraccio, & the Christo Morto incomparable»).

³⁴⁵ Evelyn dimostra di possedere molte più informazioni di quelle ricavabili dal testo di Baglione, magari dedotte da una conoscenza diretta dell'incisione in questione, o estratte da una fonte letteraria non più identificabile.

³⁴⁶ Molto probabilmente questa annotazione sulla tecnica utilizzata, così particolare da essere difficilmente contraffatta, Evelyn la legge dal già citatissimo Abraham Bosse (BOSSE 1649, pp. 83-84): «Et pour un exemple assez grossier de ceci entre plusieurs, ceux qui sont Curieux desdites Stampes sçavent bien, qu'il y a une petite descente de Croix d'Annibal Carrace, laquelle a esté gravée sur un Cuivre tellement pailleux ou gerceux, que tout le haut d'icelle, qui ne represente que l'air ou le Ciel & quelque partie du bas de la Croix, vient tellement sale & broüillée sur le papier, qu'il est du tout impossible de povouir rencontrer un Cuivre pareil; Ainsi par cette seule particularité, & sans avoir aucune connoissance de la pratique de l'Art, lon peut aisement reconnoistre l'Original d'avec la Copie».

Nel suo saggio sul collezionismo, PARSHALL 1994 (p. 28) prende ad esempio proprio questa annotazione nello *Sculptura* per dimostrare come Evelyn fosse ossessionato dall'autenticità degli esemplari incisi.

³⁴⁷ Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «Una Maddalena con vaghissimo paesino, ma ritocca di bulino».

Annibale Carracci, *La Maddalena penitente* (all'acquaforte e bulino, siglata e datata 1591, i cui disegni preparatori si trovano al Louvre e agli Uffizi). Cfr. BAGLIONE-FARA, nota 68 p. 61; DEGRAZIA 1984, n. 12 [332]; THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOHN 1996, n. 3906. 014.

³⁴⁸ Cfr. BAGLIONE-FARA, p. 32: «E tutto a bulino intagliato un Sileno in una sottocoppa, di mirabile Maestro memorabil'opera».

Annibale Carracci, *Sileno ebbro* (incisione da una sottocoppa, ovvero piatto in argento nota come *Tazza Farnese* oggi conservata al Museo di Capodimonte a Napoli e riconosciuta da Otto Kunz nel 1955). Prima di Baglione anche Giulio Mancini (*Considerazioni sulla pittura*) aveva accennato alla maestria di Annibale nell'incidere sottocoppe e sarà Bellori nel Seicento a descriverne più dettagliatamente l'opera (cfr. BAGLIONE-FARA, nota 69 p. 61): DEGRAZIA 1984, n. 19 [339]; THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOHN 1996, n. 3906. 018.

³⁴⁹ Incisione non pervenuta in THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOHN 1996, ma una simile viene descritta molto più tardi sia da ZANETTI 1771 (tra le "Stampe tratte dalle Pitture pubbliche di Paolo Caliarì Veronese": «La purificazione della Madonna dipinta sui portelli dell'organo parimente in S. Sebastiano, fu prima intagliata da Francesco Villamena e poi dal le Febre; e sta nell'opera sua», p. 546) sia da GORI GANDELLINI-DE ANGELIS

In the time of *Sixtus Quintus* and since, lived *Francisco Villamena* a rare workman, whether consider'd for the equality of his hatches, which he conducted with a liberty and agreeableness suitable to the perfection of his design (as is sufficiently apparent in that famous Plate, which he engrav'd after *Paulo Veroneze*, representing *Christ* in the Temple) or in those things after the *Vatican* paintings by *Raphael*, some whereof being never finished, came into a private

Al tempo di Sisto V e da allora, visse *Francesco Villamena*, uno straordinario artigiano, sia considerato per la qualità del suo tratto, che egli conduce con una libertà e una piacevolezza adatte alla perfezione del suo disegno (come è sufficientemente manifesto in quella famosa lastra che incise da *Paolo Veronese*, che rappresenta *Cristo nel tempio*)³⁵³, sia per quelle opere [copiate] dal Vaticano dipinte da Raffaello, alcune delle quali mai finite, entrate in mani

1808-1816, I, 1808, (tra le opere di Annibale Carracci: «La Purificazione di Nostra Signora, dipinta nell'organo della Chiesa di S. Sebastiano di detta città [Venezia]; questa stampa fu poi ridotta in foglio reale da Francesco Villamena (Tutte ritratte dalle opere di Paolo Veronese)», p. 186). Il soggetto non è molto chiaro, dal momento che Veronese, sulle portelle dell'organo della chiesa di San Sebastiano rappresentò la *Presentazione di Gesù al Tempio* (descritta da Evelyn più avanti: si veda la nota 353) e la *Probatica Piscina*. Della prima, in effetti, esiste un'incisione segnalata da Le Blanc, iniziata da Agostino Carracci e terminata da Villamena (cfr. LE BLANC 1854-1889, IV, 1889, p. 124 n. 15).

Su Francesco Villamena (ca. 1564–1624) si veda almeno la bibliografia indicata in BAGLIONE-FARA, nota 81 p. 65: la dissertazione di dottorato di D. Kühn-Hattenhauer, *Das grafische Oeuvre des Francesco Villamena*, Berlin, 1979; e le notizie raccolte da Anna Grelle in FICACCI 1989, pp. 128-143; il paragrafo a lui dedicato in Borea 2009, I, pp. 247-248.

³⁵⁰ Si tratta probabilmente di Agostino Carracci, *Sacra Famiglia con santa Caterina e sant'Antonio abate* (B.XVIII, p. 89, n. 96, copia nello stesso verso della pala d'altare di Veronese per la cappella Giustiniani nella Chiesa di San Francesco della Vigna, realizzata nel 1551). Cfr. THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOHN 1995, pp. 126-129 n. .099: qui viene indicata come prima fonte per questa incisione Bellori, con le sue *Vite*, successive al trattato di Evelyn perché pubblicate nel 1672: «S. Antonio Abate, S. Caterina, e la Vergine sopra un piedistallo, col Bambino in seno, San Giuseppe, S. Giovannino con l'agnello, tavola di Paolo Veronese, stampa in foglio. Sarebbe questa (nel trattato di Evelyn), dunque, seppur imprecisa, una delle prime citazioni dell'incisione. Nel medesimo testo di Zanetti citato sopra (ZANETTI 1771, p. 548) si legge: «La tavola che è in *S. Francesco della Vigna* con la Madonna, S. Antonio Abate ed altri Santi va alle stampe di *Agostino Carracci*».

Prima ancora, tuttavia, sembra essersi riferito a questa RIDOLFI 1648, p. 43: «Tre tavole sono in san Francesco della Vigna. L'una nella cappella de' Giustiniani con la Vergine sedente in alto, san Giuseppe con essa lei ed il picciolo Battista che tiene l'agnellino; a' piedi sant'Antonio abate e santa Catterina, graziosa figura e molto stimata; la seconda nella cappella de' Badoari di Cristo risorgente: la prima divulgata per le stampe di Carraccio, questa del Chiliano».

³⁵¹ Ancora ZANETTI 1771 continua rispetto a sopra (p. 548): «Dell'altra tavola con la Risurrezione di Cristo, ch'è in questa istessa Chiesa v'è prima una stampa in cui sta scritto *D. Custodis form. A. V.* e un'altra in forma maggiore nella quale si legge: *Viffcher excudit*. Io non seppi trovare il nome degl'intagliatori. Il Boschini scrisse che furono *i Sadeleri*». Una tale incisione, derivante dalla *Resurrezione di Cristo* di Paolo Veronese in San Sebastiano a Venezia, di mano di Carracci, non è stata trovata in THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOHN 1996.

³⁵² Incisione non pervenuta in THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOHN 1996. Forse anche qui Evelyn si riferisce ad un dipinto, quello oggi conservato alla Pinacoteca Nazionale di Ferrara, da cui probabilmente erano state tratte incisioni.

³⁵³ Cfr. BAGLIONE-FARA, p. 34 (*Vita di Francesco Villamena d'Assisi*): «Del continuo è presente a gli occhi miei et alla mia mente l'aspetto e la memoria di Francesco Villamena d'Assisi, nell'Umbria nato. Questi a[[tempo di Sisto V primieramente se ne venne a Roma, et era di povera fortuna, e dalle cose antiche di questa Città imparò il modo di ben disegnare, sì che molto ne' disegni fu lodato, et hebbe ancora alcune cose di sua invention; ma particolarmente fu bravo intagliatore di bulino in rame, e ne fanno fede le diverse carte, che del suo vanno fuori in istampa, con franchezza e con resolutione di mano formate».

Evelyn ha sicuramente qui tenuto conto anche del passo di Abraham Bosse (*Sentiments [...]*) su Villamena: «Le Villamene a eu à mon sens une grande égalité d'hacheures, liberté, franchise & netteté au maniment du burin, & grand agrément; Et aussì un tres-bon dessein entre plusieurs de ces beaux Ouvrages, il se voit une piece de l'invention de *Paul Veroneze*, d'une presentation de *Jesus Christ au Temple*» (p. 77). L'incisione a cui si riferisce è *La presentazione di Gesù al Tempio*, iniziata da Agostino Carracci e terminata da Villamena (cfr. LE BLANC 1854-1889, IV, 1889, p. 124 n. 15), dal soggetto dipinto da Paolo Caliari detto Veronese nelle ante esterne dell'organo nella Chiesa di S. Sebastiano a Venezia (cfr. nota 349 precedente).

Sul Villamena incisore (ca. 1564–1624) si veda almeno Anna Grelle in FICACCI 1989, pp. 128-143 e BOREA 2009, I, pp. 247-248.

hand. The Triumphant *Venus* on the sea; *Moses*, some cuts after *Fredrick Barroccio* in *Aqua fortis*, divers *Catafalco's*¹⁴ of excellent Architecture, *Ignatius Loyola*; the story of *Psyche*, containing many sheets; a combate of men casting stones at one another; and lastly, that laborious and usefull book, comprehending the *Historical Columne of Trajan*, design'd [p. 56]

¹⁴ Si veda il Glossario in appendice.

private³⁵⁴. La Venere trionfante sul mare³⁵⁵; Mosè³⁵⁶, alcuni intagli da *Federico Barroccio* in acquaforte³⁵⁷; diversi catafalchi di eccellenti architetture³⁵⁸, *Ignazio di Loyola*³⁵⁹; la storia di Psiche, che contiene vari fogli³⁶⁰; un combattimento di uomini che si lanciano pietre vicendevolmente³⁶¹; e infine, quell'elaborato ed utile libro, che comprende la storica colonna

³⁵⁴ Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «E principalmente alcune di Raffaello, nelle Loggie Vaticane dipinte, le quali per non esser tutte riportate da lui co'l bulino, et il libro restato imperfetto, per poterlo pubblicare a beneficio de' Virtuosi, gli fu dato il principio da Luca Ciamburlano, Dottor di Legge, e praticissimo intagliatore».

La Sacra Genesi figurata da Rafaele d'Urbino nelle Logge Vaticane. Intagliata da Francesco Villamena, in ventuno fogli, venne pubblicata in prima edizione nel 1626 a Roma dagli eredi di Francesco Villamena e dedicata al Cardinal Ippolito Aldobrandini (l'acquirente della collezione di Villamena di sculture antiche). Cfr. BAGLIONE-FARA, nota 82 p. 65; *Rapahel Invenit* 1985, pp. 84-86.

Come sottolineato da TRINCHIERI CAMIZ 1994 (p. 511), l'informazione fornita qui da Evelyn sul destino di questa serie incisoria sembrerebbe corretta, dal momento che non è più rintracciabile nell'inventario dei beni di Villamena datato 29 gennaio 1626 (consultabile in *ibid.*, Appendix C, p. 516, che a sua volta cita NAGLER 1850, pp. 260-265 e LE BLANC 1854-1889, III, 1889, pp. 124-125).

Evelyn tralascia le frasi successive del testo di Baglione, che si riferiscono alle incisioni tratte da Raffaello di Orazio Borgianni e alle altre realizzate da Villamena (BAGLIONE-FARA, *ibid.*): «benché l'opere di Raffaello in quelle logge fossero state di prima tutte da Horatio Borgianni eccellentemente intagliate in acqua forte. Et ancora il Villamena altre opere dell'istesso Raffaello ha ne' suoi fogli diligentemente impresse» (cfr. *ibid.*, note 83 e 84 pp. 65-66).

³⁵⁵ Incisione non pervenuta.

³⁵⁶ Cfr. BAGLIONE-FARA, p. 35: «Espresso co'l bulino molti disegni di Ferraù da Faenza, tra quali è quello di Moisè e del Popolo co'l Serpente nel Deserto».

Francesco Villamena, *Mosè e il serpente di bronzo* (bulino datato 1597, da un affresco di Ferraù Fenzoni nella Scala Santa "Ferrau Fensonius Fautent. In.", commissionato da papa Sisto V, con privilegio papale). Cfr. BAGLIONE-FARA, nota 86 p. 66; D. Kühn-Hattenhauer, *Das grafische Oeuvre des Francesco Villamena*, Berlin, 1979, p. 194.

³⁵⁷ Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «come parimente alcuni di Federico Barroccio da Urbino».

Cfr. *ibid.*, nota 87 p. 66: «Da Barocci Villamena incise dei bulini che traducevano dipinti (*Le stimmate di san Francesco*, nel 1597, il *San Girolamo in preghiera*, nel 1600, la *Deposizione* di Perugia, nel 1606), o che replicavano altre incisioni (è il caso del celebre *Perdono di Assisi*, inciso all'acquaforte da Barocci nel 1581, e copiato nel 1588 a bulino da Villamena, stante l'enorme fortuna commerciale dell'immagine)».

³⁵⁸ BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «Le figure, che servirono per il nobilissimo Catafalco in morte del Pontefice Paolo V disegnate dal Cavalier Gioseppe Cesari, dal Cavalier Ventura Salinbeni [...]».

Per la pubblicazione de *La pompa funerale fatta dall'ill.mo e r.mo S. R. Cardinale Montalto nella trasportatione dell'ossa di papa Sisto il quinto scritta e dichiarata da Baldo Catani*, Villamena incise nel 1591 le dodici allegorie di virtù da invenzioni di Prospero Bresciano, il Cavalier d'Arpino, Ventura Salimbeni e Jacopo Zucchi. Cfr. BAGLIONE-FARA, nota 88 p. 66; D. Kühn-Hattenhauer, *Das grafische Oeuvre des Francesco Villamena*, Berlin, 1979, pp. 232-233.

³⁵⁹ Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «Di suo particolare disegno ha tra molte opere un s. Ignatio Loiola in foglio, et intorno sonvi historiette della vita del Santo ben condotte».

Francesco Villamena, *S. Ignazio di Loyola*, bulino datato 1600. Cfr. BAGLIONE-FARA, nota 89 p. 66; D. Kühn-Hattenhauer, *Das grafische Oeuvre des Francesco Villamena*, Berlin, 1979, pp. 161-162.

³⁶⁰ È forse la serie di trentadue incisioni sulla Favola di Amore e Psiche eseguite dal Maestro B nel Dado (B.XV, p. 211, n. 39-70), tre delle quali sono di Agostino Veneziano (B.XIV, p. 190 n. 235-236-238), ritocate più tardi da Francesco Villamena (cfr. *Rapahel Invenit* 1985, pp. 250-257). Si tratta probabilmente della stessa serie indicata da Evelyn nel catalogo d'incisioni presenti nella sua collezione come «The storie of Psyche & Cupid & design'd & engraven by Villamena. Romae» (si veda Fig. III, sotto la lettera K).

³⁶¹ Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «Come altresì una carta d'una barufa di tirar de' sassi capricciosa e vaga».

Si tratta della cosiddetta *Barufa di Bruttobuono* (1601), scena di genere incisa da Francesco Villamena, firmata e datata 1601 e dedicata a Ciriaco Mattei (1542-1614); cfr. BAGLIONE-FARA, nota 90 pp. 66-67; D. Kühn-Hattenhauer, *Das grafische Oeuvre des Francesco Villamena*, Berlin, 1979, pp. 32-41, 237-240; BURY 2001, scheda 112, pp. 163-164.

by *Julio Romano*, and *Girolamo Mutiano*, which at my being at *Rome* (then quite out of print) I procur'd of his Widow who was then living, but would not part with the Plates out of her sight.

Giovanni Maggi was an excellent Painter and *Etcher*, as he has sufficiently discovered in his rare *Perspectives*, *Landskips*, and his *Roma* in the Larger *Chartoon*; likewise in the nine

di Traiano, disegnata da *Giulio Romano*, e *Girolamo Muziano*³⁶², il qual libro mi procurai mentre ero a Roma (a quel tempo quasi fuori stampa) dalla sua vedova che era ancora in vita, ma non si sarebbe separata dalle sue lastre al di fuori della sua vista³⁶³.

*Giovanni Maggi*³⁶⁴ fu un eccellente pittore ed acquafortista, come mostrò sufficientemente nelle sue magnifiche Prospettive, paesaggi³⁶⁵, e la sua Roma nel grandissimo cartone³⁶⁶; allo

³⁶² Evelyn torna indietro di qualche riga nel testo di Baglione, cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «Francesco Villamena le storie della Colonna Traiana, dalli disegni di Giulio Romano e di Girolamo Mutiano primieramente poste in rame, e poi dal tempo mal concie, e per l'uso quasi afatto logore, egli con gran fatica rassettò, e ripoli; e con molta sua lode (come hora si vede) mandò alle stampe, e dielle alla luce, le quali numerose carte formano nobilissimo volume».

Francesco Villamena ripubblicò nel 1616, rilavorandole perché molto consumate, le centotrenta incisioni tratte dai rilievi della Colonna Traiana provenienti da un'iniziativa di Girolamo Muziano (con privilegio papale del 1569), disegnate da Giulio Romano e Girolamo Muziano, che vennero utilizzate per la prima volta nel 1576 in un volume di incisioni intitolato *Historia utriusque belli dacici a Traiano Caesare gesti, ex simulachris quae in columna etiusdem Romae visuntur collecta*. Cfr. BAGLIONE-FARA, nota 85 p. 66 e TRINCHIERI CAMIZ 1994, p. 510; BURY 2001, scheda 40 pp. 63-65; BASTIANETTO 2008.

³⁶³ Evelyn visitò la Colonna Traiana il 26 febbraio 1645, durante il suo viaggio a Roma, come descritto nel suo Diario: «Ascending a little up the hill we came to the *Forum Trajanum* where his *Columna* stands yet intire, wrough[t] with admirable *Bass-relievo* & comprehending the *Dacian War*, the figure[s] at the upper part appearing of the same proportion with those below: 'Tis ascended by 192 steps, inlightned with 44 apertures or windows, artificially dispos'd; in height from the *pedistal* 140 foote: It had once the Ashes of *Trajan* & statue in place where now stands st. *Peters* of gilt brasse, erected by Pope *Sixtus quintus*: The Sculpture of this stupendous pillar is thought the work of *Apollodorus*, but what is very obserbable is the descent to the *plinth* of the *Piedestal*, shewing how this Antient Cittie lies buried in her ruins now, this Monument being at first set up upon a rising ground» (*THE DIARY OF J. E.*, pp. 173-174). Le incisioni in questione, sulla colonna Traiana, sono citate sia nella Lettera DCCXXI, "To my Lord Bishop of Coventry and Lichfield" datata Wotton, 6 febbraio 1694, (CHAMBERS-GALBRAITH 2014, pp. 1045-1046): «And now perhaps, I tell your Lordship, nothing but what you knew before and wide of the Purpose of your learned Friend, who would be directed how to procure Prints and Cutts of Antiquities proper for his Library. My Lord, though I am not Acquainted with any one Print-Seller; yet there being now more than Ten for one of that Trade, than when I was a young ~~Traveler~~ Gatherer: I do not question, but a very handsome Collection might be made by his living Commission to some Ingenious Man amongst them, who might bring to your Lordship (who is able to Distinguish what were fit for the Gentlemans Designe) what he brings of Antiquities in *stampi*; there being also now and then, very many to be met-with at the daily *Auctions*; which I think were the very best expedient to furnish one, ~~and other~~ and upon the easiest termes at once: He may among other things of this nature, enquire for *Trajans* Pillar, design'd by *Julio Romano*, and Graven by *Villamena*, with the learned Notes of *Giaconus* [nota 9: *The Evelyn Library, Sales Catalogue*, London 4 voll, Christies, 1977-78, n. 363], well known, I am sure, by your Lordship: There was another who publish'd a Copy of it, wrought with a finer *burine*; but the Designe is not so accurate; nor is has that of the late *Fabrettis* (who made another attempt to reforme it) added any thing material», sia nella lettera "To my Lord Godolphin" (Epistle DCCCVIII), Wotton 4 Febbraio 1697/8, dove Evelyn ripete di averle acquistate dalla vedova di Villamena (CHAMBERS-GALBRAITH 2014, p. 1147): «In the meane time, a sto what you speake of the *Hilt*, or *Capulum* of the old *Roman Swords*, I do not remember that I ever saw, either *Statue*, *Relievo*, or *Trophy* without it. One needes go no farther than *Trajans Column* so accurately design'd by *Villamena* (of whose Widow, I purchas'd my Copy long-since, at *Rome*, and often compar'd with the Original) [nota 4: *Evelyn Library*, no. 363] to find the Cross but very conspicuous in evely one that has a Sword, and that both made broader, and for the proportion of the weapons ~~length~~ breadth, as long or longer than our Gallants were them at present».

Queste incisioni dalla colonna Traiana sono rintracciabili anche nell'inventario dei beni di Villamena (29 gennaio 1626) al numero 41: «La Colonna traiana di Cento e trenta pezzi» (cfr. TRINCHIERI CAMIZ 1994, Appendix C, p. 516).

³⁶⁴ Giovanni Maggi (1566–notizie fino al 1622), pittore e incisore, su cui manca letteratura (cfr. BAGLIONE-BARROERO 1990, nota 26 p. 13). Su di lui si veda almeno GALLAVOTTI CAVALLERO 2012 e L. Di Calisto, *Maggi, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 67, Roma, 2006, con rispettiva bibliografia.

³⁶⁵ Cfr. BAGLIONE-FARA (*Vita di Gio. Maggi Romano*), p. 36: «Dicono che a gli allegri non passa mai il tempo, e

priviledg'd and stationary *Churches*, with the three *Magi* who offer presents to our *Saviour* in allusion to his name.

Leonardo, Isabella, and Bernardino Parasol, that we may furnish all the sorts of Art in this kind, cut exquisitively in wood, which is a graving much more difficult; because all the work is to be abated and cut hollow, which is to appear white; so that (by a seeming paradox) as the Matter diminishes the *Forme* increases, as one wastes, the other grows perfect. These all flourished about the year 1560, and left us three little histories of the *Salutation, Visitation,*

stesso modo nelle nove chiese³⁶⁷ luogo di pellegrinaggio privilegiato³⁶⁸, con i tre Magi che porgono doni al nostro Salvatore in allusione al suo nome³⁶⁹.

Leonardo, Isabella, and Bernardino Parasole, che possono produrre tutte le specie di arte di questo tipo, intagliarono squisitamente in legno, che è un tipo d'incisione molto più difficile³⁷⁰; perché tutto il lavoro deve essere ridotto d'intensità e tagliato cavo, per apparire bianco; cosicché (con un apparente paradosso) al diminuire della materia la forma aumenta, mentre una si consuma, l'altra accresce perfetta³⁷¹. Tutti questi fiorirono intorno al 1560³⁷², e

pure il tempo e l'allegrezza mancarono a Gio. Maggi Romano. Questi fu dipintore et intagliatore all'acqua forte, et in particolare disegnava di prospettiva e faceva diversi paesi dal naturale assai belli, che s'ei gli avesse coloriti di buona maniera (come hanno operato et operano alcuni) haverebbe assai nome acquistato, perch'egli ben possedeva il disegno».

Sull'attività di pittore di Maggi, difficilmente ricostruibile, si veda GALLAVOTTI CAVALLERO 2012, p. 200. Le incisioni a cui si riferisce qui Baglione (ed Evelyn) sono stampe su fogli sciolti (datate 1595) di paesaggi con rovine e figure, influenzati da Antonio Tempesta ed Aegidius II Sadeler (*ibid.*, pp. 201-2). Cfr. BAGLIONE-FARA, note 95 e 96 pp. 68-69.

³⁶⁶ Cfr. BAGLIONE-FARA, pp. 36-37: «Fece Giovanni una Roma grandissima cavata e disegnata in piano, con tutte le strade, piazze, Chiese, palagi, e case private con tutto quello che vi si trova colorita: ma il pover'huomo per mancamento di danari non la poté compire, e la necessità fu cagione, che a quella perfettione, che haverebbe fatto, se comodo stato fusse, egli non la potesse condurre, la quale poi fu intagliata in legno da Paolo Maupin».

Si tratta della grande incisione (questo vuole intendere Evelyn chiamandola "Chartoon"), silografica, che rappresenta la città di Roma, realizzata da Giovanni Maggi e Paul Maupin e intitolata *Disegno nuovo di Roma moderna con un breve compendio delle sue antichità*, (Roma, ad istanza di P. Maopino, 1625). Carlo Losi pubblicò una seconda edizione a Roma nel 1774, senza esplicitarne gli autori. Cfr. BAGLIONE-FARA, nota 97 p. 69, dove viene indicata la seguente bibliografia: EHRLE 1915 e FRUTAZ 1962, n. CXLVII, tavv. 307-22; TYACKE 1982; BORSI 1990; GALLAVOTTI CAVALLERO 2012, pp. 203-10.

³⁶⁷ Cfr. BAGLIONE-FARA, p. 37: «Sonvi disegnate di suo le nove Chiese di Roma, ma da altri a bulino intagliate, le quali sono assai belle».

Serie incisoria sulle Nove Chiese di Roma, stampata nel 1625 da Paul Maupin in occasione del giubileo, completata da Matthäus Greuter, dopo la morte di Giovanni Maggi.

Sulla vicinanza tra questa opera artistica e quella letteraria della guida de *Le nove chiese di Roma* di Baglione del 1639 si veda BAGLIONE-BARROERO 1990, p. 13. Cfr. anche BAGLIONE-FARA, nota 99 p. 70: «[...] rispetto alle nove basiliche che vi sono descritte, quelle canoniche che si visitavano per ottenere l'indulgenza, nella serie incisa da Maggi compare anche S. Maria del Popolo, come si accorse già GORI GANDELLINI 1771, II, p. 232 (cfr. GALLAVOTTI CAVALLERO 2012, nota 14 a p. 211)».

³⁶⁸ Si riferisce al percorso che i pellegini dovevano compiere per conseguire le indulgenze del giubileo, composto da nove stazioni (le nove chiese), il cui numero era stato definito nel 1575 (cfr. BAGLIONE-BARROERO 1990, nota 5 p. 6).

³⁶⁹ Questo soggetto, non descritto da Baglione, non è stato individuato: potrebbe essere stato visto da Evelyn in una delle trenta *Stampe colle pitture e statue degli altari di diverse chiese di Roma*, intagliate da Matteo Greuter e stampate da Paolo Maupin (1612) o la serie delle *Dieci basiliche*, disegnata da Maggi verso il 1620 e successivamente intagliata da Greuter (cfr. L. Di Calisto, *Maggi, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 67, Roma, 2006).

³⁷⁰ Evelyn qui si riferisce a tutti e tre i Parasole (citati da baglione nel titolo della Vita), mentre il romano al solo Leonardo, cfr. BAGLIONE-FARA (*Vita di Lionardo, Isabella e Bernardino Parasoli*), p. 37: «Con l'occasione che habbiamo nominato gl'intagli di legno, alla memoria hora mi si rappresenta Lionardo Parasole Norcino, il quale in legno le sue opere formava et acquistonne lode, per essere in ragione di taglio più difficile e più pericoloso quello del legno, che del rame».

Su Leonardo Parasole (ca. 1552-1612) originario delle Marche si vedano i testi citati in BAGLIONE-FARA, nota 103 p. 71, in particolare PUPILLO 2009, nota 29 a p. 841.

³⁷¹ Questa frase, parentesi sulla tecnica dell'incisione in legno, è tratta da Abraham Bosse (*Sentiments [...]*), p. 82: «Pour celle en bois, elle se peut tres-bien copier, à cause qu'il ne faut qu'estre foigneux & exact d'espargner

and St. *John Baptist*; Also *Christs* washing his Disciples feet, and the cuts to *Castor Durant*s Herbal. *Isabella*, who was his wife, publish'd a book of all the sorts of *Points*, *Laces*, and *Embroideries*, with other curious works for the Ladies, being all of her own invention (except the Frontispiece only, which is *Vilamenas*) and the Plants in the Herbal of the Prince *Cesi d'Aquasporte*, a learned person of that Age. Lastly, the son did also put forth some few

ci lasciarono tre piccole storie dell'Annunciazione, Visitazione, e San Giovanni Battista; anche Cristo che lava i piedi dei suoi Discepoli³⁷³, e gli intagli dell'erbario di *Castor Durante*³⁷⁴. *Isabella*, che era sua moglie, pubblicò un libro di ogni sorta di punti, pizzi e ricami con altri curiosi lavori per le Dame, tutti di sua propria invenzione (tranne il frontespizio che è di *Villamena*)³⁷⁵ e le piante nell'erbario del Principe *Cesi d'Aquasporte*, un

bien les hacheures, & de couper net le bois, qui est à dire vuider bien nettamente & sans bavocheures, ce qui est blanc, en espargnant bien les hacheures rondement & droitement y donnant avec jugement & andresse, les hauteurs & abbaissemens necessires, afin que les eflevées qui sont d'ordinaire les grosses hacheures, impriment fermamente, & au contraire celles qui sont abbaissée impriment foiblement».

³⁷² Aggiunta rispetto al testo di Baglione.

³⁷³ Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «Lionardo nell'Offitio della Madonna Stampato l'anno del Giubileo 1600 con li disegni del Tempesta, intagliovvi tre historiette, la prima della Vergine da Gabriello salutata et annuntata; la seconda della Visitazione di s. Lisabetta e di Maria, l'una Madre di Gio Battista e l'altra di Christo; la terza di Giesù Salvatore, che lava i piedi a suoi Apostoli».

Ancora una volta Evelyn si riferisce a tutti e tre i componenti della famiglia Parasole, nonostante queste opere incisorie siano da attribuire al solo Leonardo. Delle tre incisioni ("historiette") citate da Baglione, che sarebbero state realizzate da Leonardo Parasole su disegno di Tempesta – un'Annunciazione, una Visitazione e una Lavanda dei piedi – solo dell'ultima se ne conserva un esemplare, come indicato da BAGLIONE-FARA (nota 104 p. 71), al British Museum, citato da WITCOMBE 2004, nota 185 a p. 212. Il "San Giovanni Battista" qui citato è considerato da Evelyn un soggetto di un'opera incisoria di Parasole, mentre nel testo di Baglione viene citato quando sono specificati i ruoli di "s. Lisabetta" e "Maria", madri rispettivamente, per l'appunto, del Battista e di Cristo.

³⁷⁴ Cfr. BAGLIONE-FARA, p. 38: «Nel tempo del Sommo Pontefice Sisto V fece l'intaglio dell'erbario di Castor Durante Medico del Papa, con numerose e belle forme di herbe, molto rassomiglianti».

Le incisioni dell'*Herbario novo* di Castore Durante (edito a Roma nel 1585 da Giacomo Bericchia e Giacomo Tornieri) non sono firmate, ma la loro attribuzione a Leonardo Parasole è stata confermata dagli studi di MASETTI ZANNINI 1980, pp. 214-215 e 279-80 e PUPILLO 2009, p. 849 (cfr. BAGLIONE-FARA, nota 106 p. 71).

³⁷⁵ Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «Isabella Parasoli Romana fu moglie di Lionardo, e fece di sua inventione il Libro intagliato con diverse forme di merletti, et altri lavori per le Dame, con il Frontispitio da Francesco Villamena operato».

Si veda su questo passo quanto scritto in BAGLIONE-FARA, nota 108 pp. 71-72, dove viene spiegato che la moglie di Leonardo Parasole fu in realtà Girolama Cagnucci Parasole (morta nel 1622) che lavorò in collaborazione con il marito in alcune sue imprese incisorie e tradusse in xilografie delle idee di Antonio Tempesta. La confusione creata da questo passo di Baglione ha avuto conseguenze negli studi, anche recenti (in proposito si veda PUPILLO 2009, pp. 843-5). Isabella Parasole, realizzatrice di modellari per merletti (stampati tra il 1595 e 1636 a Roma in varie edizioni e ristampe: cfr. A. Lotz, *Bibliographie der Modelbücher. Beschreibendes Verzeichnis der Stick- und Spitzenmusterbücher des 16. und 17. Jahrhunderts*, Leipzig, Hiersemann, 1933) deve essere identificata con Elisabetta (Isabella, Isabetta) Cattaneo (Catanea), di origine bergamasca, seconda moglie di Rosato Parasole (mosaicista fratello di Leonardo) dall'autunno 1593 (cfr. PUPILLO 2009, pp. 845-850).

things of his work; but was a far better Painter in *Fresco*¹⁵.

Antonio Tempesta was a most exact and rare designer, for which his works are much more estimable, than for the excellency of his Points and Needles: he has left us of his essayes in *A*.

¹⁵ Si veda il Glossario in appendice.

erudito di quel tempo³⁷⁶. Infine, il figlio mandò fuori anche alcune cose del suo lavoro; ma fu un pittore molto migliore in affresco³⁷⁷.

*Antonio Tempesta*³⁷⁸ fu un disegnatore molto preciso e raffinato³⁷⁹, ragione per la quale le sue opere sono molto stimabili rispetto all'eccellenza delle sue punte e aghi³⁸⁰: ci ha lasciato dei

³⁷⁶ Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «Come anche sono opere di sua mano gl'intagli nel Libro dell'herbe del Principe Cesi d'Acquasparte, letteratissimo Signore» (cfr. anche BAGLIONE-FARA, nota 109 p. 72).

Si tratta del libello delle *Mexicanarum Plantarum Imagines* contenente alcune illustrazioni realizzate dalla moglie di Leonardo Parasole Girolama (e non da Isabella sua cognata, come scrive Baglione: PUPILLO 2009, pp. 849-850, in particolare nota 63), redatto da studiosi dell'Accademia dei Lincei, di cui Federico Cesi ne era il Principe fondatore. Il contributo della Parasole, specialista nella rappresentazione grafica di erbari (BALDRIGA 2002, p. 257) è da considerarsi «palese» (SOLINAS 1989, p. 60), e venne probabilmente completato da Giorgio Nuvolstella (BALDRIGA 2002, pp. 258-259). Si veda BAGLIONE-FARA, nota 109 p. 72.

³⁷⁷ Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «Fece altre cose per particolari. Et alli lavori, a' quali mancò Isabella, supplì Gio. Giorgio Nuvolstella con le fatiche del suo intaglio.

Essa poi morì qui in Roma, oltre il corso di 50 anni. Da questi nacque Bernardino Parasole, il quale dall'essercitio de' suoi avanzossi, et alla pittura attese. Fu allievo del Cavalier Gioseppe Cesari d'Arpino. E colori di sua mano nella Chiesa di s. Rocco, presso il Mausoleo d'Augusto, tutta la seconda Cappella, ch'è dal lato sinistro a s. Michele Arcangelo dedicata, opera in fresco.

E facendo egli altre opere, ma non publiche, mentr'era nel fiore dell'età sua, e da lui lavori degni di lode si speravano, se ne passò al riposo dell'altra vita».

Di Bernardino Parasole, figlio di Leonardo e Girolama, si conosce la data di nascita (gennaio 1594), grazie al registro di battesimo pubblicato da PUPILLO 2009 (nota 42 p. 844), ma non quella di morte comunque avvenuta prima del 1642 (Baglione lo ricorda come già morto). La sua attività di pittore, come allievo del Cavalier d'Arpino, è ricordata da RÖTTGEN 2002, p. 202, 205, 542-543, ma gli affreschi qui citati sono oggi scomparsi (cfr. BAGLIONE-FARA, nota 111-114 pp. 72-73; L. Salerno in SALERNO-SPAGNESI 1962, p. 10).

³⁷⁸ Su Antonio Tempesta (ca. 1555-1630), pittore e incisore fiorentino, si veda almeno LEUSCHNER 2005; THE ILLUSTRATED BARTSCH/LEUSCHNER 2004; THE ILLUSTRATED BARTSCH/LEUSCHNER 2007.

Evelina Borea, nel suo commento al trattato di Baldinucci relativo alla *Vita di Antonio Tempesta* nota come alcuni soggetti di questo incisore citati da Evelyn (e non da Baglione, primo biografo del Tempesta) non siano menzionati dai biografi seicenteschi italiani, ad esempio la serie della *Gerusalemme Liberata* e quella con le *Caccie* dedicata a Pietro Oliva (cfr. BALDINUCCI-BOREA p. 91).

³⁷⁹ Cfr. BAGLIONE-FARA, pp. 42-43 (*Vita di Antonio Tempesta Fiorentino*): «Habbiamo ragionato di Antonio Tempesta, mentre de' Dipintori si è fatta menzione, e le Vite loro habbiamo narrate; ma perché l'intaglio in lui hebbe esquisita lode, non dobbiamo tacere i suoi intagli, che, per essere stati numerosissimi, a me basta di poter narrarne alcuni, per soddisfar più tosto alle glorie di simili Virtuosi, che alli meriti del Tempesta».

Si veda anche il brano all'interno della *Vita del Tempesta nell'editio princeps* (1642), p. 315: «Devo far memoria de' suoi numerosi disegni, e di stampe intagliate a bolino e ad acqua forte, e de' disegni in penna, che, con ogni diligenza et esquisitezza condotti, l'hanno fatto conoscere per tutto il Mondo, dove ha potuto giungere il godimento della Pittura».

Come sottolineato da Fara (BAGLIONE-FARA, nota 152 pp. 81-82) il passo appena citato è un'evidente parafrasi della biografia del Tempesta all'interno delle *Considerazioni sulla pittura* di Giulio Mancini: «[...] ma aggiungendovi [ai dipinti] tanti disegni e tagli di varie materie in acquaforte, come fin adesso l'han fatto conoscere per tutt'Europa dove è arrivato il diletto della pittura, così i medesimi lo terranno vivo e famoso finché avrà esser la stama e questo diletto» (MANCINI 1956-57, I, p. 253).

³⁸⁰ Sono stati qui tradotti con “punte e aghi” i termini “Points and Needles”, riconducibili al lessico utilizzato da Evelyn per indicare gli strumenti per realizzare l'acquaforte, come da lui stesso illustrato nel Chap. I (*Of Sculpture, how deriv'd, and distinguish'd, with the Styles, and Instruments belonging to it*), p. 9: «The Italians, *Intaglias* or *stamp*, without *Adjunct*, and *Bolino*, which is doubtless the more antient and warantable, as prompting the use both of the *Point*, *Needle* [sic!], and *Etching* in *A. Fortis* by some so happily executed, as hardly to be discern'd from the *Bolio*, or *Graver* it self».

F. the Histories of the *Fathers*, the twelve Moneths of the year, *Roma* in a very large volumne; an incomparable Book of *Horses*, another of *Hunting*, the plates now worn out, and retouch'd with the *Bolino*; *St. Hierom*, and *Judgement*; the wars of *Charles the Fifth* rarely

suoi saggi in *A. F. le storie dei Padri*³⁸¹, i dodici Mesi dell'anno³⁸², Roma in un volume molto grande³⁸³; un libro incomparabile sui cavalli³⁸⁴, un altro sulla caccia³⁸⁵, le lastre ormai consumate e ritoccate con il bulino³⁸⁶; San Girolamo, e il Giudizio³⁸⁷; le guerre di Carlo V

³⁸¹ Cfr. G. Baglione, *Vite [...] (1642)*, nella *Giornata quinta*, all'interno di uno dei brani dedicati all'opera incisoria di Tempesta, nella vita a lui dedicata (cfr. BAGLIONE-FARA, nota 152 pp. 81-82): «Disegnò per la stampa Medicea molte storie de' ss. Padri» (p. 315).

Si tratta della serie silografica dei *Santi* per la Stamperia Medicea per la quale Antonio Tempesta fornì i disegni, mentre le incisioni vennero realizzate da Leonardo Parasole e Paul Maupin (cfr. LEUSCHNER 2005, pp. 358-359).

³⁸² Cfr. BAGLIONE-FARA, p. 43: «Egli già fece i rami de' dodici Mesi co' lor segni et essercitii di que' tempi, in acqua forte intagliati, e poi dati alle stampe».

Antonio Tempesta, *I dodici mesi dell'anno*, in due serie incisorie (B.XVII, p. 179, n. 1333-1345 e n. 1346-1357), una con dedica al cardinale Pietro Aldobrandini nel frontespizio (datata 1599). Sull'iconografia di queste incisioni si veda BORRONI 1951.

Come già notato da G.M. Fara (BAGLIONE-FARA, nota 153 p. 82-83), il riferimento a questa serie incisoria si ritrova, oltre che nel testo di Evelyn, anche in Baldinucci: «I dodici mesi dell'anno, ove con belle proprietà tutte le azioni che fannosi in quei tempi dagli agricoltori ed altre persone veggonsi espresse» (BALDINUCCI-BOREA, p. 88).

³⁸³ Anche qui Evelyn si affida alle informazioni contenute nella vita del Tempesta nell'*editio princeps* già citata delle *Vite* del baglione (1642): «Ha intagliato fra le altre opere in acqua forte una Roma grande, dove si vede una sua bella fatica in piano disegnata sì che ogn'uno la intende, con tutte le vie, Palagi, Chiese e case private, come hoggi di si ritrovano» (p. 315).

Il riferimento è alla pianta di "Roma grande" del 1593, costituita da dodici fogli, realizzata da Antonio Tempesta e dedicata a Giacomo Bosio (cfr. bibliografia in BORSI 1986; LEUSCHNER 2005, pp. 365-369; LEUSCHNER 2012). Anche questa incisione – insieme alla già citata stampa Medicea dei *Santi* (cfr. nota 381) – verrà parafrasata da Baldinucci, come notato ancora una volta da Fara (BAGLIONE-FARA, nota 152 pp. 81-82): «Per la Stampa Medicea intagliò molte storie de' Santi Padri, e finalmente una Roma nella quale veggiamo aver disegnato il piano in modo che ad ognuno possano comparir visibili le strade, i casamenti, le chiese ed ogn'altra minuta parte della medesima, nel modo appunto che trovavasi nel suo tempo quella gran città» (BALDINUCCI-BOREA, p. 88).

³⁸⁴ Cfr. BAGLIONE-FARA, p. 43: «Dedicò al Signor D. Virginio Orsino Duca di Bracciano le carte de' Cavalli di mirabili attitudini, e sì bene espressi, che a guisa di quello di Apelle potriano gli altri ingannare».

Antonio Tempesta, serie di cavalli (B.XVII, p. 161, n. 941-968, bulini datati 1590 e dedicati al duca di Bracciano Virginio Orsino), cfr. THE ILLUSTRATED BARTSCH/BUFFA 1983, pp. 183-212, n. 941-968.

Anche questo passo è ripreso da Baldinucci (cfr. BAGLIONE-FARA, nota 154 p. 83: «[...] dedicò a don Virginio Orsino duca di Bracciano le carte de' cavalli in ogni atti[tudi]ne disegnate, che per lo numero e per l'eccellenza del disegno sono singularissime» (BALDINUCCI-BOREA, p. 88).

³⁸⁵ Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «V'è del suo in acqua forte il libretto di Caccie d'Uccelli, dedicato a Monsignor Cerasio, Tesoriere della Camera Apostolica.

Fece egli il primo libro e poi il secondo delle Caccie varie in piccolo. Ne dedicò poi un'altro in forma mezzana a Monsignor Giacomo Sannesio, Segretario della Sacra Consulta, et ultimamente Cardinale di S. Chiesa».

Evelyn non specifica a quale dei vari "Libri" di cacce si riferisca, nonostante Baglione ne citi diversi: *Il primo libro di chacce [sic] di uccelli d'antonio tempestis stampato in Roma per giovanni orlandi Con privilegio* (con dedica a Tiberio Cerasi, datato 4 novembre 1598, stampato da Giovanni Orlandi), nominato anche da Baldinucci («A monsignor Cesario tesoriere dell'Apostolica Camera dedicò il bel libretto delle Cacce degli Uccelli», BALDINUCCI-BOREA, p. 88), due serie di cacce dedicate da Tempesta a Nerio Dragomanni (una datata 1595 sul frontespizio, l'altra è il *Primo libro di caccie varie*, stampato da Andrea Vaccari alla fine del XVI secolo) e la serie dedicata a Giacomo (Iacopo) Sannesio (Sannesio), con dedica datata 26 giugno 1598. Baldinucci citerà solo due dei tre libri di cacce nominati da Baglione: «Fece ancora due libri di Caccie diverse, uno di assai piccola proporzione, l'altro d'alquanto maggiore, e quello dedicò a monsignore Iacopo Sannesio segretario della Sacra Consulta, poi Cardinale» (BALDINUCCI-BOREA, p. 88). Per queste osservazioni si veda BAGLIONE-FARA, note 155-157 p. 83.

³⁸⁶ Questa specificazione fatta da Evelyn non è tratta dal passo di Baglione finora seguito quasi alla lettera.

Tuttavia, è possibile che sia stata argutamente tratta dalla *Vita di Mattheo Greuter Tedesco* (più avanti ripresa dall'inglese a p. 71 del *Sculptura*, come notato da Fara: BAGLIONE-FARA, nota 177 p. 88), dove si fa riferimento ai libri di cacce sopra citati, che sarebbero stati ritoccati da Gruter (1566–1638): «Ha ritoccati molti rami di

perform'd; the *Metemorphosis* of *Ovid*; the Battails of the *Jewes*, especially that of the *Amalakites* in great, the *Creation* and Old Testament, *Torquato Tasso's Jerusalem*

straordinariamente realizzate³⁸⁸; le Metamorfosi di Ovidio³⁸⁹; il battaglione dei Giudei, in particolare quella degli Amaleciti in grande³⁹⁰, la Creazione³⁹¹ e l'Antico Testamento³⁹², la

valent'huomini, e tra gli altri ha rinfresca[=]to quelli del primo, e del secondo libro delle caccie d'Antonio Tempesta» (BAGLIONE-FARA, p. 45).

³⁸⁷ Evelyn omette le incisioni di grottesche citate poi da Baglione (BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «Et in forma grande fece ancora molte carte con belli fregi di uccelli, fiere, variamente e vagamente composti, ove i Cani di Nicia e le Giumente di Mirone spirano et innamorano»), continuando da: «E la carta del s. Girolamo con l'avvenimento del giorno del Giudizio è opera del suo ingegno, e della sua mano» (BAGLIONE-FARA, p. 43).

Antonio Tempesta, *San Girolamo contempla il giudizio finale* (B.XVII, p. 141, n. 495), acquaforte siglata e pubblicata da Battista Panzera (noto come Battista Parmense) nel 1592. Cfr. LEUSCHNER 2005, pp. 166-8; ULLUSTRATED BARTSCH/LEUSCHNER 2007, scheda 430 p. 8.

Tale incisione verrà citata anche da Balducci: «[...] la carta del San Girolamo, colla rappresentazione del finale Giudizio» (BALDINUCCI-BOREA, p. 88), cfr. BAGLIONE-FARA, nota 159 p. 84.

³⁸⁸ Cfr. BAGLIONE-FARA, p. 43: «Ma bene in lui sono di maggior consideratione le guerre di Carlo V intagliate in dodici fogli reali, e con acqua forte raramente incise». Da notare la vicinanza tra l'avverbio "raramente" utilizzato da Baglione e "rarely" nella traduzione inglese, qui resa in italiano con "straordinariamente".

Anche Balducci riprenderà il medesimo passo («Vi sono i dodici fogli reali colle guerre di Carlo Quinto», BALDINUCCI-BOREA 2013, p. 88), nonostante il soggetto descritto non sia rinvenibile tra le incisioni di Tempesta. Borea (BALDINUCCI-BOREA 2013, nota 15 a p. 94), seguita da Fara (BAGLIONE-FARA, nota 160 p. 84), ipotizza che Baglione si possa essere confuso «con la serie di dodici stampe raffiguranti guerre di Carlo V eseguite da Coornert su disegni di Heemskerck, datate 1555-56».

³⁸⁹ Cfr. BAGLIONE-FARA, pp. 43-44: «Come parimente vaghe s'ammirano le sue Metamorfosi d'Ovidio di avvenimenti varie, ma di bontà simili».

Antonio Tempesta, *Le Metamorfosi di Ovidio* (B.XVII, p. 151, n. 638-787 numerate in basso da 1 a 150), pubblicate da Pieter de Jode il vecchio nel 1606. Cfr. LEUSCHNER 2005, pp. 435-439.

Si veda anche la citazione che ne fa Balducci: «Furono parto dell'ingegno e della mano di questo uomo gl'intagli delle Metamorfosi d'Ovidio pieni di bellissime pittoresche invenzioni» (BALDINUCCI-BOREA, p. 88). Cfr. BAGLIONE-FARA, nota 161 p. 84.

³⁹⁰ Cfr. BAGLIONE-FARA, p. 44: «Degno di fama anche è il Battaglione de gli Hebrei di due fogli Imperiali.»

Antonio Tempesta, *Battaglia degli Ebrei contro gli Amalechiti*, incisione di grandi dimensioni in due rami, siglata e datata 1609, con dedica all'ingegnere militare Pompeo Targone (1575-1630 ca.). Cfr. Bury 2001, scheda 53 p. 89; THE ILLUSTRATED BARTSCH/LEUSCHNER 2004, scheda 234 pp. 133-134.

Anche Balducci la cita con queste parole: «gli due [fogli] simili, dove egli espresse il Battaglione degli Ebrei» (BALDINUCCI-BOREA 2013, p. 88), cfr. BAGLIONE-FARA nota 162 pp. 84-85.

³⁹¹ Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «Mirabile similmente è la sua Creazione del Mondo in gran numero di carte riportata».

Antonio Tempesta, serie di duecentoventi incisioni (poche siglate, nessuna datata) intitolata, a partire dal secondo stato, *Icones Biblicae* (B.XVI, 14-233). Cfr. THE ILLUSTRATED BARTSCH/LEUSCHNER 2004, schede 14-233 pp. 16-134. Anche Balducci ne accenna: «Inventò ed intagliò le molte carte della Creazione del Mondo» (BALDINUCCI-BOREA, p. 88).

³⁹² Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «Et il Testamento vecchio in ventiquattro fogli distinto, e con tante varietà di storie, felicemente condotto».

Probabilmente si tratta della serie ad acquaforte di *Battaglie dell'Antico Testamento*, composta da ventiquattro fogli, realizzata da Antonio Tempesta e pubblicata da Nicolo van Aelst nel 1613, con dedica al Duca Cosimo II de' Medici (cfr. THE ILLUSTRATED BARTSCH/LEUSCHNER 2004, schede 235-259 pp. 135-168), che potrebbe corrispondere alle «Imagines Aceorum ac Praeliorum Veteris Testamenti &c ab Antonio Tempesta delineatae et sculptae. Romae 1613» descritte nel catalogo d'incisioni appartenute alla collezione di Evelyn, riportato da GRIFFITHS 2003 sotto la lettera I (Fig. III).

Evelyn traslascia la frase seguente del testo di Baglione («E fece egli medesimo molti disegni per intagli di legno ne' libri d'Evangelii, e nelle storie de' Santi Padri, e ne gli Offitii Divini») per cui si veda BAGLIONE-FARA, nota 107 p. 71.

Liberata, the *Birds* and *Faulconry* in *Pietro Olinas* Book, with divers others well known, and much esteemed by the *Virtuosi*¹⁶.

Cherubin Alberti has celebrated his incomparable *Graver* in that presentation of [p. 58] our Lord in the *Temple*; the *Adam* espulse out of *Paradise*; In the *Puti*¹⁷, divers *Vasa*'s, and other

¹⁶ Si veda il Glossario in appendice.

¹⁷ Si veda il Glossario in appendice.

Gerusalemme Liberata di *Torquato Tasso*³⁹³, gli uccelli e la falconeria nel libro di *Pietro Olinas*³⁹⁴, insieme ad altre opere famose e molto stimate dai *Virtuosi*³⁹⁵.

*Cherubin Alberti*³⁹⁶ ha onorato il suo incomparabile bulino in quella presentazione al tempio di nostro Signore³⁹⁷; l'Adamo espulso dal Paradiso³⁹⁸; nei putti³⁹⁹, diversi vasi⁴⁰⁰ e altre opere

³⁹³ Antonio Tempesta realizzò tre serie d'incisioni per la *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso: la prima pubblicata nel 1607 a Roma dall'editore Giovanni Angelo Ruffinelli e poi ristampata nel 1621 e 1627 con il titolo *Il Goffredo ovvero Gerusalemme liberata del Sig. Torquato Tasso*, composta da venti piccole acqueforti (B.XVII, p. 176, n. 1188-1207). La seconda (B.XVII, p. 177, n. 1208-1227, acqueforti non datate, con frontespizio dedicato a Taddeo Barberini), venne probabilmente realizzata per essere commerciata sotto forma d'incisioni singole e non per accompagnare il testo del Tasso, mentre la terza (B.XVII, p. 177, n. 1228-1247, solo tre incisioni siglate, nessuna datata), sempre composta da venti acqueforti, presenta su ciascun foglio una grande cornice a grottesche che contiene dei versi esplicativi della scena rappresentata, probabilmente destinata ad essere inserita in un'edizione del Tasso che mai venne pubblicata. Si veda LEUSCHNER 1999, in particolare pp. 140-141 e THE ILLUSTRATED BARTSCH/BUFFA 1984, pp. 86-132; FACCIOI 1985, pp. 85-89.

Evelyn è probabilmente uno dei primi trattatisti a citare tale serie (cfr. BALDINUCCI-BOREA p. 91 citata in nota 378 precedente), probabilmente la medesima presente nella sua collezione, come è possibile riscontrare nel catalogo delle sue opere librerie (si veda Fig. III, catalogata sotto la lettera I come «Historia di Gierusalemme liberato del Torquato Tasso. Invent. desig. & sculpiri da Antonio Tempesta»).

È interessante constatare che anche Baglione, nella [*Vita di*] *Bernardo Castelli, Pittore*, nomina l'opera del Tasso, tuttavia riferendosi alla prima edizione illustrata (1590) con incisioni da disegni di Bernardo Castello (cfr. LEUSCHNER 1999, p. 139): «Ha disegnato ancora le figure al gran Poema della Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso, molto honoratamente condotte. [...] Alcuni de' suoi disegni e lavori veggonsi in rame bene intagliati» (p. 284, cfr. BAGLIONE-FARA, nota 14 pp. 17-18).

³⁹⁴ Si tratta del volume di Giovanni Pietro Olinas *Uccelliera, ovvero discorso della natura e proprietà di diversi uccelli e in particolare di que' che cantano, con il modo di prendergli, conoscerli, allevargli, e mantenergli e con le figure [...] intagliate dal Tempesta, e dal Villamena [...]* (Roma, Andrea Fei, 1622), impresa editoriale voluta da Cassiano del Pozzo (che Evelyn aveva visitato a Roma il 21 novembre 1644, come testimoniato dal suo diario: *THE DIARY OF J. E.*, pp. 134-135; cfr. COOK 2004), con 66 illustrazioni calcografiche raffiguranti diversi tipi di uccelli e scene di caccia, ad opera di Antonio Tempesta, Francesco Villamena e Vincenzo Leonardi. Per le incisioni di Tempesta cfr. B.XVII, p. 162, n. 969-990.

³⁹⁵ Sul vocabolo *Virtuosi* si veda il glossario finale.

³⁹⁶ Su Cherubino Alberti incisore (1553-1615) di Borgo San Sepolcro, si consulti la bibliografia proposta da BAGLIONE-FARA, nota 166 pp. 85-86; SERVOLINI 1932; WITCOMBE 1989; WITCOMBE 1991 sul rapporto con la famiglia Medici; BOREA 2009, I, pp. 191-197.

Si veda anche I. Belli Barsali, *Alberti, Cherubino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, I, Roma, 1960, con rispettiva bibliografia.

³⁹⁷ Cfr. BAGLIONE-FARA, p. 44 (sempre nella *Vita di Antonio Tempesta Fiorentino*): «Fra gl'Italiani vi fu ancora Cherubino Alberti, che eccellentemente di bulino intagliò, ma nella sua vita alcune cose ne abbiamo detto, e dopo morte gli heredi hanno di sua fatica dato fuori l'intaglio della Presentazione di N. Signore, disegno de gli arazzi di Raffaello, dall'Alberti mirabilmente incisa».

Cherubino Alberti, *Presentazione di Gesù al Tempio*, da un arazzo vaticano, citato anche da GORI GANDELLINI 1771, I, p. 9.

³⁹⁸ Il soggetto di questa incisione non è tratta da Baglione. Si tratta della *Cacciata dal Paradiso Terrestre* (THE ILLUSTRATED BARTSCH/LEUSCHNER 2004, p. 15) della serie di acqueforti rappresentanti scene della creazione (cfr. nota 391).

³⁹⁹ Cfr. BAGLIONE 1642, p. 132 (*Vita di Cherubino Alberti, Pittore*): «Su'l monte Quirinale in s. Salvestro le figure, che stanno in su la volta sopra l'altare, sono sue, con quegli Angioli, che tengono l'Arme fuori dell'arco». Si tratta della *suite* di quattro incisioni realizzate da Cherubino Alberti da pitture di Polidoro da Caravaggio nella Chiesa di San Silvestro a Roma (B.XVII, p. 98, n. 131-134).

⁴⁰⁰ Cfr. BAGLIONE 1642, pp. 131-132 (sempre nella *Vita di Cherubino Alberti, Pittore*): «Fratello di Giovanni Alberti, che faceva le prospettive, fu Cherubino Alberti, il quale si diede ad intagliare in rame, et in questa professione divenne eccellente e fece di bellissime carte; e tra le altre intagliò la flagellazione di Christo alla Colonna di Taddeo Zuccherò, molte cose di Polidoro da Caravaggio, et in particolare quel famoso fregio della

pieces which he wrought after *Polydoro de Caravaggio* and *Michael Angelo*, commonly sold at *Rome*, and universally collected.

Horatio Borgiani cut the History of the *Bible* in the *Peristyle* of *Raphael* at the *Vatican*, so often made mention of, and out of which, as from a School of the noblest *Science*, most of the great Painters of the World have since taken forth their Lessons: He likewise published some things in *Ch[i]ar' Oscuro*, which were rarely heightened.

Raphael Guido a Tuscan, engraved many pieces after *Cavalier Arpino*, as the *Flagellation*, *Romulus*, *Icarus*, *The Angelus Custos*, *Ceres*, *Bacchus*, a *Christus mortuus*, and *St. Andrew the Apostle*, after *Barroccio*.

che egli incise di *Polidoro da Caravaggio e Michelangelo*⁴⁰¹, comunemente vendute a Roma e collezionate da tutti⁴⁰².

Orazio Borgianni intagliò la storia della Bibbia nel peristilio di *Raffaello* in Vaticano⁴⁰³, così spesso menzionate, e da cui, come da una scuola della Scienza più nobile, la maggior parte dei grandi pittori del mondo da quel momento ha tratto le proprie lezioni: egli similmente pubblicò alcune cose in chiaroscuro che erano straordinariamente rafforzate.

Raffaello Guidi, un toscano⁴⁰⁴, incise molte opere del *Cavalier d'Arpino*, come la Flagellazione⁴⁰⁵, Romolo⁴⁰⁶, Icaro, l'angelo custode, Cerere, Bacco⁴⁰⁷, un Cristo morto, e l'apostolo Sant'Andrea di *Barroccio*⁴⁰⁸.

facciata de' Gaddi incontro al Duca Cesi alla Maschera d'oro; et incise mirabilmente in rame quei belli vasi lavorati all'antica, cosa rara a vedere; come altresì alcune carte di Michelagnolo Buonarroto con gran maestria et esquisito intaglio da' loro originali rapportate».

Cfr. BAGLIONE-FARA nota 166 pp. 85-86: le incisioni rappresentanti vasi antichi citati da Evelyn dal testo di Baglione e realizzate da Cherubino Alberti, sono scene tratte da invenzioni di Polidoro da Caravaggio (ca. 1500–1543) dipinte sopra le finestre del primo piano di Palazzo Milesi in via della Maschera d'Oro a Roma (B.XVII, p. 110, n. 161-170, cfr. BURY 2001, scheda 97 pp. 146-147). Evelyn chiama queste incisioni “*vasa*” alla latina, probabilmente perché legge l'iscrizione sul primo foglio della serie che così recita: “VASA. A. POLIDORO. CARAVAGINO. PICTORE ANTIQVITATISQ. IMITATORE. / PRESTANTISS. / INVENTA. CHERVBINVS. ALBERTVS IN AES. INCIDITATQ. EDIDIT / ROMAE. ANNO M.D.LXXXII”.

⁴⁰¹ Si vedano nella nota precedente le parole di Baglione.

Le incisioni da Michelangelo sono molto numerose, tanto che «nell'ultimo quarto del secolo la stampa di traduzione dagli affreschi di Michelangelo è legata soprattutto al nome di Cherubino Alberti» (*D'après Michelangelo* 2015, p. 16, si veda tutto il catalogo per le stampe).

⁴⁰² Spia della diffusione di queste incisioni a Roma in quel periodo, città nella quale anche lo stesso Evelyn acquistò molte delle opere incisorie che costituivano la sua collezione.

⁴⁰³ Cfr. BAGLIONE-FARA, p. 34 (nuovamente nella *Vita di Francesco Villamena d'Assisi*): «benché l'opere di Raffaello in quelle logge fossero state di prima tutte da Horatio Borgianni eccellentemente intagliate in acqua forte».

Evelyn e Baglione si stanno qui riferendo alle *Storie bibliche*, incisioni realizzate da Orazio Borgianni (1578–1616) dagli affreschi delle Logge Vaticane di Raffaello (cfr. BAGLIONE-FARA, nota 83 pp. 65-66). Come notato da FIORENTINO 2010 (I, pp. 26-28), Baglione cita questo incisore anche in un altro passo del suo testo, nella *Vita di Mattheo Greuter Tedesco*, ponendolo tra gli “Intagliatori” che hanno adeguatamente utilizzato le diverse tecniche d'incisione: «[...] Chi in rame a bulino, e questo è il più nobile; e chi in rame ad acqua forte, nel che fu eccellentissimo Federico Baroccio, & Horatio Borgianni v'intagliò tutte le storie del Testamento vecchio delle Loggie Papali di Raffaello, & altre di sua invention; chi in legno ad imitatione di Alberto Durerò; & altri [...]; e tutto di si vanno scorgendo nuove fogge d'intagli assai belli, che in questa nobilissimima Patria, capo e maestra di nobil professione del disegno, con molta lode del continuo s'ammirano».

⁴⁰⁴ Su Raffaello Guidi (ca. 1540 o 1561?–dopo il 1616) si veda BAGLIONE-FARA, nota 72 p. 63 con rispettiva bibliografia, in particolare MASSA 2014, con un elenco delle incisioni.

⁴⁰⁵ Cfr. BAGLIONE-FARA, p. 33 (*Vita di Raffaello Guidi Toscano*): «Fu in quel tempo Raffaello Guidi, di Nazione Toscano, il quale intagliò in rame a bulino alcune carte con disegni del Cavaliere Giuseppe Cesari da Arpino assai francamente fatte, cioè il Christo battuto alla Colonna et altre, sì come nella Città da per tutto si mirano». Come già notato da Fara (BAGLIONE-FARA, nota 73 pp. 63-64) questo soggetto inciso (si veda MASSA 2014, p. 13, n. 8) è nominato anche da GORI GANDELLINI 1771 (II, p. 126: «Il Cristo battuto alla Colonna, lasciato da un Sartore con altri tre quadri del detto Professore [*i.e.* il Cavalier d'Arpino] con Fidecommissò alla Sagrestia di S. Carlo ai Catinari»), che riprende le parole usate da Baglione per descrivere il dipinto di Giuseppe Cesari (realizzato nel 1598 ca. e tuttora in loco), nella sua biografia all'interno delle *Vite*: «Si ritrovano nella Sagrestia di s. Carlo a' Catinari quattro quadri di suo, ivi con fidecommissò lasciati da Antonio, detto della Valle, il quale fu Sartore. Uno si è Christo battuto alla Colonna assai buon quadro, e con la sua miglior maniera operato, et un

Jovanni Baptista della Marca put forth many devices of *Shields, Armour, Busts, and Trophies* cut in wood.

To these we might add those excellent things of *Camillo Graffico, and Cavalier Salimbene, Anna Vaiana,* with innumerable more. But we have yet other fruitfull Countries to visit, to

Giovanni Battista della Marca⁴⁰⁹ mandò fuori molti congegni di scudi, armature, busti e trofei incisi in legno⁴¹⁰.

A queste dobbiamo aggiungere quelle eccellenti opere di Camillo Graffico⁴¹¹, e Cavalier Salimbene⁴¹², Anna Vaiana⁴¹³, e molti altri. Ma abbiamo ancora altri Paesi fruttiferi da

Manigoldo molto ben colorito» (p. 372). Evelyn, invece, sceglie di cambiare il sostantivo d'identificazione dell'incisione, con il più immediato «flagellazione».

⁴⁰⁶ Cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «Et evvi quella del Tevere con la Lupa, e con gl'infanti Romolo e Remo, et altra gente, felicemente operata».

L'incisione realizzata da Raffaello Guidi qui citata è un bulino dall'affresco del Cavalier d'Arpino con *Il ritrovamento della lupa con Romolo e Remo* (1596) nel Salone del Palazzo dei Conservatori a Roma. Cfr. BAGLIONE-FARA, nota 74 p. 64; GORI GANDELLINI 1771, II, pp. 125-126; MASSA 2014, p. 13, n. 45.

Sull'opera pittorica del Cavalier d'Arpino si veda RÖTTGEN 2002, pp. 293-296, n. 63.

⁴⁰⁷ Questi tre soggetti sono tratti dal medesimo passo del testo di Baglione (cfr. BAGLIONE-FARA, *ibid.*: «Ve ne sono di molte altre da lui con buona maniera incise, e tra queste sono di considerazione l'Icaro, l'Angelo Custode, e la carta di Cerere e di Bacco, nelle quali è molta accuratezza».

Il primo, *Dedalo e Icaro* (MASSA 2014, p. 13, n. 39), è un bulino datato 1600 da un disegno del Cavalier d'Arpino, con dedica a Pietro Bernini. Si veda BAGLIONE-FARA nota 75 p. 64; GORI GANDELLINI 1771, II, p. 126; RÖTTGEN 2002, p. 516, n. VI; BURY 2001, scheda n. 100.

Il secondo, *Tobia e l'Angelo* (MASSA 2014, p. 13, n. 3), deriva da un disegno preparatorio di Giuseppe Cesari del 1595-1600 ca., oggi al Courtauld Institute di Londra. Cfr. BAGLIONE-FARA, nota 76; Gori GANDELLINI 1771, II, p. 126; RÖTTGEN 2002, p. 515, n. V.

Il terzo, *Sine Cerere et Baccho friget Venus* (MASSA 2014, p. 13, n. 43), da un soggetto di Bartholomaeus Spranger. Cfr. BAGLIONE-FARA, nota 77 p. 64; GORI GANDELLINI 1771, II, p. 126.

⁴⁰⁸ Cfr. BAGLIONE-FARA, p. 33: «Come altresì il Christo morto con buona quantità di gente, et il s. Andrea Apostolo del Baroccio, sono intagli di Raffaello Guidi, da lui ben trasportati, e carte con diligenza felicemente espresse».

Si tratta del *Trasporto di Cristo* di Federico Barocci nella Chiesa di Santa Croce a Senigallia, inciso da Aegidius II Sadeler e Raffaello Guidi nel 1598 (cfr. CLERI 1993-2000, pp. 170-173 e BAGLIONE-FARA, nota 78 pp. 64-65) e la *Chiamata di Sant'Andrea* (MASSA 2014, p. 13, n. 7), replica dell'incisione di Johann I Sadeler che aveva riprodotto in controparte il dipinto di Federico Barocci per l'Oratorio di Sant'Andrea a Pesaro (1583), ora al Musées Royaux des Beaux Arts di Bruxelles (cfr. BAGLIONE-FARA, nota 79 p. 65).

⁴⁰⁹ Giovanni Battista Lombardelli anche chiamato «della Marca» o «il Montano» (tra 1535 e 1540-1592).

Per la bibliografia relativa a questo pittore si veda almeno B. Nicastro, *Lombardelli, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, Roma, 2005.

⁴¹⁰ L'accenno alla produzione grafica di stemmi di questo artista deriva da BAGLIONE 1642, p. 47 (all'interno della *Vita di Gio. Battista della Marca, Pittore*): «Né tralascierò, che sono suoi molti disegni di diversi scudi d'Arme con figurine, e puttini tanto belli, e gratiosi, che in quel genere sperar più non si poteva; e furono in legno intagliati».

Tuttavia, non è rintracciabile alcuna incisione di questo genere attribuibile al marchigiano e «l'unico foglio finora messo in relazione con questo genere di disegni è uno 'Stemma cardinalizio con muse danzanti', conservato a Berlino e proposto da Sabine Jacob come possibile copia da Lombardelli, dal cui stile appare lontano: Berlino, Kunstbibliothek, inv. Hdz 1557, in S. Jacob, *Italienische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin. Architektur und Dekoration 16. Bis 18. Jahrhundert*, Berlin, 1975, n. 105» (GRISOLIA 2010, nota 62 p. 32).

⁴¹¹ Come già notato da Fara, Evelyn si limita a nominare Camillo Graffico, a cui Baglione dedica un'intera vita (*Vita di Camillo Graffico dal Friuli*): si veda BAGLIONE-FARA, nota 71 pp. 62-63 con relativa bibliografia.

⁴¹² Anche il Cavalier Alessandro Salimbene detto Ventura (15698-1613) è solo nominato da Evelyn, che aveva letto la *Vita del Cavalier Ventura Salinbene, Pittore* scritta da BAGLIONE 1642, dove a p. 120 specifica: «Come anche si vedono alcune sue opere co'l bolino rapportate e ben espresse in rame».

Cfr. THE ILLUSTRATED BARTSCH/BUFFA 1983a, pp. 9-15.

⁴¹³ Anna Maria Vaiana (o Vajani), fiorentina, ebbe successo negli anni Trenta del XVII sec. come pittrice e incisore di fiori. Fu probabilmente parente di Alessandro e Sebastiano Vaiani.

whose praises we must be just; only we may not forget the [p. 59] incomparable *Stephano Della Bella* a *Florentine* Painter now, or lately living; whose intire collection in *A. fortis* is

visitare, negli elogi dei quali dobbiamo essere onesti; solo non dobbiamo dimenticarci dell'eccezionale *Stefano della Bella*⁴¹⁴, un pittore fiorentino⁴¹⁵, ora o recentemente vivente⁴¹⁶,

Cfr. B.XX, pp. 126-128 e THE ILLUSTRATED BARTSCH/BELLINI-CARTER LEACH 1983, pp. 336-340: Bartsch individua un catalogo di 5 incisioni. Cfr. *Cannocchiale e pennello* 2009, pp. 225, 239, 256. Come riportato da GUERRIERI BORSOI 2009, p. 260, «secondo Francesco Solinas nel 1637-1638, scortata dalla madre, la Vaiani sarebbe andata a Londra per dipingere composizioni floreali per Aletheia Arundel, moglie di Thomas Howard, tesa a favorire la conversione al cattolicesimo del re inglese. Noto però che il 3 gennaio del 1638 Anna Maria scrisse da Roma una lettera al suo protettore Galilei e la notizia del viaggio inglese resta per tanto problematica» (cfr. nota 34, *ivi*: SOLINAS 2000, p. 38 (senza indicazione della fonte della notizia); FAVARO 1890-1907, XVII, 1856, p. 250: lettera della Vaiani da Roma in data 3 gennaio 1638). Se questo viaggio fosse effettivamente avvenuto, non è da escludere che Evelyn abbia potuto incontrare la Vaiani da Howard, suo conoscente.

⁴¹⁴ Stefano Della Bella (1610–1664). Su di lui si vedano almeno DE VESME-MASSAR 1971; FORLANI TEMPESTI 1973; *Seicento Fiorentino* 1986, II pp. 260-290 e III, pp. 78-80.

Questa corposa parte di testo del *Sculptura*, riguardante Stefano Della Bella, sembra essere una delle poche unicamente frutto delle conoscenze dirette di Evelyn. Egli, infatti, conobbe il fiorentino a Parigi e ne visitò lo studio acquistando anche molte opere che arricchirono la sua collezione. L'episodio è raccontato nel Diario, 30 aprile 1650 (Paris): «I went to see the Collection of the famous Sculptor Steffano de la Bella, retourning now into Italy, & bought some prints: & visited *Perelle* the Landskip Graver» (*THE DIARY OF J. E.*, p. 253).

Evelyn potrebbe essere stato uno dei primi ad aver descritto piuttosto ampiamente le opere di Della Bella in un trattato sull'incisione, molti anni prima di Baldinucci (il primo a dedicargli un'intera vita con un lungo catalogo delle sue opere: cfr. BALDINUCCI-BOREA, pp. 163-183). L'unica fonte italiana che si limita a citarlo prima di Evelyn, ma solo come seguace di Callot (chiamato il "Calotta") è Francesco Scannelli, ne' *Il microcosmo della pittura*, (SCANNELLI 1657) p. 85: «Come poi sia riuscito sufficiente, e qualificato Antonio Tempesta nelle Battaglie, Caccie, massime nell'esprimere con ogni studio, ed attitudini d'ogni sorte i più spiritosi Cavalli, lo dimostrano massime l'opere di Roma, che vivono per contrasegno di gran talento, e singular inclinazione. E nell'inventioni copiose, capricciose, e bizzarre di figure picciole il Calotta, & anco al presente il di lui seguace detto Stefano della Bella».

⁴¹⁵ Della Bella è conosciuto più come incisore che come pittore, ma effettivamente anche Baldinucci ne ricorda gli esordi nella bottega di Orazio Vanni (con velata critica all'incisione, considerata un'arte minore rispetto alla più nobile pittura alla quale però il dottissimo Della Bella non aveva intenzione di applicarsi: «Furono osservate altresì le amabili maniere di Stefano, del quale non vidde quell'età il più quieto ed il più applicato, dall'erudito Michelagnolo Buonarruoli il giovane, amico di quei virtuosi artefici, e da Giovanbatista Vanni, pittore altro figliuolo d'Orazio soprannominato, e tanto l'uno che l'altro forte si dolsero co' parenti di lui, che ad un giovanetto di sì alta aspettazione in cose di disegno facessero sotterrare il proprio talento e consumare gli anni migliori di sua età in un'arte nella quale, tutto che un buon disegno sia necessarissimo, contuttociò, in quanto all'opere appartiene, ella ha un campo assai limitato ed angusto, estendendosi al più al dover far bene le poche cose che sono proprie sue; là dove all'arte della pittura sono oggetto d'imitazione tutte l'opere della natura stessa; onde fecer per modo che Stefano da indi in poi cominciasse a frequentare la stanza di Giovan Batista, dove [come che egli era bravissimo disegnatore] diede principio ad istruirlo ne' buoni precetti, facendogli di sua mano gli esemplari secondo l'ordine che si tiene co' principianti, già che Stefano fino allora aveva operato senza regola e solamente in forza di naturale inclinazione, ed al più con qualche assistenza di Remigo Cantagallina ingegnere valoroso, al quale egli di quando in quando era stato solito mostrare le cose sue. Con tali maestri molto si approfittò, ma poi, non so per qual cagione, egli si parti dal Vanni e con Cesare Dandini s'accomodò, il quale, come altrove abbiamo detto, era pittore d'assai vaga invenzione, di buon abbigliamento ed aveva un colorito che dava nell'occhio alquanto più che quello del Vanni non faceva; onde erasi nella città acquistato non poco applauso. Con questo seguì Stefano ad imparar l'arte della pittura; ma come quegli che fin dal tempo ch'egli stava all'orefice, dal vedere e copiare le belle opere del Callot erasi forte invaghito dell'intaglio e già aveva incominciato lo studio del maneggiare il bulino, nel modo però solito a quegli che vogliono darsi all'orificeria, ch'è d'intagliare prima lettere, e poi rabeschi. Posta da parte la pittura, diedesi tutto all'intaglio, eleggendo però la pratica di esso in acqua forte, atteso che questo modo, non solamente affatica manco la complessione, ma assai più si adatta al rappresentare in piccola carta numero infinito di piccolissime figure, genio proprio dell'insigne Callot, ereditato poi dal nostro Stefano» (BALDINUCCI-BOREA, p. 165: il testo, praticamente identico della vita di Stefano Della Bella venne rieditato anche nelle *Notizie* del 1728, VI, pp. 242-252, che nell'edizione a cura di Paola Barocchi (1974-1975) si trova a pp. 602-619).

deservedly admir'd, and *here* in particular to be celebrated by me, in acknowledgment of some obligation I have for his civilities abroad: And of this Artist's works, flowing, and most luxurious for invention, are those things which in imitation of *Callot* he did in little, being yet very young. As the *Scenes* and dances of the Horses, at the Marriage of the Duke of *Tuscany*; *Compartimenti*, *Cartells*, *Ornaments* and *Capricios*¹⁸ for Carvers and Embroderers; A book of

¹⁸ Si veda il Glossario in appendice.

di cui l'intera collezione in acquaforte è meritatamente ammirata, e in particolare qui per essere da me celebrata in riconoscimento di un qualche obbligo che ho nei confronti della sua educazione all'estero: e le opere di questo artista, fluide, e le più lussuose per invenzione, sono quelle opere che fece in piccolo ad imitazione di *Callot*, quando era ancora molto giovane⁴¹⁷. Così come le scene e danze di cavalli, al matrimonio del Duca di Toscana⁴¹⁸; *compartimenti*, cartelle⁴¹⁹, ornamenti⁴²⁰ e capricci⁴²¹ per intagliatori e ricamatori; un libro di

Sempre Baldinucci ricorda più avanti nel testo: «Non fu però che per la molta applicazione che aveva Stefano a suoi bellissimoi intagli, non volesse talora divertirsi alquanto negli studii della pittura, nella quale, benché poco operasse, tenne una maniera di buon gusto, e vedesi di sua mano nel palazzo de' Pitti il ritratto quanto il naturale del Serenissimo Principe Cosimo, oggi Granduca felicemente regnante, figurato sopra un bel cavallo» (*ibid.*, p. 170). Si veda anche *ibid.*, nota 28 p. 179 con bibliografia su Stefano Della Bella pittore.

⁴¹⁶ Forse Evelyn non sapeva se fosse morto oppure no, dal momento che Della Bella morì nel 1664 dopo una lunga malattia iniziata nel 1661 a seguito di un probabile ictus (DE VESME-MASSAR 1971, I, p. 3).

⁴¹⁷ Si tratta, verosimilmente, delle opere così descritte anche in BALDINUCCI-BOREA, p. 164: «[...] ma non fermavansi qui i primi saggi del suo bel genio, perché aveva ancora tanta facilità in copiare le bellissime carte, pure allora uscite fuori di Iacopo Callot, delle quali disegnava quante mai ne poteva avere, che era cosa da stupire [...]».

E più avanti fa un appunto sulle incisioni di piccole dimensioni simili a quelle del Callot: «Mi giunge ora un certo sentimento di credere, che il mio Lettore dall'aver veduto il molto che io mi trattenni in esplicare le qualità eccellentissime che ebbe il celebre Iacopo Callot nell'arte dell'intagliare piccolissime figurine, e 'l molto eziandio, ch'io mi son trattenuto in quelle di Stefano Della Bella, siasi fatto curioso di sapere perché io abbia dato tanto all'une che all'altre attribuito di singolarità, mentre scorgesi fra esse tanta diversità di maniera. [...] Dico dunque che tanto l'opere del Callot quanto quelle di Stefano sono appresso di me nel più alto grado di stima che io pensi potersi al presente da chi che sia immaginare, e che tanto l'uno che l'altro, nell'arte loro particolare e propria che fu d'inventare ed intagliare piccolissime figure, debbono aversi per uomini segnalatissimi e fin qui senza eguale» (pp. 171-172).

Come segnalato da DE VESME-MASSAR 1971 (p. 73), SOLERTI 1905 (p. 65) riporta l'informazione dedotta da un diario del tempo secondo cui «nel mese di luglio era usanza in Firenze di correre parecchi palii e giostre, e più specialmente il 6, giorno di S. Romolo, si correva sempre una giostra di gobbi. Di quella di quest'anno ci ha lasciato una narrazione in ottava rima un certo Paolo Baroni, *La famosa giostra de' Gobbi, con tutte le feste fatte nella serenissima gran piazza ducale di Firenze*, Firenze, Fantucci, 1612; 8°». Proprio tali scene potrebbero essere state l'ispirazione per Della Bella (DE VESME-MASSAR 1971 p. 73 n. 152-155 «*Quatre sujets de nains, dans le goût de Callot*»).

Si ipotizza qui che si possa trattare anche di copie da Callot della serie dei *Gobbi*, composta da ventuno acquaforti che rappresentano figure di gobbi in atteggiamenti burleschi. Queste piccole stampe costituiscono un vero e proprio repertorio dei tipi dello spettacolo fiorentino (cfr. MARIANI 1992). La scritta che compare nel frontespizio oltre al titolo (VARIE FIGVRE GOBBI / di Iacopo Callot / fatto in firenza / lanno 1616), cioè «fatto in firenza 1616» probabilmente fa riferimento all'ideazione del soggetto (che secondo Félibien e Mariette risale agli anni fiorentini), l'excudit («excudit Nanceij»), invece, indica come luogo di stampa la città di Nancy (cfr. *Capricci* 2002, p. 118).

Sul rapporto tra Della Bella e Callot si veda FARLANI TEMPESTI 1993.

⁴¹⁸ Cfr. BALDINUCCI-BOREA, p. 175: «Dodici carte delle prospettive di commedia e balletto a cavallo, fattosi per le felicissime nozze del Granduca Ferdinando II colla Serenissima Granduchessa Vittoria della Rovere».

Si tratta delle otto illustrazioni (frontespizio e sette scene teatrali) realizzate da Stefano Della Bella per il libretto del melodramma *Le nozze degli Dei* di Giovan Carlo Coppola, con scenografia di Alfonso Parigi, a cui assistettero gli ospiti alle nozze del Granduca Ferdinando II con Vittoria della Rovere. Tali incisioni sono firmate e datate 1637. Cfr. BALDINUCCI-BOREA nota 93 p. 183 (con bibliografia); DE VESME-MASSAR 1971 pp. 143-144, n. 918-925; FORLANI TEMPESTI 1973, pp. 28-32, n. 13.

⁴¹⁹ Evelyn potrebbe riferirsi alla *suite* di diciotto fogli intitolata «RACCOLTA DI VARI CAPRICII / *Et noue inuentioni di cartelle et ornamenti / posti in luce dal S.^v Steffano Della Bella / Pittor fiorentino, et da lui dissegnate / et jntagliate in Parigi appresso / F. Linglese detto Ciartres, con Priuilegio di sua Maesta Chriss.^{ma} / – RECVEIL DE DIVERS CAPRICES / Et nouvelles jnuentions mises au / jour par le S^v de la Belle, Peintre*

Gobbi, and divers *Vasa's*, *Landskips* in Rounds and others: A book of *Beasts* done exceedingly to the natural; The principles of *Designe*, *Heads*, and other touches very rare and full of spirit, several pieces of our *Lady*, *Christ*, *St. Joseph*, &c. *Jacobs* descent into *Aegypt*; The Procession and Exposure of the *Sacrament*, where there is an Altar of curious

*Gobbi*⁴²² e diversi vasi⁴²³, paesaggi in tondi⁴²⁴ e altre cose; un libro di mostri eseguito straordinariamente vicino al naturale⁴²⁵; i principi del disegno, ritratti, e altri tratti molto unici e pieni di spirito⁴²⁶, varie opere di Nostra Signora, Cristo, San Giuseppe, eccetera⁴²⁷, la discesa di Giacobbe in Egitto⁴²⁸; la processione e l'esposizione del Sacramento, in cui c'è un

fiorenti dessinée et / gravées par le mesme auteur / A PARIS / Chez F. Langlois dit Chartres [...] / Avec privilege du Roy tres Chrestien / M.DC.XLVI" (cfr. DE VESME-MASSAR 1971 pp. 156-158, n. 1027-1044 e FORLANI TEMPESTI 1973, pp. 79-83, n. 47), che nell'esteso titolo comprenderebbe tutti e tre i termini qui utilizzati ("cartelle", "ornamenti", "capricci"), per di più in corsivo nel testo originale, forse ad indicare una citazione.

Anche Baldinucci ne cita una carta, la tredicesima: «Una carta bislunga d'una cartella, ornata tutta di cani grossi in atto d'afferrare un cervio, che posa la testa sopra la cartella, nel bel mezzo è scritto *S. d. Bell. In. Fecit F. L. F. Ciartres exc.*» (BALDINUCCI-BOREA, p. 174, vedi anche nota 63 p. 181).

⁴²⁰ Potrebbe trattarsi, oltre alla serie citata sopra (vedi nota precedente), delle due serie di "ORNAMENTI / DI / FREGI / *et / fogliami / di / Stef. della Bella / In. et Fecit.*" (in sedici fogli in forma di fregio, con nome dell'editore, firmati e con privilegio, cfr. DE VESME-MASSAR 1971, pp. 153-155, n. 987-1002) e di "ORNAMENTI / o / Grottesche / di Stef. Della Bella." (in dodici pezzi, senza l'indicazione dell'editore, cfr. DE VESME-MASSAR 1971, p. 155 n. 1003-1014).

⁴²¹ Oltre ad indicare la *suite* sopra nominata (si veda nota 419), il sostantivo "Capricci" potrebbe riferirsi in alternativa alla serie di ventiquattro incisioni realizzata da Stefano Della Bella dal titolo "DIVERSI / *Capricci / fatti / per SDBella.*" Pubblicata da François Langlois nel 1647-1648 ca., rappresentanti dei paesaggi con animali e uomini (DE VESME-MASSAR 1971, pp. 71-72, n. 128-151; FORLANI TEMPESTI 1973, pp. 59-60, n. 40), citata anche da Baldinucci: «Ventitre carte di capricci diversi, scrittivi *Stef. d. Bell. fecit. Mariette exc.*» (BALDINUCCI-BOREA, p. 173, e nota 54 p. 181).

⁴²² Probabilmente copie dai *Gobbi* di Callot: si veda nota 417.

⁴²³ Cfr. BALDINUCCI-BOREA, p. 173: «Molte carte di vasi di bellissime e novissime forme».

Suite di sei incisioni (ognuna rappresentate varie tipologie di vasi) intitolate "*Raccolta / di Vasi di/versi di Stef. / de la Bella / Fiorentino*", conosciuta in tre stati (il primo con il nome dell'editore Langlois, uno con quello di Mariette e un altro senza alcun indirizzo ma con le lettere ritoccate) e realizzata intorno al 1646.

Cfr. BALDINUCCI-BOREA, nota 51 p. 180; DE VESME-MASSAR 1971, pp. 158-159, n. 1045-1050; FORLANI TEMPESTI 1973, pp. 83-86 n. 48.

⁴²⁴ Anche questa serie, costituita da sei fogli che mostrano paesaggi e porti di mare in tondi, firmati e datati 1656, è descritta in seguito da Baldinucci (cfr. BALDINUCCI-BOREA, p. 173: «Sette Paesi tondi, con figure diverse»). Le incisioni non possiedono un titolo né il nome dell'editore. Cfr. BALDINUCCI-BOREA, nota 60 p. 181; DE VESME-MASSAR 1971, pp. 115-116, n. 743-748; FORLANI TEMPESTI 1973, pp. 141-143, n. 78.

⁴²⁵ È Forse da confrontare con «grottesche bizzarrissime, con animali diversi e mostri marini, tocchi sì bene che paiono coloriti» descritti da BALDINUCCI-BOREA, p. 173: si tratta di una serie di sedici pezzi indicata in DE VESME-MASSAR (p. 153, n. 987-1002) come *Ornamenti di fregi e fogliami*, in cui compaiono anche mostri (BALDINUCCI-BOREA, nota 50 p. 180).

⁴²⁶ Cfr. BALDINUCCI-BOREA, p. 174: «Venticinque carte de' principii del disegno, occhi, orecchi, teste, mani, piedi, ec.».

Suite di venticinque fogli numerati e firmati, con privilegio reale, che nel frontespizio portano il titolo di "I PRINCIPII DEL DISEGNO", conosciuta in due stati di cui il primo porta l'indirizzo di Pierre Mariette, cancellato nel secondo. Tale raccolta di studi destinata agli artisti è databile al 1640 ca. Cfr. BALDINUCCI-BOREA, nota 78 p. 182; DE VESME-MASSAR 1971, pp. 94-95, n. 364-388; FORLANI TEMPESTI 1973, pp. 44-46, n. 26.

⁴²⁷ Cfr. BALDINUCCI-BOREA, p. 174: «Più carte di grandezze diverse, figuratevi Maria Vergine, con Gesù Bambino nell'andar in Egitto, e con Gesù, e San Giovanni».

Potrebbe trattarsi, come ipotizzato da Borea (BALDINUCCI-BOREA, nota 74 p. 182), del soggetto del *Riposo o Fuga d'Egitto*, in sette esemplari nel catalogo dell'incisore: DE VESME-MASSAR 1971, pp. 44-47, n. 11-17; FORLANI TEMPESTI 1973, pp. 49-52 n. 30-36.

⁴²⁸ Stefano Della Bella, *Il viaggio di Giacobbe in Egitto*, acquaforte firmata "*Stef. della Bella In. et fe. Cum priuil. Regis*". Cfr. DE VESME-MASSAR 1971, p. 44, n. 2; FORLANI TEMPESTI 1973, pp. 77-78, n. 45.

Architecture enrich'd with festival Ornaments; The *Cavalcado* of the *Polonian Embassadour* into *Rome*, with divers other proceedings, Pieces of *Polonians*, *Persians*, and *Moores* on Horseback breathing a rich and noble fancy; Also *Seiges*, *Engines* for War, with *Skirmishes*, Land and Sea-[p.60]Fights; The *Metamorphosis* of *Ovid*; The *Sultana* and her son, taken by the Knights of *Malta*; and to conclude, (for there is no end of his *Industry*) the Prospect of the *Pont Neuf* at *Paris*, than which there is not certainly extant a more lively representation of the busie *Genius* of that Mercurial Nation; nor a piece of greater variety as to all encounters and

altare con curiose architetture decorate con ornamenti festivi⁴²⁹; la cavalcata dell'ambasciatore polacco a Roma, con diversi altri che procedono⁴³⁰, opere con Polacchi, Persiani e Mori a cavallo nelle quali si respira un ricco e nobile capriccio⁴³¹; anche assedi⁴³², macchine per la guerra, con schermaglie⁴³³, combattimenti per terra e per mare⁴³⁴; le Metamorfosi di Ovidio⁴³⁵; la *Sultana* e suo figlio, presi dai cavalieri di Malta⁴³⁶; e per concludere, (dal momento che non c'è fine alla sua operosità) il prospetto del *Pont Neuf* a Parigi⁴³⁷, rispetto al quale non esiste certamente una rappresentazione più vivace del Genio

⁴²⁹ Cfr. BALDINUCCI-BOREA, p. 173: «La Processione del Corpus Domini nella città di Parigi», che corrisponde alla celebre incisione in più stati e firmata della *Processione del Santissimo Sacramento*, evento che si svolse a Parigi il 12 giugno 1648 alla presenza della Regina Anna d'Austria (cfr. BALDINUCCI-BOREA, nota 61 p. 181; DE VESME-MASSAR 1971, pp. 62-63, n. 73; FORLANI TEMPESTI 1973, pp. 101-102 n. 54).

⁴³⁰ Cfr. BALDINUCCI-BOREA, p. 173: «La già mentovata carta dell'Entrata in Roma dell'Ambasciatore Polacco, dedicata al Serenissimo Principe D. Lorenzo di Toscana», e p. 166: «[...] onde non fu gran fatto che nel fervore di quei grandi studii gli riuscisse l'inventare ed intagliare la bellissima Cavalcata dell'Ambasciatore polacco nella sua entrata in Roma l'anno 1633, la quale dedicò al Principe suo signore».

La lunga incisione rappresentante l'arrivo a Roma dell'ambasciatore di Polonia Giorgio Ossolinsky accompagnato dal corteo, presso il papa Urbano VIII a Roma, è formata da sei fogli (A-Y), dedicata a Lorenzo de' Medici, ed è firmata e datata 1633, nonostante la data si riferisca probabilmente al solo avvenimento e non all'effettiva esecuzione, che pare essere più tarda (FORLANI TEMPESTI 1973, pp. 26-27, n. 12). Cfr. BALDINUCCI-BOREA, nota 13 p. 178; DE VESME-MASSAR 1971, pp. 56-58, n. 44-49.

⁴³¹ Cfr. BALDINUCCI-BOREA, p. 174: «Undici carte di mori e persiani sopra cavalli, con belle vedute di paesi». Evelyn indica anche la presenza di Polacchi all'interno di questa serie di undici incisioni rappresentanti cavalieri esotici (polacchi, ungheresi, turchi e negri) firmate ma non datate. Cfr. BALDINUCCI-BOREA, nota 79 p. 182; DE VESME-MASSAR 1971, pp. 86-87, n. 270-280; FORLANI TEMPESTI 1973, pp. 114-117, n. 65.

⁴³² Anche Baldinucci cita uno degli assedi rappresentati da Della Bella («la segnalata carta dell'assedio d'Aras, mandato prima in quel luogo apposta con nobile trattamento del cardinale di Richelieu, acciò tutto potesse bene osservare e disegnare», BALDINUCCI-BOREA, pp. 166-167: cfr. DE VESME-MASSAR 1971, p. 137 n. 880; FORLANI TEMPESTI 1973, p. 47 n. 28), catalogati in DE VESME-MASSAR 1971, pp. 136-138, n. 877-882.

⁴³³ Probabilmente si riferisce alla serie di quattordici fogli intitolata *Recueil / De diverses pieces tres-necessaires a la fortification, / Faict par Stef. della Bella / Dedié a Mon-seigneur / ARMAND de la Porte [...]* (DE VESME-MASSAR 1971, pp. 81-82, n. 213-226), citata anche da Baldinucci (cfr. BALDINUCCI-BOREA, p. 173: «Moltissime piccole cartine. In frontespizio dice *Recueil de diverses pieces tres necessaires a la fortification, a Monseigneur Armand de la Porte*»).

⁴³⁴ Le scene inerenti la guerra rappresentate da Stefano Della Bella sono numerose: Evelyn potrebbe qui riferirsi alle incisioni catalogate da DE VESME-MASSAR 1971, pp. 83-85, n. 246-257 (intitolate «DESSINS DE QVELQVES CONDVITES / de troupes, Canons, et atakes de villes; faictes Par de la Belle [...]»), p. 85, n. 258-263 («*Varij Capricij Militarj di Stef. Della Bella / F. L. D. Ciartres excudit [...]*»), pp. 85-86, n. 264-269 («*Divers desseins tout pour la paix que pour la guerre; Faicts par LABELLE [...]*»).

⁴³⁵ Probabilmente Evelyn vide una copia del celebre gioco di carte a soggetto mitologico conosciuto come «*Jeu de la Mythologie*» o «*Fables*», composto dal letterato Jean Desmarests de Saint-Sorlin su ordine del Cardinale Mazzarino che voleva creare un gioco istruttivo per il giovane re Luigi XIV e per il quale Stefano Della Bella realizzò le incisioni, con privilegio del re ottenuto il 9 aprile 1644. Infatti, parlando Evelyn di Metamorfosi di Ovidio, sembra che l'esemplare citato sia la copia in controparte firmata «*S. de la Belle inventor*» intitolata «*P. OVIDII NASONIS | METAMORPHOSIS*» (cfr. DE VESME-MASSAR 1971, p. 107 copia A), piuttosto che l'originale con titolo «*Jeu de fables*» (cfr. DE VESME-MASSAR 1971, pp. 105-107, n. 489-541). Si veda anche FORLANI TEMPESTI 1973, pp. 62-74, n. 42.

⁴³⁶ Probabilmente si tratta dell'incisione rappresentante *Il ritratto del principe turco Osman e di sua madre la Sultana*, conosciuta attraverso una copia realizzata da Theodoor Van Merlen (1609-1672) da Stefano Della Bella. In basso compare una scritta, così riportata da DE VESME-MASSAR 1971, p. 161, n. 1057: «*Teodore Ioan van Marlen fecit – Aporté de Malthe...et gravé par le commandement de Sa Maiesté / 1646*».

⁴³⁷ Cfr. BALDINUCCI-BOREA, p. 173: «Il bel ponte di Parigi».

accidents, which one can imagine may happen amongst so numerous a people and concourse of Mankind.

Lastly (for they were likewise some of them Gravers in Copper and very rare *Chalcographers*) we must not omit to make honourable mention *here* of those incomparable *Sculptors* and Cutters of *Medails*, whether in *Gemms* or *Metals*; such as were (besides those we touch'd in the former chapter) *Vittor*, *Gambello*, *Giovanni dal Cavino* the *Padouan*, and a Son of his; *Benevento Gellini*, *Leone Aretino*, *Jacopo da Tresso*, *Fred. Bonzagna*; and above all *Gio. Jacopo*, who have almost exceeded, at least approach'd the Antients: To these may we add *Giovanni da Castel Bolognese*, *Matteo dal Nasaro*, *Giovanni dal Corniuole*, *Domenica*

indaffarato di quella nazione mutevole; e nemmeno una parte della più grande varietà di tutti gli incontri e accidenti che uno può immaginare possano accadere tra un grande numero di persone e il concorso dell'umanità.

Infine (dal momento che alcuni di loro furono allo stesso tempo incisori in rame e calcografi davvero eccellenti) non dobbiamo dimenticare di fare qui onorevole menzione di quegli incomparabili scultori e intagliatori di medaglie sia in gemme che in metalli; che furono (oltre a quelli che abbiamo trattato nel precedente capitolo) *Vittor Gambello*⁴³⁸, *Giovanni dal Cavino* il padovano e uno dei suoi figli⁴³⁹; *Benvenuto Cellini*⁴⁴⁰, *Leone Aretino*⁴⁴¹, *Jacopo da Tresso*⁴⁴², *Fred. Bonzagna*⁴⁴³; e soprattutto *Gio. Jacopo* che quasi superò, o per lo meno si avvicinò agli Antichi⁴⁴⁴: a questi dobbiamo aggiungere *Giovanni da Castel Bolognese*⁴⁴⁵,

L'incisione realizzata da Stefano Della Bella del *Pont Neuf* di Parigi presenta il titolo ben chiaro in alto "LA PERSPECTIVE DV PONT NEVF DE PARIS", che è ripreso testualmente da Evelyn. È conosciuta in due stati, con firma e data (1646), dedicata a Luigi XIII. Cfr. BALDINUCCI-BOREA, nota 55 p. 181; DE VESME-MASSAR 1971, pp. 132-133, n. 850; FORLANI TEMPESTI 1973, pp. 78 n. 46.

⁴³⁸ Vettor di Antonio Gambello detto Camelio (ca. 1455-1537), veneziano. Su questo incisore di medaglie si vedano almeno HILL 1930, I, pp. 115-121; POLLARD 1984, I, pp. 253-255; TODERI-VANNEL 2000, I, pp. 223-230.

⁴³⁹ Giovanni dal Cavino (1500-1570) medaglista padovano. Egli ebbe tre figli di cui si conoscono i nomi: Camillo laureato in giurisprudenza all'Università di Padova, Vincenzo e Antonio che divennero suoi collaboratori (cfr. CESSI 1969, p. 10). Si veda anche POLLARD 1985, III, pp. 1311-1323; TODERI-VANNEL 2000, I, pp. 315-328.

⁴⁴⁰ Benvenuto Cellini (1500-1571), orafo fiorentino. Cfr. POLLARD 1985, II, pp. 677-680; TODERI-VANNEL 2000, II, pp. 465-467 e la completa bibliografia in E. Camesasca, *Cellini, Benvenuto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 23, Roma, 1979.

⁴⁴¹ Leone Leoni (1509-1590), scultore e medaglista nato a Como. Si veda POLLARD 1985, III, pp. 1211-1237 e TODERI-VANNEL 2000, I, pp. 40-59).

⁴⁴² Iacopo o Giovan Giacomo Nizzola (o Nizzola da Trezzo) (1514/1515-1589), medaglista, gioielliere, incisore di gemme, architetto e scultore attivo a Milano. Si veda POLLARD 1985, pp. 1238-1251; TODERI-VANNEL 2000, I, pp. 60-65. Verrà citato più volte nel testo di Evelyn con nomi diversi.

⁴⁴³ Giovan Federico Bonzagni (Bongiovanni) (*post* 1507-1588), parmense, fratello di Giovan Federico. Per la bibliografia relativa a questo incisore si veda G. Pollard, *Bonzagni, Giovan Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 12, Roma, 1971; TODERI-VANNEL 2000, II, pp. 674-679. Si veda anche la bibliografia in G. Pollard, *Bonzagni, Giovan Federico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 12, Roma, 1971; TODERI-VANNEL 2000, II, pp. 680-706.

⁴⁴⁴ I nomi d'incisori di gemme qui riportati da Evelyn, provengono (esposti nel medesimo ordine) dall'opera di Enea Vico, *Discorsi di M. Enea Vico Parmigiano, sopra le medaglie de gli antichi divisi in due libri. Ove si dimostrano notabili errori di Scrittori Antichi, e Moderni, intorno alle Historie Romane. Con due Tavole, l'una de' Capitoli, e l'altra delle cose più notabili [...]*, in *Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari, MDLVIII* (1558), pp. 67-67 (all'interno del Cap. XXIII, intitolato "Quali sono stati, et hoggi sono eccellenti imitatori di medaglie antiche nel cognio"): «Nell'imitatione (per dimostrare la eccellenza loro) facendo nuovi cogni di acciaio, nell'età mia sono stati eccellenti, Vettor Gambello, Giovanni dal Cavino Padoano, e suo figliuolo; Benvenuto Cellini, Alessandro Greco, Leone Aretino, Iacopo da Tresso, e Federico Borzagna Parmigiano. Ma Giovan Iacopo di costui fratello, che hoggi per merito della sua virtù tiene in Roma l'ufficio del segnare in piombo, ha superati tutti i moderni in così fatte arti: della cui maniera, chi grandemente non è pratico, resterà facilmente ingannato, e le sue medaglie riceverà per antiche».

Benvenuto Cellini e Leone Aretino sono citati anche da VASARI-MANOLESSI, II (VASARI, IV, pp. 629-630, nella *Vite di Valerio Vicentino di Giovanni da Castel Bolognese di Matteo dal Nasaro Veronese e d'altri eccellenti intagliatori di camei e gioie*) a p. 297: «Molti sarebbono, che io potrei raccontare, che nell'intaglio di cavo, per le medaglie, teste, e rovesci, che hanno paragonato, e passato gli antichi, come Benvenuto Cellini, che al tempo, ch'egli esercitò l'arte dell'Orefice in Roma sotto papa Clemente, fece due medaglie [...]. Del Cavalier Lione

Milaneze, Pietro Maria de Pescia, Marmita, and Ludovico his Son, Valerio [p. 61] Vicentino
who had been in *England* in the time of Queen *Elizabeth*, and left a *Sardonix* which he cut,

Matteo dal Nasaro⁴⁴⁶, Giovanni dal Corniuole⁴⁴⁷, Domenica Milanese⁴⁴⁸, Pietro Maria de Pescia⁴⁴⁹, Marmita, e Ludovico suo figlio⁴⁵⁰, Valerio Vicentino⁴⁵¹ che era stato in Inghilterra

Aretino, che hà in questo fatto il medesimo, altrove se ne farà memoria, e delle opere, che hà fatto e ch'egli fà tuttavia.

[*Glossa sul margine destro*] Cellini eccellente artefice in Roma», (Fig. 57).

Che Vasari sia una delle fonti fondamentali per le informazioni sugli incisori di medaglie riportate in questo passo del *Sculptura*, lo conferma il seguente brano tratto dal *Numismata* di Evelyn: «We have in *George Vasaries's Lives of the most Famous Painters* (whwrein he mentions *Sculptors*) the *Mechanic Part of Medal-cutting* in any sort of Metal or Precious Stones, together with the Temper of the Matter; the Machine, Tools and Instruments to insculp and prepare the Mould and *Matrices*, but which is since exceedily imporv'd by Monsieur *Felibien* whom we have already mention's» (EVELYN 1697, p. 238).

Lo stesso Enea Vico è citato più volte nel medesimo trattato, a riprova della profonda conoscenza di testi italiani da parte di Evelyn (si vedano pp. 8, 22, 28 del *Sculptura*).

⁴⁴⁵ Giovanni Desiderio Bernardi da Castelbolognese (1496–1553): si veda la voce *Bernardi, Giovanni Desiderio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 9, Roma, 1967, pp. 166-169, con relativa bibliografia.

Questo incisore, di cui si parla a più riprese nella medesima vita di *Valerio Vicentino* [...], viene nominato per la prima volta a p. 291 nell'edizione VASARI-MANOLESSI, II (e a p. 620 nell'edizione originale: VASARI, IV), come “Giovanni Bernardi da Castel Bolognese”: si vedano il testo e le relative glosse.

⁴⁴⁶ Matteo del Nassaro (attivo 1515–1547/2548), pittore, orafo, medaglista e incisore di gemme e con di monete veronese (cfr. TODERI-VANNEL 2000, I, pp. 194-195), di cui Vasari illustra la vita e le opere più avanti nel testo (cfr. e VASARI-MANOLESSI, II, pp. 293-294 che corrisponde a VASARI, IV, pp. 623-625), all'inizio di un paragrafo ben evidente, accompagnato da più glosse marginali.

⁴⁴⁷ Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, p. 291: «Imparò da questi, per mezzo del Mag. Lorenzo, questa virtù dell'intaglio in cavo, un giovane Fiorentino, chiamato Giovanni delle Corniuole, il quale hebbe questo cognome, perche le intagliò eccellentemente, come ne fanno testimonio infinite, che se ne veggono di suo grandi, e piccole [...]

[*Glossa sil margine destro*] Da queste opere raccolte da Lorenzo de' Medici, imparò Gio. delle Corniuole», (Fig. 58). Si veda anche VASARI, IV, (*Vite di Valerio Vicentino* [...] e *d'altri eccellenti intagliatori di camei e gioie*) p. 620, dove viene chiamato “Giovanni delle Corgnuole”.

Sul pisano Giovanni delle Corniuole (ca. 1470–post gennaio 1416) si veda F. Rossi, *Giovanni delle Corniuole*, in *Enciclopedia Italiana*, 1933 con relativa bibliografia.

⁴⁴⁸ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.*: «Fù suo concorrente Domenico de' Camei Milanese, che allhora vivendo il duca Lodovico, il Moro, lo ritrasse in cavo in un balascio, della grandezza più d'un giulio, che fù cosa rara, e de' migliori intagli, che si fusse visto de' maestri moderni.

[*Glossa sul margine destro*] Fù suo concorrente Domenico da i Camei». (Fig. 58).

Si veda anche il passo in VASARI, p. 620, dove viene chiamato “Domenico de' Cammei milanese”.

Si tratta dell'intagliatore Domenico Compagni (Compagno) chiamato Domenico de' Cammei (metà sec. XVI–1586 ca.): cfr. M.A. McCrory, *Compagni, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 27, Roma, 1982; MCCRORY 1987.

⁴⁴⁹ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.*: «Accrebbe poi in maggior eccellenza quest'arte nel pontificato di Papa Leone Decimo, per la virtù, & opere di Pier Maria da Pescia, che fu grandissimo imitatore delle cose antiche [...]

[*Glossa sul margine destro*, p. 291] Pier Maria da Pescia, e Michelino buoni maestri», (Fig. 59).

Si veda anche VASARI, *ibid.*

Si tratta dell'intagliatore di gemme e incisore di con Pier Maria Serbaldi (1455–post 1527), nato a Pescia ma attivo a Roma (cfr. HILL 1930, I, pp. 224-226- TODERI-VANNEL 2000, II, pp. 641-644; M. Calogero, *Serbaldi da Pescia, Pier Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 92, Roma, 2018 con bibliografia).

⁴⁵⁰ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ivi*, p. 296: «Fù ne' tempi a dietro in Parma il Marmita, il quale un tempo attese alla pittura, poi si voltò all'intaglio, e fù grandissimo imitatore de gli Antichi. Di costui si vede molte cose bellissime. Insegnò l'arte a un suo figliuolo chiamato Lodovico, che stette in Roma gran tempo col cardinal Giovanni de' Salviati [...].

[*Glossa sul margine sinistro*] Marmita pittore, poi intagliatore in Parma», (Fig. 60).

Si veda VASARI, p. 627.

Su Francesco Marmitta (ca. 1475–1505 ca.) si veda G. Pittiglio, *Marmitta, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 70, Roma, 2008 con relativa bibliografia. Su Ludovico suo figlio cfr. LEVI D'ANCONA 1997, note 8 e 9 p. 189.

representing the head of that famous *Heroine*, inferiour to none of the Antients. There was likewise *Michelino*, who with the above named *Ludovico*, and *Vincentino*, had so accurately counterfeited the antient *Medails*, that the most knowing Antiquaries were often at a losse to distinguish them. Such were also *Luigi Arichini*, *Alessandro Caesari* called the *Greek*, so much celebrated for that stupendious *Medalion* of *Paul the Third*, and the head of *Photius* the *Athenian* which he cut in an *Onix*, comparable, by the Universal Suffrages, to any of the

al tempo della regina Elisabetta e lasciò una sardonica che intagliò rappresentando il ritratto di quella famosa eroina, non inferiore ad alcuna degli Antichi⁴⁵². Ci fu ugualmente *Michelino*⁴⁵³, che insieme al citato *Ludovico* e *Vincentino* contraffecce così accuratamente le antiche medaglie, che i più rinomati antiquari spesso non riuscivano a distinguerle. Anche *Luigi Arichini*⁴⁵⁴, *Alessandro Cesari* chiamato il Greco, così tanto celebrato per quello stupendo medaglione di Paolo Terzo⁴⁵⁵, e il ritratto di Fozio l'Ateniese, che egli intagliò in onice,

⁴⁵¹ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ivi*, p. 295: «Ma per venire horamai all'eccellente virtù di Valerio Vicentino, del quale si ragionerà, egli condusse tante cose grandi, e piccole d'intaglio concavo, e di rilievo ancora, con una pulitezza, facilità, che è cosa da non credere [...]».

[*Glossa sul margine destro*] Valerio Vicentino eccellente ne gl'incavi grandi e piccioli», (Fig. 61).

Cfr. anche VASARI, pp. 625-627.

Su Valerio Belli Vicentino (1468 ca–1546) si veda POLLARD 1985, III, pp. 1328-1330; TODERI-VANNEL 2000, I, pp. 287-301; e il ricco catalogo BURNS-COLLARETA-GASPAROTTO 2000.

⁴⁵² Nell'edizione del 1755 del *Sculptura*, sulla base delle glosse a margine del testo stampato di Evelyn, si aggiunge: «wch Jerome Lennier shewed me, and, I think, is now in his Majesty's cabinet» (cfr. *Sculptura* 1909, in «Corrections and Additions»). Questo cammeo, infatti, l'inglese lo vide nella collezione di un certo Jerome Lanier, musicista alla corte di Elisabetta I, come testimonia il seguente passo del suo diario (14 gennaio 1653): «I went to *Greenwich* to see againe Mr. Lenniers Collection, who shewed me *Q: Elisabeths head* an Intaglia in a rare *Sardonyx*, cut by a famous Italian, Mr. Lennier who had ben a domestic Servant of that *Queene*, assured me it was exceedingly like her» (*THE DIARY OF J. E.*, p. 295).

Tuttavia l'attribuzione di questa sardonica a Valerio Belli non è credibile, dal momento che venne realizzata nel 1575-85 ca. e il Vicentino morì nel 1553/5 (cfr. ASCHENGREEN PIACENTI-BOARDMAN 2008, n. 231 pp. 145-146).

⁴⁵³ Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, p. 291: «e gli fù [di Pier Maria da Pescia] concorrente Michelino, che valse non meno di lui nelle cose piccole e grandi, e fù tenuto un gratioso maestro», (Fig. 59). Cfr. VASARI, p. 620.

Si tratta del medaglista e incisore alla Zecca fiorentina Domenico Poggini (1420-1590), figlio di Michele di Pagolo Poggini intagliatore di gemme e per questo chiamato anche il "Michelino". Si veda POLLARD 1985, II, pp. 723-758; TODERI-VANNEL 2000, II, pp. 489-504.

⁴⁵⁴ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ivi*, p. 296: «Morto Domenico, Valerio, e l' Marmita, e Giovanni da Castel Bolognese, rimasono molti che gli hanno di gran lunga avanzati, come in Venezia Luigi Anichini ferrarese, il quale di sottigliezza d'intaglio, e d'acutezza di fine, hà le sue cose fatto apparire mirabili». Si veda anche VASARI, p. 628.

Su Luigi Anichini (ca. 1510–post 1559), orafo e medaglista attivo a Venezia e Ferrara, su cui si possiedono scarse informazioni nonostante la fama che godeva ai suoi tempi (lo lodarono Aretino, Vasari e Guarini), si veda la bibliografia in M.A. Novelli, *Anichini, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 3, Roma, 1961.

⁴⁵⁵ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.*: «ma molto più hà passato inanzi a tutti in gratia, bontà, & in perfettione, e nell'essere universale Alessandro Cesari [VASARI, p. 628: Cesati], cognominato il Greco, il quale ne' Camei, e nelle ruote hà fatto intagli di cavo, [e di rilievo con tanta bella maniera, e così i[n] coní d'acciaio in cavo] con i bulini, ha condotte le minutezze dell'arte con quella estrema diligenza, che maggior non si può imaginare; e chi vuole stupire de' miracoli suoi, miri una medaglia fatta a Papa Paolo Terzo, del ritratto suo, che par vivo, col suo rovescio, dov'è Alessandro Magno, che gettato a' piedi del gran Sacerdote di Gerosolima, l'adora, che son figure da stupire, e che non è possibile far meglio; e Michelagnolo Buonaroti stesso guardandole presente Giorgio Vasari, disse, che era venuta l'ora della morte dell'arte, percioche non si poteva veder meglio. Costui fece per Papa Giulio Terzo la sua medaglia l'anno Santo 1550. con un rovescio di que' prigionj che al tempo de gli Antichi erano ne' loro Giubilei liberati, che fù bellissima, e rara medaglia, con molti altri conij, e ritratti per le Zecche di Roma, la quale hà tenuta esercitata molti anni.

[*Glossa sul margine sinistro*] Il Greco fece sottilissimi intagli, come Anichini.

[*Glossa sul margine sinistro*] Detto del Buonaroti per lo stupore del l'opere del Greco.

Fece ritratti di diversi Prencipi», (Fig. 62).

Si veda anche VASARI, *ibid.*

Evelyn, copiando l'edizione di Manolesi di Vasari, riporta il nome errato di questo medaglista e intagliatore di gemme e cammei, ovvero Alessandro Cesati, detto il Greco o il Grechetto (1516–post 1564) su cui si veda la bibliografia in S. De Caro Balbi, *Cesati, Alessandro, detto il Greco o il Grechetto*, in *Dizionario Biografico*

Antients. We could reckon up the works also of many of the rest; but it is not requisite, after we have given this tast, and would merit an expresse Treatise. Likewise those of *Antonio de Rossi*, *Cosimo da Trezzo*, *Philippo Negarolo*, *Gaspar* and *Girolamo Misuroni*, *Pietro Paulo Galeotto*, *Pastorino di Sienna*, not omitting that famous *Pharodoxus* of Milan, *Fran. Furnius*,

paragonabile, secondo tutti, ad un qualsiasi [medaglione] degli Antichi⁴⁵⁶. Potremmo considerare anche le opere di molti tra i restanti; ma non è necessario, dopo che abbiamo dato questo assaggio, e meriterebbero un apposito trattato⁴⁵⁷. Altrettanto per [le opere] di *Antonio de Rossi*⁴⁵⁸, *Cosimo da Trezzo*⁴⁵⁹, *Philippo Negarolo*⁴⁶⁰, *Gaspar e Girolamo Misuroni*⁴⁶¹, *Pietro Paulo Galeotto*⁴⁶², *Pastorino di Siena*⁴⁶³, senza dimenticare quel *Pharodoxus* da

degli Italiani, 24, Roma, 1980. Sulla medaglia citata da Vasari rappresentante Papa Paolo III da un lato e Alessandro Magno inginocchiato davanti al Patriarca di Gerusalemme dall'altro, si veda POLLARD 1985, II, pp. 986-987.

⁴⁵⁶ Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, *ibid.*: «Ma quello, che passò tutti, fù la testa di Fotione Ateniese, che è miracolosa, et il più bello Cameo, che si possa vedere». Nell'edizione di VASARI, p. 629 viene chiamato «Focione ateniese».

Il cammeo qui nominato, sebbene sia stato da molti riconosciuto in un'onice oggi conservata al British Museum di Londra (DALTON 1915, p. 55 n. 403), pare fosse appartenuto alla collezione del Barone Stosch e ora disperso (REINACH 1895, p. 136 n. 56).

⁴⁵⁷ Un trattato su questo argomento venne infatti scritto da Evelyn con il titolo *Numismata. A discourse of medals, antient and modern. Together with some account of heads and effigies of Illustrious, and Famous Persons in sculps, and taille-douce, of whom we have no medals extant; and of the use to be derived from them. To which is added a Digression concerning Physiognomy*, by J. Evelyn, Esq, London, Printed for Benj. Tooke at the Middle-Temple-Gate in Fleetstreet, MDCXCVII [1697].

⁴⁵⁸ Anche per quest'altra lista di artisti intagliatori di gemme e cammei, Evelyn si limita a citarne i nomi (probabilmente aiutato dallo stacco visivo presente tra un paragrafo riguardante un artista e l'altro, nell'edizione del Manolesi), mentre Vasari ne descrive ampiamente le opere. Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, p. 297: «Si adopera ancora hoggi ne' Camei Gio. Antonio de' Rossi Milanese buonissimo maestro, il quale, oltre alle belle opere, che hà fatto di rilievo, e di cavo in varij intagli, ha per lo illustrissimo Duca Cosimo de' Medici condotto un Cameo grandissimo, cioè un terzo di braccio alto, e largo parimente [...]».

Cfr. VASARI, p. 629, in cui viene chiamato Giovanantonio de' Rossi.

Sull'incisore di gemme e medaglista Giovannantonio de' Rossi (1513-*post* 1575) si veda CUPPERI 2012.

⁴⁵⁹ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, p. 629): «Cosimo da Trezzo ancora hà fatto molte opere degne di questa professione, il quale hà meritato, per le rare qualità sue, che il gran Rè Filippo Cattolico di Spagna lo tengha apresso di sé, con premiarlo, & honorarlo, per le virtù sue, nell'intaglio in cavo, e di rilievo della medesima professione, che non hà pari per far ritratti di naturale, nel quale egli vale infinitamente, e nell'altre cose.

[*Glossa sul margine destro*] Cosmo da Trezzo stimato da Rè di Spagna per esser insigne in cavare, et intagliare», (Fig. 63).

Cosimo da Trezzo sarebbe il già citato Jacopo o Gian Giacomo Nizzola da Trezzo (si veda nota 442).

⁴⁶⁰ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «Di Filippo Negrolo Milanese, intagliatore di cesello in arme di ferro con fogliami, e figure, non mi distenderò, havendo operato, come si vede in rame cose, che si veggono fuor di suo, che gli hanno dato fama grandissima.

[*Glossa sul margine destro*] Negrolo, e Misuroni Milanesi eccellenti nell'intagliare in gemme», (Fig. 63).

Sull'armaiolo milanese Filippo Negroli (ca. 1510–1579) si veda il ricco catalogo di PYHRR-GODOY 1998.

⁴⁶¹ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.*: «E Gasparo, e Girolamo Misuroni Milanesi intagliatori, de' quali s'è visto vasi, e tazze di cristallo bellissime, e particolarmente n'hanno condotti per il Duca Cosimo due, che sono miracolosi, oltre, che hà fatto in un pezzo di Elitropia un vaso di maravigliosa grandezza, e di mirabile intaglio, Così un vaso grande di lapislazaj, che ne merita lode infinita, e Giacomo da Trezzo fà in Milano il medesimo, che nel vero hanno renduta quest'arte molto bella, e facile» (si veda VASARI, *ivi*, p. 629).

Gasparo (ca. 1518–1572) e Girolamo o Gerolamo (ca. 1522–*post* 1584) Miseroni, incisori di gemme milanesi per cui si veda Cfr. DISTELBERGER 1983; DISTELBERGER 2001 e la generale bibliografia in M. Mander, *Miseroni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 75, Roma, 2001.

⁴⁶² Qui Evelyn salta una parte del paragrafo successivo in VASARI (p. 630), coerentemente citando solo il nome dell'artista a cui è dedicato il seguente paragrafo nell'edizione di Manolesi, che non rispetta la distribuzione del testo originaria.

and *Severus* of *Ravenna*, &c. whose works were in *Gold*, *Silver*, *Copper*, *Steel*, *Achates*, *Cornelians*, *Onixes*, *Cristal*, *Jasper*, *Heliotrope*, *Lazuli*, *Amethystis*, &c. yea, and to shew [p. 62] how much some of those Modern Masters exceeded the Antients, even the *Diamond*, that hitherto insuperable gemme, was subdu'd by the famous *Treccia* of *Milan*, who with stupendious succeſſe cutting the *King of Spains* Armes in a Noble Table, was the first that

Milano, *Fran. Furnius*, e *Severus di Ravenna*⁴⁶⁴, eccetera, le cui opere erano in oro, argento, rame, acciaio, agata, corniola, onice, cristallo, diaspro, eliotropo, lapislazzuli, ametista, eccetera⁴⁶⁵, già, e per dimostrare quanto alcuni di questi maestri superarono gli Antichi, perfino il diamante, fino ad allora gemma inscalfibile, venne padroneggiata dal famoso *Treccia di Milano*⁴⁶⁶, che con mirabile successo incise l'Arma del re di Spagna in un notevole

Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, p. 297: «Pietro Paolo Galeotto Romano fece ancor lui, e fà appresso il Duca Cosimo medaglie de' suoi ritratti e conij di monete, et opere di tarsia, imitando gli andari di maestro Silvestro, che in tale professione fece in Roma cose maravigliose, e fù eccellentissimo maestro.

[*Glossa sul margine destro*] Galeotto Romano fece anch'esso molte bell'opere in questa professione» (Fig. 64).

Rispetto a VASARI il nome è leggermente mutato: «Pietropavolo Galeotto romano».

Su Pietro (Piero) Paolo Galeotti (1520-1584) cfr. POLLARD 1985, II, pp. 771-805 e la bibliografia in M. Ruffini, *Galeotti, Pietro Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 51, Roma, 1998.

⁴⁶³ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ivi*, pp. 297-298 (VASARI, *ibid.*): «Pastorino da Siena hà fatto il medesimo nelle teste di naturale, che si può dire, che habbi ritratto tutto il mondo di persone e signori grandi e virtuosi, et altre basse genti. Costui trovò uno stuc[c]o sodo fare i ritratti, che venissino coloriti a guisa de' naturali, con le tinte delle barbe, capelli e color di carni, che l'ha fatte parer vive; ma si debbe molto più lodare negli acciai, di che à fatto conii di medaglie eccellenti.

[*Glossa sul margine sinistro*] Pastorino Sanese fece infinità di ritratti con pasta di colori naturali e conii per monete, e medaglie», (Fig. 65).

Sul medaglista, pittore su vetro e incisore di cornici Pastorino da Siena o Pastorino di Giovan Michele de' Pastorini si veda POLLARD 1985, II, pp. 681-722 e G. Fattorini, *Pastorini, Pastorino* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 81, Roma, 2014 con bibliografia.

⁴⁶⁴ Cfr. GAURICO 1504, pp. 117-118 (*Cap. XVI. De claris sculptoribus, et primum de iis qui in Plastica floruerint*), che dopo i cesellatori antichi elenca quelli moderni: «Passim quidem nunc omnes, sed pauci propter quod commemorantur egregio aliquo opere insignes, nisi duo aurifices Pharodoxus Mediolanensis [sic.], & Franciscus Furnius Bononiensis [sic.]. Nam Severum Rhavennatem [sic.] ideo ad extremum distuli, vt plenius laudarem, qui (miror) ad me hodie cur non venerit: Is mihi quidem videtur statuariae numeros omnes adimplere, sculptor, scalptor, caelator, defector, plastes pictorque egregius. Nam si me heic nunc rogaretis, qualem sculptorem velim, talem nempe ipsum velim, qualem, modo literae adessent, Severum esse novimus. Erunt quidem & nostro fortassis beneficio multo complures, quei post me statuariam omnem exornabunt. Interea vero danda sedulo nobis opera est, quando qua ratione ligna, lapides, argillae, cerae, metalla, nobis simillima esse possint adinvenimus; ne (quod Socratem dixisse ferunt) eis potius nos similiores esse videamur. Haec quum a me dicta essent, surreximus omnes, in ambulationem Leonicus, Regius in quintem, Ego vero ad Calpurnium. FINIS».

Pharodoxus da Milano sarebbe Cristoforo Foppa, detto il Caradosso (1452–1527), di cui anche Cellini parla e a cui sono attribuite medaglie in bronzo di Francesco Sforza e Ludovico il Moro (GAURICO-CUTOLO 1999, nota 64 p. 297; R. Bernini, *Foppa, Caradosso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 48, Roma, 1997). Sul secondo artista citato, Francesco Furnio, nulla si conosce (GAURICO-CUTOLO 1999, nota 64 p. 297). Su Severo da Ravenna si veda G. Zaccariotto, *Severo da Ravenna*, in *Enciclopedia Italiana*, 92, 2018; GAURICO-CUTOLO 1999, nota 65 p. 297.

Evelyn certamente conosceva l'opera di Pomponio Gaurico, dal momento che lo cita al Chap. V: *Of Drawing, and Design previous to the Art of Chalcography; and of the use of Pictures in Order to the Education of Children*, p. 133: «Baptista Alberti, Aldus, Poponius Guaricus, Durer, and Rubens were politely learned and knowing men; and it is hardly to be imagin'd of how great use, and conducibile, a competent address in this Art of Drawing and Designing is to the several advantages which occur».

⁴⁶⁵ Forse quest'infilata di materiali è presa da Pomponio Gaurico (si veda la nota precedente: «ratione ligna, lapides, argillae, cerae, metalla»), o da Vasari, in *Vite di Valerio Vicentino di Giovanni da Castel Bolognese di Matteo dal Nasaro Veronese e d'altri eccellenti intagliatori di camei e gioie*, cfr. VASARI-MANOLESSI, p. 295: «[...] che non è possibile veder la varietà de' galbi di que' vasi, che son parte di Sardoni, Agate, Amatisti, Lapis Lazzari, e parte Plasme, & Eliotropie, e Diaspri, Cristalli, Corniuole, che per la valuta, e bellezza loro non si può desiderar più».

⁴⁶⁶ Si tratta di Giovan Giacomo Nizzola citato più volte nel testo (si veda nota 442). Già da fine Cinquecento egli era conosciuto come uno dei primi incisori di diamante e per questa sua particolare capacità varie fonti antiche lo

ever engrav'd, or made impression into that Obdurat stone. It will become such to be well acquainted with these Masters Labours, and their manner, who aspire to be knowing, and to improve their Judg[e]ment in *Medaills* and *Intaglias*¹⁹, that necessary, Ornamental and Noble piece of *Learning*; and not only to be well skill'd in their way of design; but to be able also to perform something in the Art themselves: For such were those ingenious and Illustrious Spirits, *Geo. Battista Sozini* of *Sienna*, and *Rosso de Giugni* of *Florence*, Gentlemen of note;

¹⁹ Si veda il Glossario in appendice.

oggetto, fu il primo che mai incise o stampò su quella pietra dura. Diventerà tale da conoscere bene queste fatiche dei Maestri, e la loro maniera, i quali aspirano a che sia conosciuta, e per migliorare il loro giudizio in Medaglie e intagli⁴⁶⁷, quelle necessarie, ornamentali e nobili opere di Conoscenza; e non solo per essere abili nel loro modo di disegnare; ma per essere capaci anche di compiere qualcosa anche nell'Arte stessa: per tali cose ci furono quegli ingegnosi e illustri spiriti, *Geo. Battista Sozini di Siena*⁴⁶⁸, e *Rosso de Giugni di Firenze*⁴⁶⁹,

ricordano, testi da cui Evelyn potrebbe aver attinto le informazioni qui riportate, come il *Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scoltura, et pittura [...]*, Cremona, 1584, p. 52: «Fece il ritratto del Sig. Gieronimo Pecchio, & di Giacomo da Trezzo huomo singolare in far medaglie, & in lavorare di bassi rilievi, che per lo molto suo valore grandemente è caro al Rè Catholico nostro Signore, al cui servizio ha molti anni, che egli se ne vive honoratamente operando cose degne, & meritevoli non meno di somma lode, che di grande meraviglia, e questo è quel Giacomo, che con così meravigliosa arte ha in un diamante iscolpita l'arma Reale di Spagna». Paolo Morigia, ne *La nobiltà di Milano [...]* (Milano, 1595), dedica l'intero capitolo IX a questo intagliatore, intitolandolo “*Del valoroso, et immortale Giacomo Trezzo inventore dell'intagliare il Diamante, raro nell'intagliare il Cristallo, et altre pietre, et inventore d'altre virtù*” (pp. 480-483). Di seguito alcuni passi confrontabili con quello di Evelyn: «Volendo hora favellare di quei Milanesi, che sono stati inventori di qualche virtù, o d'alcun'arte, o che habbino trovati alcuni secreti, o che siano stati stimati rari nell'arte loro, comincierò dal lodatissimo Giacomo Trezzo, che fu delli più famosi, e rari Scultori, e Lapidari c'havesse la nostra Italia, e forse l'Europa, e nel far ritratti con i suoi riversi fu il primo huomo d'Italia, come si vede in quello della Sig. D. Hippolita Gonzaga, & in molti altri lavorati della sua divina mano: Questo nobil spirito fu anco miracoloso nell'intagliare i Camei; in oltre egli è stato l'inventore c'ha trovato il secreto d'intagliare il Diamante, cose nel vero più presto divina che humana, poiche gli antichi Romani, e gli esterni di tutte le nationi s'affaticarono assai per trovar questo secreto, e non seppero ritrovare; & il nostro Trezzo co'l suo divino ingegno no solo lo trovò, ma anco intagliò al grand'Imperatore Carlo V l'arma sua nell'istesso Diamante, e però per tanta sua virtù, merita statua d'immortalità» (pp. 480-481).

“L'arma del re di Spagna” citata da Evelyn è lo stesso diamante intagliato con l'effigie di Carlo V nominato da queste fonti e purtroppo non più reperibile.

⁴⁶⁷ Nel testo originale appare in italiano: “*Intaglias*”. Questo termine viene spiegato da Evelyn nel primo capitolo del trattato, quando descrive i termini moderni utilizzati per indicare le incisioni e gli strumenti dell'incisore, prima dai francesi – *Taille douce, Burin, Aqua Fortis* - e poi dagli italiani: «*The Italians, Intaglias or stamp, without Adjunct, and Bolino, which is doubtless the more antient and warantable, as prompting the use both of the Point, Needle, and Etching in A. Fortis by some so happily executed, as hardly to be discern'd from the Bolio, or Graver it self: But the main difference is this, That with the Burine one cuts the peice all at once out of the plate, immediately; whereas, with the point, or stile, we only cut the Vernish, razing, and Scalping as it were, the Superficies of the Plate a little, which afterwards the A. F. corrodes and finishes:*

A rare Invention, new, expeditious, and wholly unknown to the past Antiquity. *Burine* then from *Bolino*, and why not? yea doubtless, this from βούλλα the Modern name of a *Seal*, and Instrument of making Seals [...]

(pp. 9-10).
⁴⁶⁸ Cfr. VASARI-MANOLESSI, II, p. 298 (VASARI, IV, p. 630), sempre in *Vite di Valerio Vicentino di Giovanni da Castel Bolognese di Matteo dal Nasaro Veronese e d'altri eccellenti intagliatori di camei e gioie*: «Giovanni Battista Sozini a Siena». Su questo ceroplasta, medaglista e pittore, Giovanni Battista Sozzini (1525–1582), si veda la bibliografia riportata in DANINOS 2008, nota 3 p. 95; MILANESI 1854-1856, III, 1856, pp. 227-228; BORGHESI BICHI-BANCHI 1898, p. 567; FORRER 1904-1930, V, 1912, p. 578.

⁴⁶⁹ Cfr. VASARI-MANOLESSI, *ibid.* (VASARI, *ibid.*): «[...] il Rosso de' Giugni a Fiorenza.

[*Glossa sul margine sinistro*] Altri, che virtuosamente hanno operato in questa professione», (Fig. 65).

Anche su Giuliano Giugni detto il Rosso, attivo a Firenze nella metà del Cinquecento ed identificato da Middeldorf nell'autore che sigla “ROS.G.G.” alcune medaglie con soggetto Giovanni de' Medici, Ottavio e Alessandro Farnese, Eleonora di Toledo, si veda DANINOS 2008, nota 3 p. 95; POLLARD 1984-1985, II, 1985, pp. 896-899.

Tutta questa descrizione vasariana di scultori e intagliatori di pietre preziose verrà riportata da Evelyn anche in alcune pagine del suo trattato *Numismata* (1697), in cui cita però Vasari (che a detta di Evelyn verrà copiato e migliorato da Felibien), EVELYN 1697, p. 241: «Of this Rank and Form (besides *Giovanni del Cavino*, and a Son

and such, with us, is our Noble and worthy Friend, *Elias Ashmole* Esq; whose Learning, and other excellent qualities deserve a more glorious inscription.

Finally, that excellent Medalist *Mounsieur Roti*, now entertain'd by his *Majesty* for the *Mint*, and a rare Workman as well for *Intaglias* in stone, as Metal, is not to be here omitted.

gentiluomini degni di nota; e tali, con noi, è il nostro nobile e pregevole amico, Egr. *Elias Ashmole*; la cui cultura, e altre eccellenti qualità meritano una dedica più gloriosa⁴⁷⁰.

Infine, quell'eccellente medaglista *Monsieur Roti*, ora ospitato da Sua Maestà presso zecca, e straordinario artigiano sia per gli intagli in pietra, che in metallo, non deve essere dimenticato⁴⁷¹.

of his; *Gellini, Leone Aretino, Iacopo da Tresso, Fred. Bonzaga* and the incomparable *Giovanni Iacopo Gio: del Cornivole* comes in, who was so call'd for his rare Talent of working in *Cor Inelian*, improv'd by the *Milaneze Cameo*, who first recovered the Art of *Intaglio* in the *Onyx* and other precious Stones, after the Antient manner had been lost and neglected 1500 Years. Next to these *Pietro Maria de Pescia, Marmida* and his Son *Lodovic, Valerio Vincentino* (already nam'd) who had been in *England* in the time of Queen *Elizabeth*, and left a *Sardonyx*, which I think he cut here, representing the Head of that Renowned *Heroine*, inferior to none of the Antients. There was likewise *Michelino*, who with *Lodovic* and *Vincent* had gotten such Fame for Counterfeiting antient *Medals*; and such another was *Luigi Arichini* and *Alessandro Caesari* call'd the *Greek*, so highly Celebrated for that Noble *Medalion* of *Pope Paul the Third*; and the Head of *Phocion* the *Athenian*, which he cut in an *Onyx*, comparable by universal Suffrage to any of the Old Masters. To these might be added *Antonio de Rossi, Cosimo de Trezzo, Fran. Raibolini, Philip Negarolo, Gaspar* and *Gerolamo Misaroni, Pietro Paulo Galeotto, Pastorino di Sienna*; not omitting the Renowned *Pharodoxus* of *Milan. Fran. Furnius, Severus of Ravenna, Trezia* of *Milan* also, who is said to be the First, who with wonderful Success, cut the King of *Spain's* Arms on a goodly *Table Diamond*, no Man hitherto having adventur'd to encounter that unconquer'd Stone.

From what has been said, I shall only observe, that it becomes one that would be an accomplish'd *Medalist*, not only to be well acquainted with these great Masters, and their way of Design, but to be able also to perform something in the *Manual* part it self. For such were those *Virtuosi* and Ingenious Spirits, the Illustrious *Giovanni Baptista* of *Sienna, Rosso Giugni* of *Florence*, Gentlemen of Note; as at present, the no less Skillful *Monsieur Morelli*, who both Designets and Ingraves the *Medals* which he publishes.

But of this as to *Gravers*, I have long since given a fuller Account in my *History of Chalcographie*, to which add the Preface of *Molinet*, who has Recorded the Names of the Celebrated *Medal Cutters* and others, for near these Two Hundred Years past, and by whom they were reform'd from *Casting* to *Stamping* after the Antient manner».

⁴⁷⁰ Elias Ashmole (1617–1692), storico inglese, collezionista, appassionato di alchimia, donò la sua biblioteca e collezione di antichità ad Oxford che formò il primo nucleo dell'Ashmolean Museum (cfr. JOSTEN 1960).

Evelyn ben conosceva Ashmole, come dimostrano svariati riferimenti nei suoi diari (*THE DIARY OF J. E.*, p. 329, 19 agosto 1655: «Came Sir *Ed: Hales, Mr. Ashmole, Mr. Harlakinton, Mr. Thornhill* &c to see us»; p. 357, 3 luglio 1658: «I went to *Lond*, din'd with *Mr. Henshaw, Mr. Dorell* & *Mr. Ashmole* founder of the *Oxford* repository of rarities, with divers Doctors of Physick & Virtuosos: retourn'd that evening»; pp. 580-581, 23 luglio 1678: «Return'd, having ben to see *Mr. Elias Ashmole's* Library & Curiosities at *Lambeth*, he has divers *MSS*, but most of them *Astrological*, to which study he is addice, though I believe not learned; but very Industrious, as his history of the Order of the Gartir shews, he shewed me a Toade included in Amber: The prospect from a Turret is very fine, it being so neere *Lond*: & yet not discovering any house about the Country. The famous *John Tradescant*, bequeath'd his Repository to this Gent: who has given them to the University of Oxford, & erected a Lecture on them &c: over the Laboratorie, in imitation of the *R. Society*: My deare friend *Mrs Godolphin* & my Wife were with us: I think it was the last of her going abroad»; più tardi lo chiama vecchio amico, p. 732, 9 luglio 1685: «I supped this night at *Lambeth* at my old friends *Mr. Elias Ashmole* with my Lady *Clarendon*, the Bish: of *St. Asaph*, and *Dr Tenison* rector of *St. Martines*, &c: when we were treated at a greate feast») e nelle sue lettere (ad esempio si veda CHAMBERS-GALBRAITH 2014, pp. 353-354, lettera datata al 2 gennaio 1664).

⁴⁷¹ Si tratta di John Rottiers (Roettier o Rotier) (1631–1703), incisore e medaglista originario di Anversa, chiamato da Carlo II alla Zecca Reale (British Royal Mint) per coniare nuove monete dopo la Restaurazione (1661 ca.). Evelyn conobbe tale Mons. Roti o Rotie di persona, come dimostra un passo nel suo diario: «I went to the *Tower* to try a Mettal at the Say-Masters, which onely proved *Sulphur*: then saw *Monsieur Rotiere* that incomparable Graver belonging to the Mint, who emulates even the Antients in both mettal & stone; he was now moulding o fan Horse for the *Kings statue* to be cast in silver of a Yard high: I dined with *Mr. Slingsby* Master of the Mint. Visite[d] *L: Brouncker*» (*THE DIARY OF J. E.*, p. 580, 20 luglio 1678, Londra). I due probabilmente si erano conosciuti precedentemente, dal momento che Evelyn lavorò per una commissione per la zecca reale nel 1666 (DE BEER 1960, p. 233).

Inoltre, Evelyn cita questo incisore anche in *Numismata*, facendo riferimento anche ad una delle monete da lui realizzate, comparabile a quelle degli antichi: «and yet has *Monsieur Roti* (Graver to his late Majesty *Charles II.*) so accurately express'd the countenance of the *Dutchess* of R – in the Head of *Britannia*, in the *Reverse* of some of our Coin, and especially in a *Medal*, as one may easily, and almost at first sight, know it to be her Grace: And tho in smallest *Copper*, both for the Persons represented, and performance of the Artist, suche as may justly stand in competition with the antient Masters; to name only those which he has made *Medalions*, *Gold* and *Silver* of the largest Volume» (EVELYN 1697, pp. 27-28).

GLOSSARIO

I vocaboli di seguito riportati, tratti dalla prima metà del capitolo quarto dello *Sculptura*, sono stati scelti secondo due discrimini principali, tali che fossero di origine italiana e appartenenti ad un ambito semantico legato all'arte o all'architettura, a testimonianza dell'avvenuto assorbimento nel linguaggio utilizzato dai viaggiatori stranieri, in particolare inglesi, che avevano soggiornato in Italia (e che in patria restavano aggiornati leggendo i principali trattati in lingua) di fondamentali terminologie che diventeranno sempre più comuni.

Gli strumenti principali utilizzati per realizzare questo breve glossario sono il recente saggio di Matteo Motolese, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)* (2012), che fornisce un'ampia e generica panoramica dei differenti usi di termini italiani legati all'arte, in varie lingue e momenti storici, insieme al più specifico testo di Gabriella Cartago, *Ricordi d'Italiano. Osservazioni intorno alla lingua e italianismi nelle relazioni di viaggio degli inglesi in Italia* (1990), e la tesi di Dottorato di Cristina Eusebi, intitolata *Contributo dell'italiano alla formazione del lessico architettonico rinascimentale inglese* (2011/2012), che indicano alcune occorrenze (con varianti) dei termini esaminati all'interno di un *corpus* di testi inglesi della prima metà del Seicento, ovvero:

-John Evelyn, *A parallel of the ancient architecture with the modern: in a collection of ten principal authors who have written upon the five orders, viz. Palladio and Scamozzi, Serlio and Vignola, D. Barbaro and Cataneo, L.B. Alberti and Viola, Bullant and De Lorme, Compared with one another*, London, Thomas Roycroft, 1664.

-John Evelyn, *The Diary of John Evelyn*, edited by E.S. De Beer, selected and introduced by Roy Strong, London, Everyman's Library, 2006.

-Inigo Jones, *On Palladio*, a cura di Bruce Allsopp, Oxford, Oriel Press, 1970.

-Richard Lassels, *The voyage of Italy or A compleat journey through Italy*, London, John Starkey, 1670.

-John Raymond, *Il Mercurio italico or An itinerary containing a voyage, made through Italy, in the years 1646 and 1647*, London, Humphrey Moseley, 1648.

-Henry Wotton, *The Elements of Architecture, Collected by Henry Wotton Knight, from the best Authors and Examples*, London, John Bill, 1624 (facsimile con introduzione e note di Frederick Hard, Charlottesville, The University Press of Virginia, 1968).

Dove possibile, inoltre, sono state indicate fonti testuali italiane che Evelyn può aver

consultato, sebbene nella maggior parte dei casi la presenza delle medesime parole nel suo Diario, all'interno del racconto di episodi accaduti in Italia, evidenzia l'acquisizione di tale vocabolario direttamente sul suolo italico, frutto, prima di tutto, di una tradizione orale.

Non si è voluta compiere la distinzione tra termini "tecnici" e termini "critici", attuata da De Mauro ne *Il linguaggio della critica d'Arte* (1965) al fine di definire il linguaggio della critica artistica, dal momento che l'epoca a cui il trattato *Sculptura* appartiene, è ancora di poco precedente al «primo tentativo di un lessico del linguaggio artistico» (SCHLOSSER 1924, p. 468) che è il *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* di Filippo Baldinucci del 1681, dove comunque alcuni termini "critici" o concettuali, come *morbido*, permangono (GRASSI-PEPE 1978, I, p. 370).

Bassi Relievi

«Figure che non si sollevano interamente dal loro piano» (CARTAGO 1990, p. 208), termine usato per descrivere una tipologia di scultura e in particolare, nel caso di Evelyn, antica.

Vasari dà una definizione di *Basso rilievo* nelle *Vite*: «la seconda spezie, che bassi rilievi si chiamano, sono di manco rilievo assai ch'il mez[z]o» (VASARI, Torrentiniana, I, 194).

Evelyn, utilizza tale termine nell'accezione corretta italiana sia nella parte del Quarto Capitolo analizzata all'interno del *Sculptura*:

The penance of *Mary Magdalen*, the four *Evangelists* and some *Bassi Relievi* (p. 45).

Sia altrove nel trattato, nel descrivere le differenti tecniche di "Sculptura":

Manutius calls them *Dimidiae eminentiae*, and the *Italians* do well interpret by *Basso* and *Mezzo Relievo* (p. 3).

Anche nel suo diario, Evelyn utilizza questo termine più volte, in almeno tre varianti (cfr. CARTAGO 1990, p. 208). La prima è *Bassi Relievi* (Roma, 7 novembre 1644, *THE DIARY OF J. E.*, p. 115):

Under the Portico within, are the two statues of Augusto Caesar, a Bacchus, and the so renown'd Colonna Rostrata od Duillius with the excellent *Bassi Relievi*.

la seconda *basse-relievos*, in varie occorrenze tra cui ancora Roma, 7 novembre 1644 (*ivi*, pp.

115-116):

Ascending by the steps of the other coine, are inserted fowre basse-relievos, viz the triumph & Sacrifice of M: Aurelius, which last, for the antiquity and rarenesse of worke, I caused my Painter Carlo Neapolitano, to copy out.

e *Bassrelievi/o* in due differenti passi del testo (Firenze, 25 ottobre 1644, *ivi*, p. 103):

Neere this stands Cosimo di Medici on horse-back in brasse on a Pedistal of marble [& 4 Copper Bassrelievi of Jo. *Bologna*] with divers Inscriptions.

(Roma, 17-19 novembre 1644, *ivi*, p. 127):

Entering the Church, admirable is the bredth of the Volto or roofe, which is all carv'd with foliage & roses, overlayd with gold in nature of a deepe bass-relievo, a l'antique.

Anche LASSELS 1635-65 (testo pubblicato postumo nel 1670, ma scritto durante i vari viaggi compiuti in Italia tra 1635 e 1665), utilizza almeno due volte questo termine (nelle varianti *basso rilievo* e *Basso relievo*). Ad esempio, nel descrivere il pulpito della chiesa di Santa Croce a Firenze egli scrive (p. 201):

Its of *white Marble*, in which are graven the most notable actions of S. *Francis* in a *basso rilievo*.

RAYMOND 1646 se ne serve nel suo testo edito prima del *Sculptura* di Evelyn, a testimonianza della larga diffusione di esso nei libri di viaggiatori inglesi. A pagina 95 si legge, nella descrizione di Villa Borghese a Roma:

The aoutside of the house is adorn'd with foure Frontispieces of ancient Sculptures, in *Basso Relievo*.

EUSEBI 2011-2012, riporta anche diverse occorrenze di tale termine nel testo di Jones su Palladio (si veda la tabella).

Bace releues	Jones	On Palladio, IV, 24	Ante 1639
Base releues	Jones	On Palladio, IV, 27	Ante 1639
Basereleuo	Jones	On Palladio, IV, 26	Ante 1639
Basereleuos	Jones	On Palladio, IV, 27	Ante 1639

Basse-relievos	Evelyn	115-116	1644
Bassi rilievi	Evelyn	115	1644
Basso rilievo	Raymond	95	1646
Basso rilievo	Lassels	I, 201	1635-1665
Bassrelievo	Evelyn	103; 127	1644

1

Bolino

È lo stesso Evelyn nel primo capitolo a distinguere “Etching” (l’acquaforte) e “Burine o “Bolino” (bulino) (pp. 9-10):

The *Italians*, *Intaglia*, or *stamp*, without Adjunct, and *Bolino*, which is doubtless the more antient and warantable, as prompting the use both of the *Point*, *Needle*, and *Etching* in *A. Fortis*, by some so happily executed, as hardly to be discern'd from the *Bolio*, or Graver it self: But the main difference is this, That with the *Burine* one cuts the peice all at once cut of the *plate*, immediately; whereas, with the *point*, or *stile*, we only cut the *Vernish*, razing, and *Scalping* as it were, the Superficies of the Plate a little, which afterwards the *A. F.* corrodes and finishes. A rare Invention, new, expeditious, and wholly unknown to the past Antiquity.

Riporta poi un’ipotesi sull’etimologia del vocabolo (p. 10):

Burine then from *Bolino*; and why not? Yea doubtless, this from βούλλα the Modern name of a *Seal*, and Instrument of making Seals. To this we might also add חֶרֶט, *Cheret* : And we find *Charasch*, and *Charath* of the same import with χάρασσω and χαράττω in the *Greek*, as Mr. *Adam Littleton* has acutely observ'd in his *Complexion of Roots*: But least too much of this Stuffe should (as *Theocritus* on another occasion) stiles it, γλυφάνου προσόζον *smell of the Burine*; we will here make an end with hard names, the *Pedantrie* and various acceptions of the words.

Tale termine è utilizzato nello *Sculptura* a proposito dei Carracci (p. 53):

Finally, towards the end of this Century, appeared *Augustino*, and *Annibal Caracci*, most rare Painters and exquisite Engravers; for indeed when these two Arts go together, then it is, and then only, that we may expect to see the utmost efforts and excellency of the *Bolino*.

¹ Tabella tratta dal testo di EUSEBI 2011-2012, pp. 259-260, modificata secondo il numero di pagine delle edizioni consultate da chi scrive. Nella prima colonna sono indicate le ricorrenze del termine nelle sue varianti, nella seconda il nome dello scrittore, nella terza il riferimento bibliografico e nella quarta l’anno.

E di Tempesta (p. 57):

Antonio Tempesta was a most exact and rare designer, for which his works are much more estimable, than for the excellency of his Points and Needles: he has left us of his essayes in *A. F.* the Histories of the *Fathers*, the twelve Moneths of the year, *Roma* in a very large volumne; an incomparable Book of *Horses*, another of *Hunting*, the plates now worn out, and retouch'd with the *Bolino*.

Capricios

«Invenzione piena di fantasia libera e un po' bizzarra, ricca di originalità (nella letteratura e nelle arti figurative)» (CARTAGO 1990, p. 115).

Non risultano esserci occorrenze di tale termine nel Diario di Evelyn. Tuttavia, oltre a quella presente nella parte di testo trattato

(«As the *Scenes* and dances of the *Horses*, at the Marriage of the Duke of *Tuscany*; *Compartimenti*, *Cartells*, *Ornaments* and *Capricios* for Carvers and Embroderers» p. 59)

ve ne sono almeno altre due nel *Sculptura*, nella variante *Capriccios* (p. 85 e pp. 95-96):

sprinkled divers pretty inventions and *Capriccios* in an old impressiono of *Cicero's Epistles*.

also the nightpiece of the Cheats and Wenches at play: *Mascarades*, *Gobbi*, *Beggars*, *Gypsies*, *Balli* and *Dances*, *Fantasies*, *Capriccios*.

EUSEBI 2011-2012 segnala due occorrenze nel trattato di Jones su Palladio:

Cappriccio	Jones	On Palladio, 11	Ante 1639
Capprittio	Jones	On Palladio, II, 12	Ante 1639

²

Catafalco

² EUSEBI 2011-2012, p. 262.

«Apparecchio funebre, eretto per lo più nel mezzo della chiesa per sostenere la bara del defunto che si vuole onorare» (CARTAGO 1990, p. 120).

Cartago indica tra i primi testi di viaggiatori inglesi che utilizzano questo termine proprio Evelyn, già nel Diario alla data 20 febbraio 1645, che nel descrivere la Chiesa di San Giacomo degli Spagnoli, ora Chiesa di Nostra Signora del Sacro Cuore a Roma scrive (*THE DIARY OF J. E.*, p. 171):

In this Church was now erected a most stately *Cataphalco* or *Chapelle Ardente* for the Death of the Queene of Spaine: The Church all hung with black.

E poi nello *Sculptura* (p. 55):

some cuts after Fredrick Barroccio in Aqua fortis, divers Catafalco's³ of excellent Architecture.

E p. 95:

the *Cataphalco* erected at the Emp. *Matthias*'s death.

Più ricorrente nei testi stranieri sarà l'utilizzo dell'adattamento *Cataphalque*, variante derivata dal francese (CARTAGO 1990, p. 120), a cui si avvicina *Catap[h]alc* presente sempre nel Diario di Evelyn, nella sezione relativa al viaggio in Francia (St. Denis, 11-17 novembre 1643, *THE DIARY OF J. E.*, pp. 51-52):

In the Nave of the Church lyes the *Catap[h]alc* or hearse of Lewes XII.

Charo Scuro, Charo oscuro, Char'Oscuro

«Tecnica pittorica, che consiste nella riproduzione, mediante opportune variazioni e accostamenti di chiari e di scuri indipendenti dal colore, degli effetti di luce e ombra che determina in un corpo la posizione delle sue parti rispetto alla sorgente luminosa che lo investe» (CARTAGO 1990, p. 122).

Evelyn utilizza tale termine in differenti varianti e significati, sia per indicare la tecnica incisoria utilizzata da Ugo da Carpi caratterizzata dall'uso di più legni intagliati per rendere le ombre (secondo l'accezione vasariana), nello *Sculptura*:

³ Si veda il Glossario in appendice.

Vago de Carpi did things in stamp which appear'd as tender as any Drawings, and in a new way of *Ch[i]aro Scuro*, or *Mezzo Tinto* by the help of two plates, exactly *conter-calked*; one serving for the shadow; the other for the heightning. (p. 47)

[...] That a *print* should emulate even the best of *Drawings*, *Chiaro e Scuro*, or (as the *Italians* term it) pieces of the *Mezzo Tinto*, so as nothing either of *Vago da Carpi*, or any of those other *Masters* who pursu'd his attempt, and whose works we have already celebrated, have exceeded, or indeed approach'd. (p. 146)

Antonio di Trento [...], who published his *Peter and Paul* in *Ch[i]aro oscuro*. (p. 48)

Andrea Mantuan grav'd both in Wood and Copper; of his were the Triumph of our Saviour after *Titian*, and some things in *Ch[i]aro oscuro* after *Gio: di Bologna* and *Domenico Beccafumi*. (p. 53)

Horatio Borgiani [...] likewise published some things in *Ch[i]ar' Oscuro*, which were rarely heightned. (p. 58)

sia nel parlare di pittura (nel Diario), con variante *Chiaro e Scuro* (nel descrivere Palazzo Farnese, Roma, 4 novembre 1644, *THE DIARY OF J. E.*, p. 113):

Thence we pass'd into another painted in Chiaro e Scuro, representing the fabulous History of Hercules.

e *Chiaro oscura* (*THE DIARY OF J. E.*, p. 218, nella descrizione di Vicenza, aprile 1646):

The City is divided in the midst by the *River Athesis* over which passe divers stately bridges, & on its brinks many goodly Palaces, whereof one is rarely panted with *Chiaro oscura* without side, as are divers in this drie Climate of *Italy*».

Anche LASSELS 1635-65 (I, p. 159) è tra i primi inglesi ad utilizzare tale termine, nella medesima accezione:

The corious designe Picture of *S. Anne* and our *Blessed Lady*, in *chiaro e oscuro*, by *Fra Bartolomeo*.

CARTAGO 1990 (pp. 122-123) sottolinea come le date delle opere in cui compare tale vocabolo (di Lassels e di Evelyn) precedano quella della prima attestazione proposta (1686) per l'italianismo in inglese (cfr. EUSEBI 2011-2012, p. 264).

Facciata

«La parte anteriore, esterna, della parete principale di un edificio, dove è in genere l'entrata» (CARTAGO 1990, p. 141).

La forma italiana *facciata* è documentata in inglese dal Seicento sino al pieno Ottocento, lasciando poi posto alla forma di derivazione francese *façade*, documentata anch'essa già nel Seicento (MOTOLESE 2012, p. 162 nota 46). Una delle prime testimonianze dell'utilizzo di tale vocabolo (cfr. CARTAGO 1990, p. 141) è in RAYMOND 1646, p. 168:

At the left there's a sumptuous Place for all manner of Exercises, or Turnaments. The *Facciata* or Front hath between the Windowes many ancient Statues.

insieme a LASSELS 1635-65, che nel descrivere la Chiesa di Santo Stefano dei Cavalieri a Pisa, scrive (p. 230):

Their *Church* is beautified without with a handsome *Faciata* of *White Marble*, and within with *Turkish Engins* and divers *Lanterns* of *Capitanesse Gallies*.

Già in Inigo Jones, tuttavia, è stato possibile rintracciare questo vocabolo (si vedano i riferimenti bibliografici nella tabella sottostante).

Evelyn, dunque, doveva ben conoscere il reale significato di tale termine e il suo utilizzo errato all'interno del testo del *Sculptura* (si veda nota 193 della Traduzione) non è giustificabile. Molti altri esempi, inoltre, all'interno del Diario, testimoniano di una corretta attribuzione del termine al suo reale significato, soprattutto nella descrizione di chiese italiane (*THE DIARY OF J. E.*, p. 107, 20 ottobre 1644, Siena):

The Piazza compasses the *faciata* of the Court and Chapel, and being made with descending steps [...].

riguardo alla Basilica di San Pietro (p. 126, 19 novembre 1644):

Before the *facciata* of the church is an ample pavement.

San Paolo fuori le mura (p. 147, 23 gennaio 1645):

The Church was founded by the Greate Constantine; the maine roofe is supported with no lesse then 100 vast columns of marble, and the Mosaique worke of the greate Arch is wrought with a very antient story Anno 440, as that likewise of the *Faciata*.

Chiesa di San Giacomo degli Spagnoli, ora Chiesa di Nostra Signora del Sacro Cuore (p. 171, 20 febbraio 1645):

The Statue of st. James here is of *Sansovino*, & there are also some good Pictures [of *Carrachio*], the *faciata* too is faire.

Nella descrizione della Basilica di San Marco a Venezia (p. 198, giugno 1645):

& first I much admired the splendid historie of our B: Saviour, composd all of *Mosaic* over the *faciata*, below which, & over the chiefe Gate, are 4 horses cast in Coper, as big as the life.

O ancora a Vicenza (p. 217, 25 marzo 1646):

In the *Piazza* is also the Podestà or Governors house, the *faciata* being of the Corinthian order, very noble.

E a Milano (p. 222, maggio 1646):

After dinner we were conducted to St. *Celso*, a Church of rare Architecture, built by *Bramante*, & the Carvings of the *faciata* of marble of *Hannibal Fontana*, whom they esteeme at Milan equal with the best of the antients.

L'unico uso che ne fa per descrivere un'architettura non italiana, in questo caso inglese, è a Bath, il 27 giugno 1654, con lieve variante (p. 305):

The *Faciate* of this Cathedrall is remarkable for the Historical Carving.

Facciata	Jones	On Palladio, IV, 37	Ante 1639
Facciata	Evelyn	126	1644
Facciata	Raymond	168	1646
Fachiata	Jones	On Palladio, II, 9	Ante 1639
Faciata	Lassels	I, 230	1635-1665
Faciate	Evelyn	305	1654
Faciata	Evelyn	107 147 171 198 217 222	1644 1645 1646

Fresco

«Intonaco non ancora rasciutto, sul quale si dipinge con colori stemperati nell'acqua pura» (CARTAGO 1990, p. 147).

Vasari definisce *in fresco* (Torrentiniana, I, p. 128):

del dipingere in muro, come si fa e perché si chiama lavorar in fresco.

Evelyn utilizza questo termine nel *Sculptura* a proposito di Parasole (p. 57):

Lastly, the son did also put forth some few things of his work; but was a far better Painter in *Fresco*.

E nel Diario appare in più di venti altre occorrenze in almeno tre varianti (*a fresca, in fresca, in fresco*):

Hence through the Long Gallery which is ... foote, pav'd with white & black marble, richly fretted & paynted a Fresca by Monsieur Per... and others (8 febbraio 1644, Parigi, *THE DIARY OF J. E.*, p. 58).

To this Church joynes a Convent, whose Cloister is painted in fresca very rarely (15 ottobre 1644, Firenze, *THE DIARY OF J. E.*, p. 104).

The Bobliothec is painted by P: *Perugino* and *Raphael*, The life of *Aeneas Sylvius* is in fresco (Maggio 1645, Siena, *THE DIARY OF J. E.*, p. 184).

Come indicato da CARTAGO 1990 (p. 147) ed EUSEBI 2011-2012 (pp. 270-271), LASSELS 1635-65 fu il primo, tra i testi inglesi presi in esame, ad utilizzare tale termine, nelle due varianti *Fresco* e *in fresco*. La prima nella descrizione della Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena (I, p. 238):

On the left hand (within the *Church*) stands the *Library*, painted with a rare *Fresco* [...].

La seconda nella descrizione della Santissima Annunziata di Firenze (p. 198):

Entering into the little Court that stands before the Church door, you see it Painted round about in *Fresco* by rare

⁴ Cfr. EUSEBI 2011-2012, p. 269. Tabella modificata secondo le edizioni consultate e con l'aggiunta di molte più occorrenze nel Diario di Evelyn.

hands.

Fresco	Lassels	I, 238	1635-1665
In fresco	Lassels	I, 198	1635-1665

Grotescos

Dall'italiano *grotesche*, tipico motivo decorativo romano presente sulle pareti delle "grotte" della Domus Aurea, riscoperta intorno alla metà del XV secolo a Roma, costituita da elementi vegetali che si intrecciavano con uccelli, insetti, figurine umane, anfore, trofei, ecc. (cfr. CARTAGO 1990, p. 160).

VASARI definisce le *gottesche* (Giuntina, IV, p. 520-521):

ma se bene il detto Giovanni [*da Udine*] et altri l'hanno ridotte a estrema perfezione, non è però che la prima lode non sia del Morto, che fu il primo a ritrovarle e mettere tutto il suo studio in questa sorte di pitture, chiamate grotesche per essere elleno state trovate per la maggior parte nelle grotte delle rovine di Roma. (cfr. MOTOLESE 2012).

Per tutto il Seicento in Inghilterra la grafia di questo termine oscillava tra l'avvicinamento all'italiano *crotesco* e al francese *grotesque* (MOTOLESE 2012, p. 57), o con la generica espressione di *antike worke* (cfr. Henry Wotton, *Elements of Architecture*, 1624, p. 97:

Now for the Inside, heere growes another doubt, whether *Grotesca* (as the *Italians*) or *Antique worke* (as wee call it) should be received, against the expresse authoritie of *Vitruvius* himselfe, *lib. 7. cap. 5.* where *Pictura* (saith hee) *Fit eius, quod est, seu potest esse*, excluding by this severe definition, all *Figures* composed of different *Natures* or *Sexes*.

CARTAGO 1990 (p. 160) indica il Diario di Evelyn (*THE DIARY OF J. E.*) come primo testo di viaggio inglese che utilizza il vocabolo, in due varianti, nello stesso passo riguardante la descrizione del Vaticano. A p. 143 *Grotesque*, nella descrizione dei corridoi Vaticani affrescati da Raffaello, 18 gennaio 1645:

the foliage & Grotesque is admirable about some of the Compartiments.

A p. 144, sempre descrizione delle Gallerie in Vaticano, 18 gennaio 1645:

Out of this we came into the Consistory, which is a very noble roome, the Volto painted in Grotesque as I remember.

E nella variante *Grotesc*, a p. 145, nella descrizione della Biblioteca Vaticana, 18 gennaio 1645:

The Walls & roofe are painted; not with Antiqu[e]s, & Grotesc's (like our Bodleian at Oxford) but Emblemes, Figures, Diagramms.

Anche in EVELYN 1664, p. 22 compare quest'ultima variante:

There are also *Voluta's* in the *Corinthian* and *Compounded Capitels*, whereof the first hath *Eight*, which are Angular, the rest consisting rather of certain large *Stalks* after a more *Grotesco* Design, as may be gathered from those *Rams Horns* in the *Capitel* of the *Columns* taken out of the *Batbes* of *Dioclesian*.

Anche nel *Sculptura* appare con differenti varianti:

But what they publish'd of better use were divers *Grotescos*, *Antiquities* and peices serving to *Architecture* (p. 50).

With divers *Histories*, *Drolleries*, *Landskips*, fantastic *Grylles* and *Grotesques* of these two rare *Rhyparographs* (p. 83).

[...] *Laces*, *Grotesque*, *Animals*, *Habits* of several *Countries*, *Anatomies*, *Portraictures* [...] (nell'elenco di argomenti secondo cui Evelyn aveva suddiviso le incisioni della propria collezione, p. 136).

Grotesc	Evelyn	145	1645
Grotesca	Wotton	Elements, 97	1624
Grotesque	Evelyn	143 144	1645
Groteske	Jones	On Palladio, II, 19	Ante 1639
Grotesco	Evelyn	Parallel, 22	

⁵

⁵ EUSEBI 2011-2012, pp. 272-273.

Intaglias

«Intaglio= Figura o decorazione intagliata; oggetto decorato con figure intagliate» (CARTAGO 1990, p. 164).

VASARI definisce l'*intaglio* (Torrentiniana, I, p. 55):

ma s'ella non resta così pulita, intagliandosi poi in tai cornici fregi, fogliami, uovoli, fusaruoli, dentelli, guscie et altre sorti d'intagli in que' membri che sono eletti a intagliarsi da chi le fa, ella si chiama opra in quadro intagliata, ovvero lavoro d'intaglio.

Come suggerito da CARTAGO 1990 (p. 164), una forma simile a quella utilizzata da Evelyn al femminile, è riscontrabile già nel 1663 in un altro testo inglese di viaggio in Italia, ovvero in John Ray, *Travels through the Low-Countries, Germany, Italy and France with Curious Observations, Natural, Topographical, Moral, Physiological & c.* 1663 (edizione consultata: London, J. Wlthoe &c, 1788), dove nel descrivere un *cabinet* di rarità visitato a Verona, scrive (p. 186):

Several curious *entaglia's* or stones engraved with figures of heads, &c.

La stessa forma individuata nel *Sculptura* di Evelyn è individuabile qualche decennio più tardi anche in William Bromley, *Remarks in the Grand Tour of France and Italy Perform'd by a Person of Quality in the Year, 1691* (edizione consultata: London, J. Nutt, 1705, p. 161):

Here it may not be improper to sub join what I saw in the Custody of two Famous Antiquariesm the one Signior *Pietro*, whose Collection is of *Aegyptian Idols* [...] antient *Busto's*, Medals, *Intaglia's*, &c.

Evelyn utilizza il termine *intaglia* in almeno altri cinque casi all'interno del *Sculptura* (oltre a quelli a p. 62), per indicare più generalmente un'incisione su qualsiasi tipo di materiale, principalmente pietre, e spiegandone l'accezione d'incisione in cavo, diversa da quella a rilievo:

Diaglyphice when hollow, as in *Seales and Intaglia's*. (p. 2)

The *Italians*, *Intaglia* or *stamp*, without Adjunct, and *Bolino*, which is doubtless the more antient and warantable, as prompting the use both of the *Point*, *Needle* and *Etching* in *A. Fortis* by some fo happily executed, as hardly to be discern'd from the *Bolio* or Graver it self. (p. 9)

But now to recover its esteem again beyond all prejudice (however by others abus'd as indeed many of the best things have been) it was (we know) imputed for a spiritual talent in *Bezaleel* and *Aholiab* who made *Intaglias* to adorne the High Priests *Pectoral*. (p. 16)

Besides, if we apply it to *Intaglia's* in *Stone*, *seals*, and the like, for having been almost *coevous* with *Rings* (what was else the Signet which *Judah* left with his Daughter *Tamar*? (p. 22)

It shall then suffice that we be sparing in these Instances, and keep our selves to those workes and *Intaglias* only which do nearest approach our design (pp. 24-25).

Anche nel Diario lo si trova con la medesima accezione, in almeno altre sette ricorrenze, ad esempio:

In another Cabinet, sustaind by 12 pillars of oriental *Achat*, & raild about with Chrystal, he shew'd us severall noble *Intaglias*, of *Achat*, especialy a *Tiberius's* head (29 settembre 1645, Padova, *THE DIARY OF J. E.*, p. 212).

I went to *Greenewich* to see againe *Mr. Lenniers* Collection, who shewed me *Q: Elisabeths* head an *Intaglia* in a rare *Sardonyx*, cut by a famous *Italian*, *Mr. Lennier* who had ben a domestic Servant of that *Queene*, assured me it was exceedingly like her» (14 gennaio 1653, Londra, *THE DIARY OF J. E.*, p. 295).

I went to Lond, to visite my Co: *Fanshaw*, & this day saw one of the rarest collections of *Achates*, *Onixes* & *Intaglias* (23 novembre 1654, Londra, *THE DIARY OF J. E.*, p. 321).

There are besides many other pompous Volumes, some emboss'd with Gold, & *Intaglios* on *Achats*, *Medailes* &c. (6 settembre 1680, Londra, *THE DIARY OF J. E.*, p. 618).

Mezzo Tinto

«*Maniera nera*, metodo d'incisione di esecuzione molto complessa (detto anche *mezzatinta* o *mezzotinto*), risalente al Seicento [...], che consiste nel granire, cioè nell'incidere direttamente mediante apposito strumento (*berceau*), una lastra metallica con linee fittissime orizzontali,

verticali e diagonali in modo da ottenere un reticolo finissimo (cosicché la prova di stampa intermedia risulti completamente nera): mediante l'uso di *raschietti* e *brunitoi* il disegno viene poi realizzato per sottrazione di «nero», cioè per asportazione di strati del metallo granito di spessori diversi e per schiacciamento, fino a ottenere le mezzetinte e i massimi chiari»⁶. L'invenzione è attribuita a Ludwig von Siegen in Olanda intorno agli anni Quaranta del Seicento.

Evelyn fu uno dei primi inglesi a parlare di tale nuovo procedimento tecnico, che avvicina le stampe alla “morbidezza” del chiaroscuro pittorico (GRASSI 1973, p. 153), in primo luogo nel suo Diario (*THE DIARY OF J. E.*), al 20 e 21 febbraio 1661, p. 380:

20 To Lond: about business: & to our *Meeting*, trying severall Exp: about refining Metalls.

21 *Prince Rupert* first shewed me how to Grave in *M[e]zzo Tinto*.

E il 13 marzo 1661 (pp. 381-382):

This after noone his hig[h]nesse *Prince Rupert* shewed me with his owne hands the new way of Graving, call'd *Mezzo Tinto*, which afterwards I by his permission publish'd in my Histories of *Chalcographie*, which set so many artists on Worke, that they soone arrived to that perfection it is since come, emulating the tenderest miniature.

S'incontra, nella parte del *Sculptura* trattata in questo elaborato, il termine *Mezzo Tinto* in un'unica occorrenza (p. 47):

Vago de Carpi did things in stamp which appear'd as tender as any Drawings, and in a new way of *Ch[i]aro Scuro*, or *Mezzo Tinto* by the help of two plates, exactly *conter-calked*; one serving for the shadow; the other for the heightning.

L'accezione con cui viene utilizzato in questo caso è del tutto particolare, indicando una «generica tonalità di colore non ben definita, intermedia tra il debole e il forte, tra il chiaro e lo scuro» quasi fosse un sinonimo di Chiaroscuro, la tecnica incisoria di cui Ugo da Carpi viene considerato l'iniziatore. Con lo stesso significato appare anche a p. 148:

that a *print* should emulate even the best of *Drawings Chiaro oscuro*, or (as the *Italians* term it) peices of the *Mezzo Tinto*, so as nothing either of *Vago da Carpi*, or any of thofe other *Masters* who pursu'd his attempt, and whose works we have already celebrated, have exceeded, or indeed approach'd; especially, for that of *Portraits*, *Figures*, tender *Landskips*, and *History*, &c. to which it seems most appropriate, and applicable.

⁶ Cfr. <http://www.treccani.it/vocabolario/mezzatinta/>

Questo uso particolare del termine è giustificabile se si legge un'annotazione di Evelyn in cui spiega che il responsabile per il nome "Mezzo-Tinto" era Rupert e che lui lo disapprovava, credendo più adatto il vocabolo "Chiaro Oscuro":

I am the first that ever published this way of Graveing, but gave it not the Name of Mezzo Tinto. Chiaro Oscuro had been more proper.⁷

Negli altri passi del *Sculptura*, invece, tale vocabolo indica un procedimento incisivo specifico e distinto dal chiaroscuro, una nuova tecnica che sarà proprio Evelyn tra i primi a comunicare (pp. 130-131)⁸:

we did therefore forbear to mention what his Highness *Prince Ruperts* own hands have contributed to the dignity of that Art; performing things in *Graving* (of which some enrich our collection) comparable to the greatest Masters; such a spirit and address there appears in all that he touches, and especially in that of the *Mezzo Tinto*, of which we shall speak hereafter more at large, having first enumerated those incomparable gravings of that his new, and inimitable *Stile* [...].

E p. 145:

Chap VI

Of the new way of Engraving, or Mezzo Tinto, Invented, and communicated by his Highnesse Prince RUPERT, Count Palatine of Rhyne, etc.

Morbidezza

«Risultato di sorprendente tenerezza, quasi "palpabilità" visiva, nell'uso del colorito ed impasto, da parte dei pittori; dello scalpello, gradina ed altri strumenti, da parte degli scultori, nell'immagine rappresentata» (GRASSI 1978, II, p. 329).

Come indicato da EUSEBI 2011-2012 (p. 217 e 276), l'uso di tale «italianismo non adattato» è attestato in un trattato contemporaneo a Evelyn, da lui certamente letto, perché di un autore conterraneo conosciuto personalmente (lo cita a p. 38 del *Sculptura*), ovvero negli *Elements* (1624) di Wotton, a proposito della scultura:

In *Sculpture* likewise, the *Two* first [*Truth and Grace*] are absolutely necessarie; The *third* [*Force*] impertinent;

⁷ Cfr. THOMAS 2016, p. 341.

⁸ Si veda a questo proposito l'Introduzione al presente elaborato, a pp. XVIII e seguenti.

For *Solide* Figures neede no elevation, by force of *Lights*, or *shadowes*; Therefore in the Roome of this, wee may put (as hath beene before touched) a kinde of *Tenderness*, by the *Italians* tearmed *Morbidezza*, wherein the *Chissell*, I must confesse, hath more glory then the *Pensill*, that being so hard an *Instrument*, and working upon so unpliant stuffe, can yet leave *Strokes* of so gentle *appearance* (p. 89).

Tuttavia, tale termine possiede una lunga storia di utilizzo, a partire da VASARI, IV (1550), pp. 201-202, nella *Vita di Raffaello da Urbino pittore e architetto*:

Era Raffaello in tanta grandezza venuto, che Leon X ordinò che egli cominciasse la sala grande di sopra, dove sono le vittorie di Gostantino, alla quale egli diede principio. Similmente venne volontà al Papa di far panni d'arazzi ricchissimi d'oro e di seta in filaticci; per che Raffaello fece in propria forma e grandezza di tutti, di sua mano, i cartoni coloriti, i quali furono mandati in Fiandra a tessersi, e finiti i panni vennero a Roma. La quale opera fu tanto miracolosamente condotta, che reca maraviglia il vederla et il pensare come sia possibile avere sfilato i capegli e le barbe, e dato col filo morbidezza alle carni: opera certo più tosto di miracolo che d'artificio umano, perché in essi sono acque, animali, casamenti, e talmente ben fatti che non tessuti ma paiono veramente fatti col pennello. Costò questa opra 70 mila scudi, e si conserva ancora nella cappella papale.

Come indicato in LANDAU-PARSHALL 1994 (pp. 293-294), nella lettera indirizzata a Francesco Salviati (agosto 1545), Pietro Aretino si riferisce agli straordinari effetti di luce e alla “morbidezza” con cui si vedono crescere i capelli e la barba sulle teste e le guance delle figure nella famosa incisione della *Conversione di San Paolo* di Enea Vico da Salviati (cfr. Pietro Aretino, *Al magnanimo Signor Cosimo de i Medici Principe di buona volontade. Il terzo libro de le lettere*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1546, c. 162v):

[...] E le ciocche de i capegli, e de le barbe, che spuntano, e pendono da le teste, e dal mento de le vivaci figure, con morbidezza non men delicata che dolce.

È poi la volta di DOLCE 1557, p. 39, che utilizza tale vocabolo per descrivere la resa dell'incarnato e del corpo in pittura:

Questo serve alla molta cura, che ponevano gli antichi nel colorire, perché le cose loro imitassero il vero. E certo il colorito è di tanta importanza e forza, che quando il pittore va imitando bene le tinte e la morbidezza delle carni, e la proprietà di qualunque cosa, fa parer le sue Pitture vive, e tali, che lor non manchino altro, che'l fiato. È la principal parte del colorito il contendimento, che fa il lume con l'ombra: a che si da un mezzo, che unisce l'un contrario con l'altro; e fa parer le figure tonde, e piu e meno (secondo il bisogno) distanti, dovendo il Pittore avvertire, che nel collocarle elle non facciano confusione. In che è di bisogno parimente di haver buona cognitione di Prospettiva per il diminuir delle cose, che sfuggono, e si fingono lontane. Ma bisogna haver sempre l'occhio intento alle tinte principalmente delle carni, & alla morbidezza.

LOMAZZO 1584⁹, utilizza *morbidezza* in almeno tre occorrenze, a p. 289:

[...] & ancora di pari con gl'istessi antichi hanno saputo osservare Raffaello, Perino, il Rosso, il Mazzolino, & il Correggio, massime nel disegnare, & colorire donne giovani con quelle proporzioni, & morbidezze che gli si convengono. E con questi furono per cotal via pronti nel far gli fanciulli insieme Andrea del Sarto, Gaudentio, & il Pordenone. La medesima morbidezza, si come espresse Leonardo Vinci, si cerca ancora in Christo pargoletto, & ne gl'altri fanciulli che richiedono le membra tonde soavi, & piene di dolcezza, senza muscoli crudi, & aspri.

A p. 291, per descrivere la resa anatomica delle carni:

Guardisi anco il pittore che per dimostrarsi perito nell'arte dell'Anatomia non esprima in tutti i corpi tutti i muscoli che l'Anatomista trova, quando essecita l'arte sua ne' corpi naturali; come fece Michel'Angelo, ma imitando in ciò il prudentissimo Raffaello seguiti la natura, la quale in Hercole, & in un'huomo Martiale dimostra rilevati quasi tutti i muscoli, ma in un giovane, o in una bella femina, certi muscoli cuopre, & nasconde, certi altri soavemente scuopre, & dimostra di carne, & pelle dolcemente coperti con certa armonica morbidezza.

e a p. 352, spiega come devono essere realizzate le composizioni di guerre e battaglie in pittura, in particolare i soldati:

Ma la principale proporzione che si hà da servare hà da essere ne i corpi de i miglior soldati, i quali hanno da essere di otto o di sette teste, & di spalle larghe & ample & rilevate de' membra & muscoli, con le braccia & gambe grosse & muscolose; di modo che non si vegga ne i suoi corpi morbidezza alcuna ne dolcezza, ma siano d'huomini fieri forti & terribili in quella guisa che già dipinse il Buonarotto nel suo giudizio della Capella del Papa.

Perfino Van Mander nello *Het Schilder-Boeck* del 1604 assorbe il vocabolario vasariano nell'uso della «forma non adattata» dell'aggettivo *morbido* «per indicare il colorito gradevole e naturale di una figura dipinta da un pittore fiammingo che aveva soggiornato in Italia» (MOTOLESE 2012, pp. 135-136):

dit is wel het best gheschildert van al wat men nae zijn comst van Room sien mach, wesende seer *morbido*, oft poeselich van naeckten (c. 246v)

⁹ Si ricordi la traduzione di Lomazzo in inglese di Haydocke del 1598, sicuramente conosciuta da Evelyn. Si veda in proposito SEVERI 1991 e SEVERI 1998.

(“questa è l’opera migliore che si possa vedere fra quelle fatte dal suo ritorno da Roma: è morbida, ovvero gradevole nei suoi nudi”: traduzione in MOTOLESE 2012, *ibid.*).

Sia BAGLIONE 1642, sia BELLORI 1695 inseriscono la *morbidezza* tra le qualità necessarie alla resa del colorito, uno riferendosi a Raffaellino da Reggio:

Et in quei tempi non si ragionava d’altri, che di Raffaellino da Reggio; poiche tutti li giovani cercavano d’imitare la bella maniera di lui; tanta morbidezza, et unione nel colorire, rilievo, e forza nel disegno, e vaghezza nella maniera havea. (p. 26)

e l’altro a Raffaello:

Potrà forse soverchio ad alcuno il ripetere qui la vivezza delle tinte, colle quali *Raffaelle* ha voluto pareggiare l’eccellenza suprema del disegno con quella del colore alla più viva forza, e temperamento di un’opera, la più perfetta, che possa dare il pennello; e par che la natura istessa goda alle lodi del suo grande imitatore, che ne’ suoi dipinti la fa apparir più bella. Così uniti disegno, e colore, non possono celebrarsi a bastanza nell’operazione del fresco con tanta unione, finimento, e morbidezza, che non può chiedersi maggiore dal colore ad oglio. (pp. 91-92)

SCANNELLI 1657, p. 221 usa tale vocabolo per descrivere le forme femminili:

[...] et in altre radunanze private s’incontrano Quadri di meze figure, e di ritratti maravigliosi; e fuori di Roma, si vede nella Galeria del Serenissimo Gran Duca di Toscana altri due Quadri assai grandi, i quali dimostrano femmine ignude intere al naturale, e questi ancorche siano del medesimo Titiano palesano però maniera differente, l’una dimostra dipinto più gagliardo, e coricato con tanto di rilievo, morbidezza, e bella verità, che resta tantosto presa la vista dell’osservante dalla rara naturalezza di questo straordinario oggetto [...].

Anche a p. 143:

Cerchi pure il curioso della Professione per ogni parte, che non potrà al certo tante, e tali historie ritrovare, quivi è il tutto a proporzione espresso, et ogni cosa ricercata a sufficienza egualmente nell’ignudo, come nel vestito, in questo veramente sì, che l’uomo dimostra ogni più convenevole studio, e la donna la propria e debita morbidezza, il vecchio la gravità senile, et il giovane lo spirito pronto, e vivace, ed in conformità dell’occasioni appaiono al vivo i più propri effetti della natura [...].

Parlando di Raffaello (e citando Lomazzo), p. 38:

[...] commune avvertimento a Professori di questa virtù, che fu parimente confermato dal medesimo Lumazzi allhor, che disse *Doversi guardare il Pittorem che per dimostrarsi perito dell’Anatomia non esprima in ogni*

corpo tutti i muscoli, che l'Anatomia truova, quando esercita l'arte sua ne' corpi naturali, come fece Michelangelo Bonarota; ma imitando in ciò il prudentissimo Raffaello seguiti la natura, la quale in Ercole, et in un'huomo martiale dimostra relevati quasi tutti i muscoli, ma in un giovane, et in una bella femmina, certi muscoli copre, e nasconde, altri sucessivamente scopre, e dimostra di carne, e di pelle dolcemente coperti con certa armoniosa morbidezza.

Esistono anche molte testimonianze dell'utilizzo del vocabolo qui trattato successive al trattato di Evelyn. Ne servano da esempio André Félibien, *Entretiens sur les vie set sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, 4 voll. (1666-1688), I, Paris, 1666, che parlando di Antonio da Correggio (p. 234) scrive:

[...] il s'est tellement perfectionné dans son Art, que personne depuis lui n'a si bien peint, ni donné à ses figures tant de rondeur, tant de force, et tant de cette beauté que les Italiens appellent *morbidezza*, qu'il y en a dans les Peintures qu'il a faites.

O Luigi Pellegrini Scaramuccia, *Le finezze de pennelli italiani, ammirate, e studiate da Girupeno sotto la scorta, e disciplina del genio di Raffaello d'Urbino: con una curiosa, ed attentissima osservazione di tutto ciò, che facilmente possa riuscire d'utile, e di diletto a chi desidera rendersi perfetto nella teoria, e pratica della nobil'arte della pittura*, in Pavia, per Gio. Andrea Magri Stampatore della Città, 1674, p. 48, quando parla di Raffaello:

[...] ma in un Giovane, et in una bella Donna piacquele coprire, e nascondere, et in altri successivamente palesò, e dimostrò la Carne coperta con armoniosa morbidezza da dolcissima, e delicata Pelle.

Poi parlando dei Carracci (p. 63):

Tu non prendi alcun'errore in ciò (rispose il Genio) poiché quivi è una tal maggior morbidezza, e freschezza di fare, un singularissimo gusto nel d'intorno de nudi, ed in oltre una facilità, e corrente vena di dipingere, che ogni intendente appaga, e fa che ragione ne rimane meravigliato.

Ancora a proposito di Tintoretto (pp. 94-95):

In fine si rivoltarono addietro nella facciata principale del Salone, ove in grandissima Tela sta rappresentato il Paradiso, Opera della non men felice, che veloce mano del Tintoretto, e quivi dopo esser stati per buon spatio d'hora contemplandone le tante variate attitudini, la bontà e terribilezza de dintorni, con gratia, e morbidezza del tutto, disse il Genio, che quel solo Quadro poteva esser bastevole a render'immortale al Mondo l'Autore, e poter esser d'esempio a coloro che nella Professione (quantunque possiedino l'intendimento del Disegno, e dell'Arte) sono timidi, inesperti, pusillanimi, e che mai si risolvono a trattare con libertà una minima Pennellata.

Nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* di Filippo Baldinucci (1681) *morbidezza* compare in almeno sette differenti lemmari:

Dilicatezza

f. Morbidezza, pulitezza. (p. 49)

Dipignere a olio

Invenzione trovata da Giovanni da Bruggia Pittor Fiammingo, son già due Secoli; e si fa mescolando i colori coll'olio, che si cava dalle noci, o dal seme di lino, i quali presto seccano. E questo modo di stemperare i colori con detti olj, si chiama macinare i colori, e l'Artefice il Macinatore. Il colorire a olio accende più i colori, e fa il colorito più morbido, e più dolce, e gli stessi colori nel lavorare s'uniscono, mescolano, e confondono fra di loro più facilmente, dal che ne nasce la sopraddetta morbidezza . Si dà anche alle pitture grazia maggiore, e maggior forza e rilievo, che nel colorire a fresco, o a tempera. (p. 49)

Maniera secca

Di quell'Artefice, che nell'opera sua procede in tal modo, che fa vedere più di quello, che la natura nel naturale, da esso rappresentato, solita di far vedere: ovvero di colui che dintorna seccamente, cioè senza alcuna morbidezza , l'opere sue: ed anche di colui, che per poca intelligenza di chiari, e scuri, di disegno, e d'invenzione, non dà loro, nè rilievo, nè abbigliament, nè verità. (p. 89)

Tagliente

add. Che taglia.

Si dice ad un vizio, che forte imbratta le pitture; ed è quando l'Artefice, nel colorire non osserva la dovuta degradazione, diminuzione, o insensibile accrescimento di lumi, e d'ombre, talmente che si passi dal sommo chiaro allo scuro profondo, senza le mezze tinte; che si dice ancora maniera cruda, propria de' Pittori, che non intendono il rilievo: questo però non à tanto luogo in quelle pitture, nelle quali si rappresentano lumi violentissimi, o di fuochi o di Luna, in tempo notturno, e simili.

Nella Scultura e Pittura si usa ancora questo termine, parlando di alcune crudissime piegature, o di braccia o di gambe, di muscoli, o di panni, fatte senza esprimere quella morbidezza, e pastosità, che mostra il naturale, come si è detto alla parola Attaccature. (p. 161)

Tenerezza

f. Morbidezza , lo esser tenero lo acconsentire al tatto. (p. 165)

Morbidezza

o Pastosità

f. L'esser morbido, o pastoso. (p. 100)

Morbido

o Pastoso

add. Delicato, trattabile contrario a zotico, e a ruvido.

I pittori si servono di questo termine, per lodare quella sorta di colorito, che è lontano da ogni crudezza o durezza, quale chiamano colorito morbido, & anche pastoso, e carnoso. (p. 100)

Pastosità

f. V. Morbidezza. (p. 119)

Pastoso

add. V. Morbido. (p. 119)

Da ultimo, un esempio di come il termine venga utilizzato anche nel Settecento anche in lingua francese in corrispondenza del vocabolo *tendresse*, è riscontrabile nella *Vie de Léonard de Vinci* introduttiva al *Traité de la peinture, par Léonard de Vinci. Nouvelle édition, Augmentée de la Vie de l'Auteur*, a Paris, Deterville Libraire, 1796, pp. XXIV-XXV:

Raphaël fut le seul qui sut profiter des démêlés de ces deux grands hommes, la réputation de Léonard l'avoit fait venir à Florence; il fut surpris en voyant ses ouvrages, et quitta bientôt la manière sèche et dure de Pierre Pérugin son maître, pour donner à ses ouvrages cette douceur et cette tendresse que les Italiens appellent *Morbidezza*, en quoi il a surpassé tous les Peintres.

Puti

«Putto = Nelle arti figurative, bambino, spesso raffigurato nudo» (CARTAGO 1990, p. 205).

La più antica attestazione dell'uso di tale italianismo nelle relazioni di viaggio d'inglesi in Italia è proprio nel Diario di John Evelyn (*THE DIARY OF J. E.*, p. 128, Roma, 19 novembre 1644) nel descrivere elementi decorativi di una delle cappelle della Basilica di San Pietro e nella forma *puti* che equivale a *putti*, con scempiamento della dentale che rispecchia la pronuncia inglese (EUSEBI 2011-2012, nota 634 p. 234):

It consists of 4 Wreath'd Columns partly channel'd and incirc'l'd with vines, upon which hang little Puti, Birds and Bees (the Armes of the Barberini) sustaining a Baldachino of the same Metall.

Anche in EVELYN 1664 troviamo tale termine nella medesima variante:

There are sundry other Ornaments likewise belonging to the *Freeze*; such as *Encarpa*, *Festoons*, and *Frutages* tyed to the *Horns* of the *Sculls* with *Toeniae* and Ribbands tenderly flowing about this Member, and sometimes carried by little *Puti*, Boys, *Cupids* and Thousand other Rich Inventions to be found in good Examples. (p. 35),

che è la stessa nello *Sculptura* (p. 58):

In the *Puti, divers Vasa's*, and other pieces which he wrought after *Polydoro de Caravaggio* and *Michael Angelo*, commonly sold at *Rome*, and universally collected.

Stampi

Tale vocabolo appare un'unica volta all'interno del *Sculptura* (p. 52):

Nor may we here omit to celebrate for the glory of the Sex, *Propertia de Rossi* a *Florentine* Sculptress; who having cut stupendious things in Marble, put forth also some rare things in *Stampi* to be encount[p. 53]red amongst the Collections of the Curious.

come variante di *Stampe*, termine utilizzato da Vasari per descrivere la medesima opera di Properzia de' Rossi (VASARI-MANOLESSI, II, p. 178, VASARI, IV, p. 403, *Vita di Madonna Properzia de' Rossi, Scultrice Bolognese*):

All'ultimo costei si diede ad intagliar stampe di rame, e ciò fece fuor d'ogni biasimo, e con grandissima lode. Finalmente alla povera innamorata giovane ogni cosa riuscì perfettissimamente, eccetto il suo infelicissimo amore.

[*Glossa sul margine sinistro*] Si diede à far stampe di Rame, e riuscì benissimo.

Virtuosi

CARTAGO 1990, p. 233: «Virtuoso= chi conosce perfettamente un'arte, una scienza e simili».

Richard Lassels, *The Voyage of Italy or a Compleat Journey through Italy in Two Parts*, Paris, V. du Moutier, 1670, I, a p. 182:

This is the best collection of Pictures that ever I saw, and it belongs to *Prince Leopold* the *Great Dukes* Brother, and a great *Virtuoso*.

Evelyn utilizza largamente tale vocabolo, sia nel Diario, dove si contano almeno diciotto occorrenze, per descrivere famosi personaggi quali il re Francesco I (*THE DIARY OF J. E.* p. 62, 27 febbraio 1644, St. Germain e pp. 222-223, maggio 1646, Milano):

The first building of this Palace is of Charles the 5 call'd the Sage; but Francis the first (that true Virtuoso) made it compleate, speaking in the style of the magnificence then in fashion, which was with to[o] greate a mixture of Gothic.

So we concluded this days wandring at the Monasterie of Madona della Gratia, & in the Refectorie admir'd that celebrated *Cena domini* of L[e]onard: *da Vinci*, which takes up the entire Wall at the end, & is the same the greate *Virtuoso Francis* the first of France was so inamoured of, that he consulted to remove the whole Wall by binding it about with ribs of yron and timber, to convey it into France [...].

o il pittore Paul Rubens (p. 93, 17 ottobre 1644, nella descrizione di Genova):

[...] But by reason of their incomparabile materials, beauty & structure: never was any artificial sceane more beautifull to the eye of the beholder; nor is any place certainly in the World, so full for the bignesse of well designed & stately Palaces; as may easily be concluded by that rare booke in a large folio, which the greate Virtuoso & Painter Paule Rubens has publish'd, that containes but one onely Street & 2 or 3 Churches.

o il Cavalier Cassiano del Pozzo, di cui visita la collezione (p. 134, 21 novembre 1644, Roma):

On the 21 I was carried to a great Virtuoso one Cavalliero Pozzo, who shew'd us a rare Collection of all kind of Antiquities, a choice Library, over which are the Effigies of mosto f our late men of polite literature [...].

O, ancora, riferendosi a meno conosciuti collezionisti di cui visita i *Cabinets*, per esempio (p. 66, marzo 1644, Parigi):

Thene we went to Essone an house belonging to Monsieur Essling, who is a greate Vertuoso, there are many good payntings in it; but nothing so observable as his Gardens & Fountains & Pooles of Fish [...].

E genericamente a p. 357 (3 luglio 1658, Londra):

July 3 I went to *Lond*, din'd with Mr. *Henshaw*, Mr. *Dorell* & Mr. *Ashmole*, founder of the *Oxford* repository of rarities, with divers Doctors of Physick & Virtuosos: returnd that evening.

Sia nello stesso *Sculptura*, dove compare altre tre volte, oltre al passo commentato (nella terza pagina dell'*Account of Signor Giacomo Favi by Monsieur Sorbiere* iniziale, e a pp. 100 e 113).

Un anno più tardi John Ray, *Travels through the Low-Countries, Germany, Italy and France with Curious Observations, Natural, Topographical, Moral, Physiological & c.* 1663 (edizione consultata: London, J. Wlthoe &c, 1788), a p. 308 scrive:

Divers also of the *Virtuosi* have collected whole series of imperial medals. Of sepulchral urns of several fashions and magnitudes, some made of earth, some of stone, there are abundance to be seen in the *villae*, gardens, and places of the great persons, and in the cabinets of the *Virtuosi*.

Nello *Sculptura*, tale termine appare, oltre a p. 57:

the Battails of the *Jewes*, especially that of the *Amalakites* in great, the *Creation* and Old Testament, *Torquato Tasso's Jerusalem Liberata*, the *Birds* and *Faulconry* in *Pietro Olinas* Book, with divers others well known, and much esteemed by the *Virtuosi*.

Anche nell'Account of Signor Giacomo Favi by Monsieur Sorbier:

Finally, he arrived at *Paris* in Anno 1645. with one *Bourdoni a Sculptor*, dwelling neer the *Thuyleries*, where he no sooner appear'd, but he was immediately found out, and known by all the *Virtuosi*, and as soon enform'd himself of all that were extraordinary, and conspicuous for all sorts of curiosities, whereof he carefully took notice.

A p. 100:

We do therefore *here* make it our suite to them, as what would extreamly gratifie the curious, and *Virtuosi* univerfally, that they would endeavour to publish such excellent things as both his Majesty and divers of the Noblesse of this Nation have in their possession.

E a p. 113:

Yet so highly necessary is this of *Drawing* to all who pretend to these noble, and refined Arts; that for the securing of this Foundation, and the promotion and encouragement of it, the greatest *Princes* of *Europe*, have erected *Academies*, furnished with all conveniences, for the exercise, and improvement of the *Virtuosi*: Such illustrious and noble *Genius's* were *Cosimo di Medices*, *Francis the First*, *Carlo Borromeo* and others, who built, or appointed for them, Stately Appartiments even in their own Palaces, and under the same Roofe: procuring *Models*, and endowing them with *Charters*, *Enfranchisements*, and ample *Honoraries*.

TERMINI IN CORSIVO

Le seguenti tabelle riportano i vocaboli evidenziati da Evelyn in corsivo all'interno del brano di testo analizzato nella presente Tesi, suddivisi per argomento. Nella seconda colonna sono indicate le ricorrenze con riferimento alla pagina corrispondente nella colonna successiva.

Nomi d'incisori, editori, artisti

<i>John Guittemberg</i>	1	p. 35
<i>Lucas</i>	3	pp. 36, 40, 40
<i>Lucas van Leyden</i>	1	p. 39
<i>Albert Durer</i>	4	pp. 36, 37, 42, 43
<i>Albert</i>	4	pp. 38, 39, 39, 40
<i>Alberts</i>	2	pp. 39, 41
<i>Israel</i>	1	p. 36
<i>Martin Schon</i>	1	p. 36
<i>Martine of Antwerp</i>	1	p. 37
<i>Todesco</i>	1	p. 36
<i>The Master of the Candlestick</i>	1	p. 36
<i>George Vasari</i>	1	p. 36
<i>Vasari</i>	2	pp. 52, 52
<i>Maso Finiguerra a Florentine</i>	1	p. 36
<i>Baccio Baldini</i>	1	p. 37
<i>Andrea Mantegna</i>	2	pp. 37, 52
<i>Mantegna</i>	1	p. 53
<i>Gerardo a Florentine</i>	1	p. 37
<i>Michael Angelo</i>	4	pp. 37, 50, 53, 58
<i>M. Angelos</i>	1	p. 46
<i>Mich. Angelo</i>	1	p. 49
<i>H. Wotton</i>	1	p. 38

<i>Marco Antonio</i>	3	pp. 39, 41, 45
<i>M. Antonio</i>	5	pp. 39, 42, 43, 44, 45
<i>Antonio</i>	2	pp. 42, 43
<i>Raphael Urbine</i>	1	p. 41
<i>School of Raphael</i>	1	p. 41
<i>Raphael</i>	13	pp. 42, 42, 43, 43, 43, 43, 44, 44, 45, 47, 51, 55, 58
<i>Urbines</i>	1	p. 42
<i>Urbine</i>	1	p. 42
<i>Urbini</i>	1	p. 47
<i>Raphaels</i>	5	pp. 42, 43, 44, 44, 45
<i>Raphael Sancio</i>	1	p. 42
<i>Marco di Ravenna</i>	1	p. 43
<i>Augustino Venetiano</i>	1	p. 43
<i>Augustino</i>	1	p. 44
<i>Baccio Bandinelli</i>	2	p. 45
<i>Andrea del Sarto</i>	1	p. 45
<i>Tomaso Barlacchi</i>	2	pp. 45, 45
<i>Giovanni Battista Mantuano</i>	1	p. 46
<i>Sebastiano de Reggio</i>	1	p. 46
<i>Julio Romano</i>	4	pp. 44, 45, 46, 56
<i>Julio</i>	1	p. 45
<i>Giuleo Romano</i>	1	p. 46
<i>Giulio Romano</i>	1	p. 51
<i>Giorgio Mantuano</i>	1	p. 46
<i>Parmesano</i>	1	p. 46
<i>Francisco Parmegiano</i>	1	p. 48
<i>Fran. Parmegiano</i>	1	p. 48
<i>Parmegiano</i>	2	p. 49
<i>Vago de Carpi</i>	1	p. 47
<i>Baldassare Peruzzi</i>	1	p. 48
<i>Antonio di Trento</i>	1	p. 48
<i>Beccafumi</i>	1	p. 48
<i>Domenico Beccafumi</i>	1	p. 53
<i>Baptista Vicentino</i>	1	p. 48

<i>Del Moro</i>	1	p. 48
<i>Girolamo Cocu</i>	1	p. 48
<i>Giacomo del Cavaglio</i>	1	p. 48
<i>Rosso Fiorentino</i>	1	p. 48
<i>Rosso</i>	2	pp. 49, 51
<i>Perino del Vaga</i>	1	p. 49
<i>Titian</i>	4	pp. 49, 49, 50, 53
<i>Enea vico de Parma</i>	1	p. 49
<i>Lamberto Suave</i>	1	p. 49
<i>Gio. Battista de Cavaglieri</i>	1	p. 49
<i>Antonio Lanferri</i>	1	p. 50
<i>Sebastiano Serli</i>	1	p. 50
<i>Antonio Labbaco</i>	1	p. 50
<i>Barozzo da Vignola</i>	1	p. 50
<i>Giulio Buonasoni</i>	1	p. 51
<i>Baptista Franco a Venetian</i>	1	p. 51
<i>Renato</i>	1	p. 51
<i>Luca Penni</i>	1	p. 51
<i>Primaticcio</i>	1	p. 51
<i>Francesco Marcolini</i>	1	p. 51
<i>Gabrielle Giolito</i>	1	p. 52
<i>Andrea Vessalius</i>	1	p. 52
<i>Calcare the Flemming</i>	1	p. 52
<i>Valverde</i>	1	p. 52
<i>Christophero Coriolano</i>	1	p. 52
<i>Antonio Salamanca</i>	1	p. 52
<i>Propertia de Rossi a Florentine</i>	1	p. 52
<i>Martin Ruota</i>	1	p. 53

<i>Jacomo Palma</i>	1	p. 53
<i>Andrea Mantuan</i>	1	p. 53
<i>Gio: di Bologna</i>	1	p. 53
<i>Alexand. Casolini</i>	1	p. 53
<i>Augustino [Carracci]</i>	1	p. 53
<i>Annibal Caracci</i>	1	p. 53
<i>Hannibal</i>	2	p. 54
<i>Carracci (intende entrambi)</i>	1	p. 54
<i>Barrochio</i>	1	p. 53
<i>Fredrick Barroccio</i>	1	p. 55
<i>Barroccio</i>	1	p. 58
<i>Tintoret</i>	1	p. 54
<i>Correggio</i>	2	pp. 54, 54
<i>Cavalier Vanni</i>	1	p. 54
<i>Paulo Veronezes</i>	1	p. 54
<i>Paulo Veroneze</i>	1	p. 55
<i>Villamena</i>	1	p. 55
<i>Francisco Villamena</i>	1	p. 55
<i>Vilamenas</i>	1	p. 57
<i>Signior Francisco della Vigna</i>	1	p. 55
<i>Girolamo Mutiano</i>	1	p. 56
<i>Giovanni Maggi</i>	1	p. 56
<i>Leonardo Parasol</i>	1	p. 56
<i>Isabella Parasol</i>	1	p. 56
<i>Isabella</i>	1	p. 56
<i>Bernardino Parasol</i>	1	p. 56
<i>Cesi d'Aquasporte</i>	1	p. 57
<i>Antonio Tempesta</i>	1	p. 57
<i>Pietro Olinas</i>	1	p. 57
<i>Cherubin Alberti</i>	1	p. 57

<i>Polydoro de Caravaggio</i>	1	p. 58
<i>Horatio Borgiani</i>	1	p. 58
<i>Raphael Guido a Tuscan</i>	1	p. 58
<i>Cavalier Arpino</i>	1	p. 58
<i>Jovanni Baptista della Marca</i>	1	p. 58
<i>Camillo Graffico</i>	1	p. 58
<i>Cavalier Salimbene</i>	1	p. 58
<i>Anna Vaiana</i>	1	p. 58
<i>Stephano Della Bella a Florentine</i>	1	p. 59
<i>Callot</i>	1	p. 59
<i>Vittor, Gambello</i>	1	p. 60
<i>Giovanni dal Cavino the Padouan</i>	1	p. 60
<i>Benevento Gellini</i>	1	p. 60
<i>Leone Aretino</i>	1	p. 60
<i>Jacopo da Tresso</i>	1	p. 60
<i>Treccia of Milan</i>	1	p. 62
<i>Cosimo da Trezzo</i>	1	p. 61
<i>Fred. Bonzagna</i>	1	p. 60
<i>Gio. Jacopo</i>	1	p. 60
<i>Giovanni da Castel Bolognese</i>	1	p. 60
<i>Matteo dal Nasaro</i>	1	p. 60
<i>Giovanni dal Corniuole</i>	1	p. 60
<i>Domenica Milaneze</i>	1	p. 60
<i>Pietro Maria de Pescia</i>	1	p. 60
<i>Marmita</i>	1	p. 60
<i>Ludovico</i>	2	pp. 60, 61
<i>Valerio Vicentino</i>	1	pp. 60-61
<i>Vicentino</i>	1	p. 61

<i>Michelino</i>	1	p. 61
<i>Luigi Arichini</i>	1	p. 61
<i>Alessandro Caesari called the Greek</i>	1	p. 61
<i>Antonio de Rossi</i>	1	p. 61
<i>Philippo Negarolo</i>	1	p. 61
<i>Gaspar and Girolamo Misuroni</i>	1	p. 61
<i>Pietro Paulo Galeotto</i>	1	p. 61
<i>Pastorino di Sienna</i>	1	p. 61
<i>Pharodoxus of Milan</i>	1	p. 61
<i>Fran. Furnius</i>	1	p. 61
<i>Geo. Battista Sozini of Sienna</i>	1	p. 62
<i>Rosso de Giugni of Florence</i>	1	p. 61
<i>Elias Ashmole</i>	1	p. 62
<i>Mounsieur Roti</i>	1	p. 62

Storia e Letteratura

<i>Pope Sixtus</i>	1	p. 38
<i>Sixtus Quintus</i>		p. 55
<i>Erasmus</i>	1	p. 40
<i>Cardinal Albert</i>	1	p. 40
<i>Lucretia</i>	1	p. 42
<i>Poets</i>	1	p. 43
<i>Pietro Aretino</i>	1	p. 43
<i>Peter Aretino</i>	1	p. 45
<i>Alexander magnus and Roxana</i>	1	p. 44

<i>Antonius and Cleopatra</i>	1	p. 45
<i>Romulus and Rhemus</i>	1	p. 46
<i>Romulus</i>	1	p. 58
<i>Scipio and Hannibal</i>	1	p. 46
<i>Diogenes</i>	1	p. 48
<i>Sabines</i>	1	p. 48
<i>Cosimo di Medices</i>	1	p. 49
<i>Jovanni de Medici</i>	1	p. 49
<i>Charles the V</i>	1	p. 49
<i>Charles the Fifth</i>	1	p. 57
<i>Luigi Trivisano</i>	1	p. 50
<i>Francis the First</i>	1	p. 51
<i>Orlando of Ariosto</i>	1	p. 52
<i>Caesar</i>	1	p. 52
<i>D. of Parmas</i>	1	p. 54
<i>Ignatius Loyola</i>	1	p. 55
<i>Historical Columne of Trajan</i>	1	p. 55
<i>Torquato Tasso's Jerusalem Liberata</i>	1	p. 57
<i>Duke of Tuscany</i>	1	p. 59
<i>Polonian Embassadour</i>	1	p. 59
<i>Ovid</i>	1	p. 60
<i>Sultana</i>	1	p. 60
<i>Queen Elizabeth [...]</i> <i>Heroine</i>	1	p. 61
<i>Paul the Third</i>	1	p. 61
<i>Photius the Athenian</i>	1	p. 61
<i>King of Spains</i>	1	p. 62
<i>Majesty for the Mint</i>	1	p. 62

Soggetti religiosi

<i>Offices</i>	1	p. 35
<i>Devil</i>	1	p. 35
<i>Wise and Foolish virgins</i>	1	p. 37
<i>Crucifix</i>	3	pp. 37, 39, 54
<i>Crucifixion</i>	1	p. 39
<i>Evangelists</i>	4	pp. 37, 40, 45, 50
<i>Saviour</i>	4	pp. 37, 41, 50, 56
<i>Apostles</i>	7	pp. 37, 40, 41, 43, 48, 50, 51
<i>Veronica</i>	1	p. 37
<i>S. George</i>	4	pp. 37, 38, 40, 49
<i>Christ</i>	11	pp. 37, 38, 39, 39, 43, 49, 51, 52, 54, 55, 59
<i>Christs</i>	2	pp. 46, 56
<i>Pilate</i>	1	p. 37
<i>Assumption of the B. Virgin</i>	1	p. 37
<i>St. Anthonies temptation</i>	1	p. 37
<i>St. Anthony</i>	1	p. 53
<i>S. Anthony</i>	1	p. 55
<i>Lady</i>	3	pp. 38, 39, 59
<i>Prodigal</i>	1	p. 38
<i>S. Sebastian</i>	1	p. 38
<i>St. Christophers</i>	1	p. 38
<i>Jo. Bapt.</i>	1	p. 38
<i>St. Jo. Baptist</i>	1	p. 43
<i>St. John Baptists Nativity</i>	1	p. 46
<i>St. John Baptist</i>	1	p. 56
<i>John</i>	1	p. 43
<i>S. John</i>	1	p. 54
<i>Herodias</i>	1	p. 38

<i>St. Stephen</i>	1	p. 38
<i>Stephen</i>	1	p. 43
<i>Lazarus</i>	1	p. 38
Resurrection of <i>Lazarus</i>	1	p. 49
<i>Passion</i>	3	pp. 38, 39, 40
<i>Limbo</i>	1	p. 38
<i>Apocalyps</i>	1	p. 39
<i>Madonas</i>	2	pp. 39, 43
<i>Madona's</i>	1	p. 41
<i>Madona</i>	6	pp. 44, 46, 48, 50, 51, 54
<i>Sampson</i>	1	p. 39
<i>David</i>	5	pp. 39, 39, 40, 44, 47
<i>S. Peter</i>	1	p. 39,
<i>St. Peters</i>	1	p. 46
<i>St. Peter</i>	2	pp. 43, 51
<i>Saul</i>	1	p. 39
<i>Goliah</i>	2	pp. 39, 44
<i>Solomons</i>	1	p. 40
<i>Solomon</i>	1	p. 44
<i>Ahasuerus and Hester</i>	1	p. 40
<i>Temperantia</i>	1	p. 40
<i>S. Eustathius</i>	1	p. 40
<i>S. Hierom</i>	3	pp. 40, 53, 54
<i>St. Hierome</i>	2	pp. 43, 43
<i>St. Hierom</i>	2	pp. 50, 57
<i>Christ and twelve Apostles</i>	1	p. 40
<i>Joseph and four Evangelists</i>	1	p. 40
<i>St. Joseph</i>	1	p. 59
<i>Abraham</i>	3	pp. 40, 42, 44
<i>Susanna</i>	2	pp. 40, 51
<i>Mordecay</i>	1	p. 40
<i>Lot</i>	1	p. 40

<i>Adam and Eve</i>	1	p. 40
<i>Adam espulse out of Paradise</i>	1	p. 58
<i>Cain and Abel</i>	2	pp. 40, 44
<i>Ecce Homo</i>	2	pp. 40, 54
<i>St. Paul</i>	4	pp. 40, 46, 49, 49
<i>Paul</i>	1	p. 43
<i>Saints</i>	1	p. 41
<i>Innocents</i>	3	pp. 42, 43, 50
<i>St. Felix</i>	1	p. 42
<i>Providentia</i>	1	p. 43
<i>Justitia</i>	1	p. 43
<i>Theological Vertues</i>	1	p. 43
<i>Moral</i>	1	p. 43
<i>Pax</i>	1	p. 43
<i>Tobit</i>	1	p. 43
<i>St. Catharine</i>	1	p. 43
<i>S. Cathatine</i>	1	p. 51
<i>S. Catherine</i>	1	p. 54
<i>Coenaculum</i>	1	p. 43
<i>Coenaculas</i>	1	p. 55
<i>Cecilia</i>	1	p. 43
<i>Christus Mortuus</i>	4	pp. 44, 53, 54, 58
<i>Christo mortuo</i>	1	p. 45
<i>B. Virgin</i>	3	pp. 37, 50, 51
<i>Caena Domini</i>	1	p. 44
<i>Annuntiation</i>	2	pp. 44, 49
<i>Creation</i>	2	pp. 44, 57
<i>Noah</i>	1	p. 44
<i>Red sea</i>	1	p. 44
<i>Manna</i>	1	p. 44

<i>Harlots</i>	1	p. 44
<i>Saba</i>	1	p. 44
<i>Old Testament</i>	1	p. 44
<i>Mary Magdalen</i>	1	p. 45
<i>Magdalen</i>	1	p. 54
<i>S. Laurence</i>	1	p. 46
<i>Symon Magus</i>	1	p. 47
<i>Peter and Paul</i>	1	p. 48
<i>Descent</i>	1	p. 48
<i>Nativity</i>	3	pp. 48, 50, 51
<i>Judith</i>	1	p. 49
<i>Pharo</i>	1	p. 50
<i>S. Francis</i>	2	pp. 50, 54
<i>Patriarchs</i>	1	p. 50
<i>Martyrs</i>	1	p. 50
<i>Doctors</i>	1	p. 50
<i>Confessors</i>	1	p. 50
<i>St. Anna</i>	1	p. 50
<i>Samson</i>	1	p. 50
<i>Daillia</i>	1	p. 50
<i>Magi</i>	2	pp. 51, 56
<i>Isaac</i>	1	p. 51
<i>S. Roccas</i>	1	p. 54
<i>S. Roch</i>	1	p. 54
<i>S. Giustinas</i>	1	p. 54
<i>Samaria</i>	1	p. 54
<i>Bambino</i>	1	p. 54
<i>Purification</i>	1	p. 55
<i>Resurrection</i>	1	p. 55

<i>Moses</i>	1	p. 55
<i>Churches</i>	1	p. 56
<i>Salutation</i>	1	p. 56
<i>Visitation</i>	1	p. 56
<i>Fathers</i>	1	p. 57
<i>Judgement</i>	1	p. 57
<i>Jewes</i>	1	p. 57
<i>Amalakites</i>	1	p. 57
<i>Temple</i>	1	p. 58
<i>Bible</i>	1	p. 58
<i>Flagellation</i>	1	p. 58
<i>Angelus Custos</i>	1	p. 58
<i>St. Andrew</i>	1	p. 58
<i>Jacobs</i>	1	p. 59
<i>Sacrament</i>	1	p. 59

Soggetti Mitologici, allegorici e di genere

<i>Nymph</i>	1	p. 38
<i>A woman in Horseback</i>	1	p. 38
<i>Diana</i>	1	p. 38
<i>Satyr</i>	2	p. 38
<i>Venus</i>	6	pp. 38, 42, 45, 47, 54, 55
<i>Venus in little with a Satyr and some other nudities</i>	1	p. 54
<i>Melancholia</i>	1	p. 39
<i>Piper</i>	1	p. 39
<i>Virgil</i>	1	p. 39

arm'd <i>Cavalier</i> or <i>Dream</i>	1	p. 40
<i>Pyramus</i> and <i>Thisbie</i>	1	p. 40
<i>Mountebanc</i>	1	p. 41
<i>Paris</i>	2	pp. 42, 51
<i>Goddesse</i>	1	p. 42
<i>Neptune</i>	2	pp. 42, 46
<i>Helena</i>	2	pp. 42, 49
<i>Caliope</i>	1	p. 43
<i>Muses</i>	2	pp. 43, 48
<i>Apollo</i>	1	p. 43
<i>Parnassus</i>	2	pp. 43, 48
<i>Aeneas</i> and <i>Anchises</i>	2	pp. 43, 47
<i>Aeneas</i>	1	p. 53
<i>Galatea</i>	1	p. 43
<i>Aurora</i>	1	p. 43
<i>Metamorphosis</i> of <i>Lycaon</i>	1	p. 44
<i>Metamorphosis</i> of <i>Saturn</i>	1	p. 48
<i>Metamorphosis</i> of <i>Caliste</i>	1	p. 51
<i>Psyche</i>	2	pp. 44, 55
<i>Puti</i>	1	p. 58
<i>Mars</i> and <i>Venus</i>	1	p. 46
<i>Mars</i>	1	p. 54
<i>Troy</i>	1	p. 46
<i>Pluto</i>	1	p. 46
<i>Jupiter</i>	2	pp. 46, 51
<i>Sybilla</i>	1	p. 47
<i>Tyburntine Sybill</i>	1	p. 48
<i>Sibyills</i>	1	p. 50
<i>Hercules</i>	1	p. 48
<i>Herculean</i>	1	p. 48
<i>Alchymist</i>	1	p. 48

<i>Porserpine</i>	1	p. 48
<i>Antoninus</i>	1	p. 48
<i>Vulcan</i>	1	p. 49
<i>Cupids</i>	1	p. 49
<i>Leda</i>	2	pp. 49, 51
<i>Cupid and Apollo</i>	1	p. 49
<i>Tantalus</i>	1	p. 50
<i>Adonis</i>	1	p. 50
<i>Läocon</i>	1	p. 51
<i>Bacchus</i>	2	pp. 51, 58
<i>Concilium Deorum</i>	1	p. 51
<i>Penelope</i>	1	p. 51
<i>Fate</i>	1	p. 51
<i>Envy</i>	1	p. 51
<i>Calamity</i>	1	p. 51
<i>Fear</i>	1	p. 51
<i>Prayse</i>	1	p. 51
<i>Anatomie</i>	1	p. 52
<i>Baccanalias</i>	1	p. 52
<i>Sea-Gods</i>	1	p. 52
<i>Monelli</i>	1	p. 53
<i>Mercury</i>	1	p. 54
<i>Graces</i>	1	p. 54
<i>Sapientia</i>	1	p. 54
<i>Pax</i>	1	p. 54
<i>Abundantia</i>	1	p. 54
<i>Sylenus</i>	1	p. 54
<i>Icarus</i>	1	p. 58

<i>Ceres</i>	1	p. 58
<i>Scenes and dances of the Horses</i>	1	p. 59
<i>Gobbi</i>	1	p. 59

Stampa, incisione e tipografia

<i>Engraving</i>	1	p. 35
<i>Prints</i>	1	p. 35
<i>Typography</i>	1	p. 35
<i>Monochroms</i>	1	p. 35
<i>Encaustic</i>	1	p. 36
<i>Enamel</i>	1	p. 36
<i>Published</i>	1	p. 37
<i>Plagia</i>	1	p. 39
<i>Burine</i>	3	pp. 39, 41, 47
<i>Bolino</i>	2	pp. 53, 57
<i>Hatchings</i>	1	p. 41
<i>Marco Fecit</i>	1	p. 42
<i>Raph[a]els Cypher</i>	1	p. 43
<i>Chalcography</i>	2	pp. 46, 47
<i>Chalcographers</i>	1	p. 60
<i>Aqua Fortis</i>	5	pp. 46, 48, 51, 54, 55
<i>A. Fortis</i>	2	pp. 48, 59
<i>A. F.</i>	1	p. 57
<i>ab aere, deventum ad Tabulas ceratas</i>	1	p. 47
<i>Palimpsestus</i>	1	p. 47
<i>Plumbae lamellae</i>	1	p. 47

<i>Ch[i]aro Scuro</i>	1	p. 47
<i>Ch[i]aro oscuro</i>	3	pp. 48, 50, 53
<i>Ch[i]ar 'Oscuro</i>	1	p. 58
<i>Mezzo Tinto</i>	1	p. 47
<i>Conter-calked</i>	1	p. 47
<i>Etchings</i>	1	p. 48
<i>Etcher</i>	1	p. 56
<i>Medails</i>	3	pp. 49, 60, 61
<i>Medaills</i>	1	p. 62
<i>Graver</i>	2	pp. 51, 57
<i>Stampi</i>	1	p. 52
<i>Medalion</i>	1	p. 61
<i>Intaglias</i>	2	pp. 62, 62

Arte, Architettura, materiali e altre tecniche

<i>Painters</i>	1	p. 42
<i>Cartoons</i>	2	pp. 43, 50
<i>Chartoon</i>	1	p. 56
<i>Tapestry and Arras</i>	1	p. 43
<i>Antique</i>	1	p. 43
<i>Antiquities</i>	1	p. 50
<i>Perfumer</i>	1	p. 44
<i>Bassi Relievi</i>	1	p. 45
<i>Facciata</i>	1	p. 46
<i>Grotescos</i>	1	p. 50
<i>Architecture</i>	2	pp. 50, 59
<i>Catafalco</i>	1	p. 55
<i>Perspectives</i>	1	p. 56
<i>Landskips</i>	2	pp. 56, 59
<i>Points</i>	1	p. 56

<i>Laces</i>	1	p. 56
<i>Embroideries</i>	1	pp. 56-57
<i>Fresco</i>	1	p. 57
<i>Virtuosi</i>	1	p. 57
<i>Divers Vasa's</i>	1	p. 58
<i>Divers Vasa's</i>	1	p. 59
<i>Peristyle</i>	1	p. 58
<i>Noblest Science</i>	1	p. 58
<i>Compartimenti</i>	1	p. 59
<i>Cartells</i>	1	p. 59
<i>Ornaments</i>	1	p. 59
<i>Capricios</i>	1	p. 59
<i>Designe</i>	1	p. 59
<i>Heads</i>	1	p. 59
<i>Sculptors</i>	1	p. 60
<i>Gemms</i>	1	p. 60
<i>Metals</i>	1	p. 60
<i>Sardonix</i>	1	p. 61
<i>Onix</i>	1	p. 61
<i>Onixes</i>	1	p. 61
<i>Gold</i>	1	p. 61
<i>Silver</i>	1	p. 61
<i>Copper</i>	1	p. 61
<i>Steel</i>	1	p. 61
<i>Achates</i>	1	p. 61
<i>Cornelians</i>	1	p. 61
<i>Cristal</i>	1	p. 61
<i>Jasper</i>	1	p. 61
<i>Heliotrope</i>	1	p. 61

<i>Lazuli</i>	1	p. 61
<i>Amethystis</i>	1	p. 61
<i>Diamond</i>	1	p. 62

Guerra, caccia, genealogia e animali

<i>Horses</i>	2	p. 57
<i>Duel</i>	1	p. 45
<i>Cymeters</i>	1	p. 47
<i>Blades</i>	1	p. 47
<i>Stemmata</i>	1	p. 49
<i>Bertuccie</i>	1	p. 50
<i>Hunting</i>	1	p. 57
<i>Birds</i>	1	p. 57
<i>Faulconry</i>	1	p. 57
<i>Armes and Mantlings</i>	1	p. 41
<i>Shields</i>	1	p. 58
<i>Armour</i>	1	p. 58
<i>Busts</i>	1	p. 58
<i>Trophies</i>	1	p. 58
<i>Beasts</i>	1	p. 59
<i>Cavalcado</i>	1	p. 59
<i>Seiges</i>	1	p. 60
<i>Engines for War</i>	1	p. 60
<i>Skirmishes</i>	1	p. 60

Politica

<i>Senate</i>	1	p. 39
<i>Electors</i>	1	p. 40

Luoghi e Nazionalità

<i>Rome</i>	7	pp. 37, 42, 49, 53, 56, 58, 59
<i>Roma</i>	2	pp. 56, 57
<i>Flanders</i>	1	p. 37
<i>Venice</i>	4	pp. 39, 39, 50, 55
<i>Germany</i>	2	pp. 39, 43
<i>Italy</i>	1	p. 41
<i>Vatican</i>	5	pp. 41, 42, 44, 55, 58
<i>Corridor of the Vatican</i>	1	p. 45
<i>Italians</i>	1	p. 41
<i>Florence</i>	1	p. 45
<i>Aegypt</i>	2	pp. 46, 59
<i>Damascus</i>	1	p. 47
<i>Syria</i>	1	p. 47
<i>St. Giovanni e Paolo at Venice</i>	1	p. 50
<i>Roman</i>	1	p. 53
<i>Palace at Caprariola</i>	1	p. 54
<i>Polonians</i>	1	p. 59
<i>Persians</i>	1	p. 59
<i>Moores</i>	1	p. 59
<i>Malta</i>	1	p. 60
<i>Pont Neuf at Paris</i>	1	p. 60
<i>England</i>	1	p. 61

Altro

<i>Anno</i>	4	pp. 36, 38, 40, 40
<i>viz</i>	1	p. 40
<i>Here</i>	2	pp. 59, 60

Qualità umane astratte

<i>Industry</i>	1	p. 60
<i>Genius</i>	1	p. 60
<i>Learning</i>	1	p. 62

VOCABOLI E VERBI INERENTI ALL'INCISIONE

Nella seguente tabella sono riportati i differenti termini o proposizioni utilizzati da Evelyn (nella parte di testo trattata nel presente elaborato) in riferimento all'incisione. Nella seconda colonna viene indicato il numero di ricorrenze corrispondenti all'interno del testo, nella terza la traduzione in italiano e nella quarta l'indicazione della pagina del trattato del *Sculptura* corrispettiva.

Calchography	1	Calcografia	p. 35
Art of <i>Chalcography</i>	2	Arte della calcografia	p. 46 p. 47
<i>Chalcographers</i>	1	Calcografi	p. 60
Art of <i>Engraving</i> and working off	1	Arte dell'incisione e del lavorare d'intaglio	p. 35
To work off	1	Lavorare d'intaglio	p. 42
Workman	3	Artigiano	p. 41 p. 55 p. 62
Workmen	1	Artigiani (intagliatori)	p. 44
work	1	Lavoro (opera)	p. 56

works	9	Lavori (opere)	p. 36 p. 37 p. 37 p. 39 p. 51 p. 57 p. 59 p. 61 p. 61
Scultures	1	Intagli	p. 35
Gravings	4	Incisioni	p. 35 p. 35 p. 43 p. 52
Taking off the impression	1	Imprimendo	p. 37
He engraved several Stamps	1	Incise varie stampe	p. 38
A very rare stamp	1	Una stampa davvero magnifica	p. 49
Stamps in Wood	1	Incisioni in legno	p. 38

To seth forth	10	Mandare fuori (produrre un'incisione)	p. 38 p. 38 p. 40 p. 40 p. 42 p. 44 p. 46 p. 48 p. 49 p. 53
Set out	1	Mandare fuori	p. 48
Put forth	4	Mandare fuori	p. 52 p. 52 p. 57 p. 58
To grave in copper	1	Incidere in rame	p. 39
He graved both in Wood and Copper	1	Incise sia in legno che in rame	p. 53

He graved	8	Egli incise	p. 41 p. 42 p. 45 p. 48 p. 49 p. 49 p. 50 p. 52
He grav'd	1	Egli incise	p. 55
He engrav'd after	1	Egli incise da	p. 55
Were graven	1	Vennero incise	p. 44
Better graved than design'd	1	Meglio incisi che disegnati	p. 49
Graven in Wood	1	Inciso in legno	p. 50
Graved in Wood	1	Inciso in legno	p. 53
Engraven in Copper	1	Inciso in rame	p. 52
He engraved	2	Egli incise	p. 52 p. 58
Engravers	1	Incisori	p. 53

[He]was the first that ever engrav'd, or made impression into that Obdurat stone	1	Fu il primo che mai incise o stampò su quella pietra dura	p. 62
Sheets	6	Fogli (incisioni, solitamente parte di una serie)	p. 39 p. 39 p. 46 p. 52 p. 54 p. 55
Sheet	1	Foglio	p. 44
Paper	1	Foglio	p. 45
Pieces	7	Pezzi inteso come componenti di una serie	p. 39 p. 41 p. 48 p. 52 p. 53 p. 58 p. 59
Pieces after	1	Opere di (tratte da)	p. 58
Piece	2	Opera	p. 42 p. 46

So well cut	1	Tanto bene intagliato	p. 37
-------------	---	-----------------------	-------

Cuts	2	Intagli	p. 38 p. 56
Cut	2	Intaglio	p. 40 p. 54
He cut	5	Egli incise	p. 42 p. 48 p. 49 p. 58 p. 61
Cut by	4	Inciso/a/i/e da	p. 43 p. 45 p. 46 p. 46
Cut in Wood	3	Incisa/e in legno	p. 51 p. 56 p. 58
He cut in an <i>Onix</i>	1	Intagliò in onice	p. 61
Cutting	1	Intaglio/i	p. 44
Cutting	1	Intagliando (participio)	p. 62
He cut after	2	Intagliò da (dalle opere di)	p. 48 p. 51

Cut things in Marble	1	Intagliare opere in marmo	p. 52
Cut hollow	1	Tagliato cavo	p. 56
Talent in cutting of <i>Onixes, Christals,</i> and other estimable stones	1	Talento nell'intagliare l'onice, il cristallo e altre pietre preziose	p. 49
<i>Sculptors</i> and Cutters of <i>Medails</i> whether in <i>Gemms</i> or <i>Metals</i>	1	Scultori e incisori di medaglie sia in gemme che in metalli	p. 60
<i>Medails</i> and <i>Intaglias</i>	1	Medaglie e intagli	p. 62
<i>Intaglias</i> in stone, as Metal	1	sia per gli intagli in pietra, che in metallo	p. 62

Things that [he] had design'd	1	Cose che aveva disegnato	p. 45
Things in stamp	1	Opere in stampa	p. 37
Things in <i>Stampi</i>	1	Cose in stampi (stampa)	p. 52
Things after	6	Opere da (tratte da)	p. 48 p. 50 p. 51 p. 51 p. 53 p. 55
Things publish'd by	1	Opere pubblicate da	p. 50
Things graven	1	Cose incise	p. 50
Things	4	Cose (opere)	p. 52 p. 54 p. 57 p. 58
Things in imitation of	1	Opere ad imitazione di	p. 59

To publish designes in print	1	Publicare disegni in stampa	p. 45
After the design	1	Dal disegno	p. 52
Designe(s)	6	Disegno/i	p. 37 p. 38 p. 42 p. 45 p. 46 p. 59
Designer	1	Disegnatore	p. 57
<i>Aqua Fortis</i>	4	Acquaforte	p. 46 p. 48 p. 51 p. 55
<i>A. Fortis</i>	2	Acquaforte	p. 48 p. 59
In <i>Aqua fortis</i> [he] etched	1	Incise in aquaforte	p. 54
<i>A. F.</i>	1	Acquaforte	p. 57

Etching with Corrosive waters	1	L'incisione con acque corrosive	p. 47
Strong waters	1	Acque forti	p. 47
<i>Etchings</i>	1	Acqueforti	p. 48
<i>Etcher</i>	1	acquafortista	p. 56
A new way of <i>Ch[i]aro Scuro</i> , or <i>Mezzo Tinto</i>	1	Una nuova maniera di chiaroscuro, o Mezzotinto	p. 47
<i>Ch[i]aro oscuro</i>	2	Chiaroscuro	p. 48 p. 53
Things in <i>Ch[i]ar'Oscuro</i>	1	Cose (opere) in chiaroscuro	p. 58
In Wood	3	In legno	p. 51 p. 52 p. 52
In copper	1	In rame	p. 50
In Brass	1	In ottone	p. 52
Hatches	1	Tratto	p. 55

Plates of Copper	1	Lastre di rame	p. 36
Plates of Brass	1	Lastre d'ottone	p. 36
Plates	3	Lastre	p. 46 p. 49 p. 56
Plates [...] <i>conter- calked</i>	1	Lastre contro- incise	p. 47
Plate	2	Lastra	p. 54 p. 55
Plates now worn out	1	Lastre ormai consumate	p. 57

Graver	4	Bulino	p. 36 p. 51 p. 54 p. 57
Graver	2	Incisore	p. 41 p. 54
Gravers in Copper	1	Incisori in rame	p. 60
<i>Burine</i>	3	Bulino	p. 39 p. 41 p. 47
Engravers	1	Incisori	p. 53
<i>Bolino</i>	1	Bulino	p. 53
Retouch'd with the <i>Bolino</i>	1	Ritoccato con il Bulino	p. 57
<i>Prints</i>	4	Incisioni	p. 35 p. 38 p. 43 p. 46
Print	2	Incisione	p. 48 p. 48
Out of print	1	Fuori stampa	p. 56

<i>Encaustic or Black Enamel</i>	1	Encausto o smalto nero	p. 36
Moyst paper	1	Carta umida	p. 37
Rolling pin	1	Rullo tondo	p. 37
<i>Hatchings</i>	1	tratteggi	p. 41
Perform'd	1	realizzate	p. 57

IMMAGINI

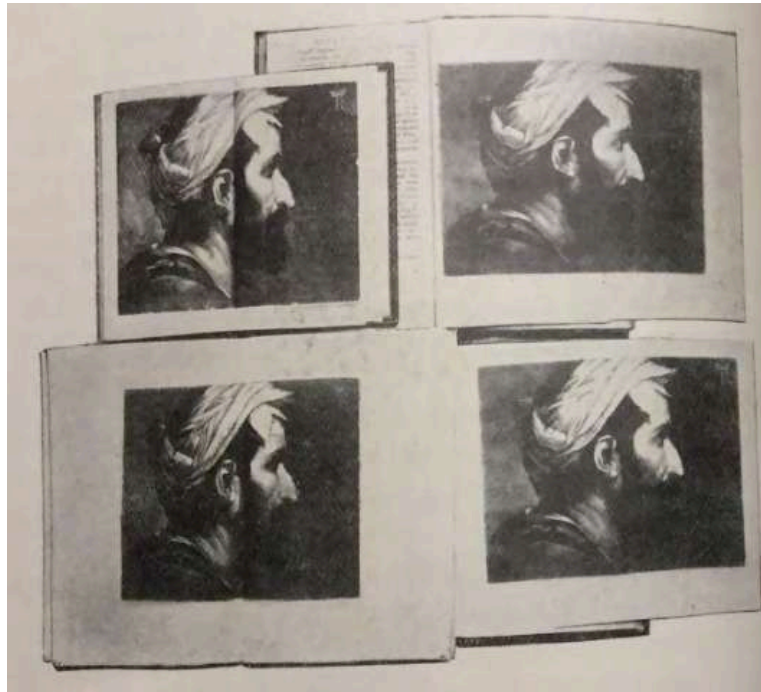


Figura I

learned Richard Middleton Massey, M. D. and F. R. S. an original manuscript written by Mr. Evelyn, and designed for the Royal Society, and intitled, *Prince Rupert's new Way of Engraving*, communicated by his Highness to Mr. Evelyn. In the margin is this note: *This I prepared to be registred in the Royal Society, but I have not yet given it in, so as it still continues a secret.* In this manuscript he first describes the two Instruments employed in this new manner of engraving, viz. the *Hatcher*, and the *Style*; and then proceeds to explain the method of using it. He concludes with the following words: "This invention, or new manner of *Chalcography*, was the result of chance, and improved by a German Soldier, who espying some scrape on the barrill of his musquet, and being of an ingenious spirit, refined upon it, till it produced the effects you have seene, and which indeede is for the delicacy thereof much superiour to any invention extant of this art, for the imitation of those masterly drawings, and (as the Italians call it) that *morbidezza* expressed in the best of their designes. I have had the honour to be the first of the English, to whom it has bin yet communicated, and by a special indulgence of his Highness (who with his owne hands was pleased to direct me) with permission to publish it to the world;

"but I have esteemed it a thing so curious, that I thought it would be to profane it, before I had first offered it to this illustrious Society. There is another way of engraving by rowelling a plate with an instrument made like that, which our Scriveners and Clearks use to direct their rulers by on parchment; only the poynts are thicker sett into the rowell. And when the plate is sufficiently freckled with the frequent reciprocation of it upon the polish'd surface so as to render the ground darke enough, it is to be abated with the *Style*, and treated as we have already described. Of this sort I have seene a head of the Queen *Christina*, grav'd (if I mistake not) as big as the life, but not comparable to the *Mexico-Tinto* of Prince *Rupert* so deservedly celebrated by
" J. EVELYN."
T.

Figura II

John Evelyn and the Print

APPENDIX
TRANSCRIPT OF JOHN EVELYN'S CATALOGUE OF PRINTS,
FROM PP. 195-7 OF THE 1687 LIBRARY CATALOGUE
(NOW BL ADD. MS 78632)

[From the annotation to album B, it can be deduced that this listing more or less corresponds to lists written inside the albums themselves; capitalization and punctuation have been modified in the interests of clarity].

Graphice: Sculpture & taille douces in books and rolls
Prints: Books fol.

A A collection of Roman antiquities, ruines, temples, triumphal arches, amphitheaters, theaters, circus's, statues, rilievos, obelisks, columns in and about Rome, Naples etc. together with the modern citty, churches, palaces, piazzas, convents, gardens, fontaines, villas; manner of holding the conclave, plans of its severall appartments, Pope's procession to St J. de Lateran; & other ceremonies at his election & coronation; the superb tombe of P.Urban &c; with many other considerable things, engraven by severall excellent sculptors &c

B (transcribe this rather in the front of the book itself p:*)
The Swisses book & descriptions of ancient & modern Rome with the antient buildings, temples, altars, statues, basilicas, circus's, arches, amphitheaters, theaters, naumachias, aqueducts, fountains, thermae, hippodromes, forums, columns, obelisks, granaries (?), triumphal arches, trophies, sepulchres of Rome in its glory; with the explication of them; the severall offices or Notitia Imperii, incampings, armour, stations, lords, ensignes, sacrifices, triumphs &c. Also what ruines now remaine with the buildings, churches, palaces, gardens, fountains, villas, & public works of new Rome, with the Pope's processions, consistory, jubilee, & other solemnities; together with the manner of the sitting of the Councels at Venice & Polish Dyet &c. All very learnedly describ'd in Latine, Italian, High Dutch & French.

C The Palaces of Genoa, ichnographically & orthographically describ'd & accurately ingraven by P.Paulo Rubens. Together with divers sumptuous palaces built by Mons Le Muet in France, both in citty & country, the ground-plots & uprights curiously engraven. Also divers dores, altarpieces, chimnypieces, catafalques, corbels, shields, & other ornaments of architecture, from the Roman, &c by the most famous architects antient & modern.

D A general loose collection of mapps, charts, discoveries, plantations, countries, prospects, citties, palaces, churches, convents, gardens, antiquities, ceremonies, &c together with divers plans of camps & descriptions of sieges, batailles & other particulars historical, relating to most parts of the world.

E A large collection of prints divided into the parts following:

- 1 part. The habits & fashions of divers nations &c
- 2 part. Animals, beasts, birds, fishes, insects, &c
- 3 part. Plants & flowers &c
- 4 part. Landscape, sea-pieces, ruines, &c
- 5 part. Architecture, chimnypieces, ports, windows, perspective scenes,

ANTONY GRIFFITHS

cartouches, festoons, frezes, riche mouldings, corbells, & other ornaments of building &c

6 part. Compartments, grotescos, risographs & leviores extemporariae figurae, trophies, medalls &c

7 part. Frontispieces of books &c

8 part. Inventions mechanic, trades, works, vases &c

9 part. War, battails, sieges &c

10 part. Sacred history, picture, emblemes &c

11 part. Historical ceremonies, feasts, scenes, pomps, executions, funerals & other rare accidents &c

12 part. Miscellanies, emblems, rusticities, droles &c

13 part. Heads of men & women &c by fancy &c

14 part. Prints after M. Angelo, Raphael, Coreggio & other masters

15 part. Scheletons, anatomies &c

16 part. Elements of drawing & designing &c

F A collection of prints, the intire works of Callot, de la Bella, Israel Sylvestre, Perelle, Win. Hollar &c containing innumerable sculps & draughts of countries, landscape, citties, churches, convents, palaces, magnificent buildings, great houses, gardens, battells, solemnities, pomps, fairs & other historical pieces sacred & profane, designed from the Arundean collection & others, & of the most renowned painters & masters; elements of design; portraits; various <?> habits of people, masks, scenes, funerals, kirmasses, perspectives, pieces of architecture, vases, ruins, ships, beasts, birds, fishes, insects, & other varieties of the world, all design'd from the nature & things themselves.

G A collection of the effigies, portraiture & heads of Emperors, Kings, Queenes, princes, noblemen, ladys, & persons of quality; generals & greater captains, popes, cardinals, bishops, eminent divines, ambassadors, politicians, judges, lawyers, historians, philosophers, mathematicians, physicians, poets, painters, musicians, mechanics, & other famous persons, benefactors, notables of either sex &c

H

1 Icones et segmata illustrium e marmore tabularum quae Romae adhuc extant &c a Franc. Perrier delineata et ad antiquam formam lapidis exemplaribus passim collapsae restitutae. Paris MDCXLV. Also the antient statues of Rome delineated & graven by the same Perrier, Paris MDCXXXVIII. Also

2 [the title of the book by Onofrio Panvinio repeated under L below, crossed out]

I – Sacrae Historiae acta a Raphaele Urbin in Vaticanis Xystis ad picturae miraculum expressa. Nichol. Chapron Gallus a se delineata et incisa. Romae MDCXXXIX

– Imagines Aceorum ac Praeliorum Veteris Testamenti &c ab Antonio Tempesta delineatae et sculptae. Romae 1613

– Historia di Gierusalem liberato del Torquato Tasso. Invent. desig. & sculpiti da Antonio Tempesta

K The storie of Psyche & Cupid &c design'd & engraven by Villamena. Romae

John Evelyn and the Print

L A collection of Roman antiquities of old and Modern Rome. Temples, sacrifices, & sacred vessels, aqueducts, arches, trophies, sepulchres, statues, obelisks, columns, amphitheatres, theatres, naumachia, circus, thermae, the port at Ostia, Neros garden, marriages, bassorilieve of the Rape of Proserpine, Meleager, Bacchanalias &c, more especially the triumphs of L.Paulus de Rege Macedonum per se capto; P.Africanus Aemilianus de Carthaginibus excisis. C.N.Pompeius Mag. ex oriente Julius <?> Vespasianus Traianus & other Roman emperors triumphs taken from antient marbles, medalls, books & other antient monuments accurately described by Onuphrii Panvini Veronensis inventoris opera et aeneis formis edita Romae MDCXVIII. Together with: the collection of Phil. Tomassinus ex antiquis cameorum et gemmae delineata, ab Enea Vico Parme incisae.

Also: Tabuale Isiacae Pignorii, with severall other Aegyptian Hieroglyphics &c Prints of modern Rome, Capital, castle at St Angelo, Popes cavalcade, ceremonie of coronation, Jubilee &c and other public solemnities.

M A collection of drawings & designes of severall masters, academics & designes from the life by Carlo Marat. Neapolitano given me by him at Rome 1645, now the most famous painter there. ROLL This was the Pope's chiefe painter since I came from Italy

N Villa Angiana belonging to the Duke of Arichol set forth by Nic. Visscher. Design'd & engraven by Romanus de Hooghe.

Other books in smaller volumes on the shelve of prints

O Historie of the Bible with old English verses under each print by Peter d'Arundel, the cutts being of Peter Bernard, Lyons 1553.

Also the argument of the new Testament in Dutch verse, the figures rarely cut by one of the petit maisters 1564.

P Icones Historiarum Veteris Testamenti ad vivum expressae auctore Fr. Frellonio; the figures cut by Holbein. Lugdun. 1547

Q Metamorphoseo d'Ovidio figurado et abbreviato in forma d'Epigrammi da M. Gal. Symeoni A Lion 1559

R L'Amour de Cupido et de Psyche prise de la Metamorph. de Luciano Apuleo; curiously engraven by Gaultier 1606

S The argument of Homers Ilias 4o accurately engraven

T Representation de diverses figures humaines avec leurs mesures prises sur des Antiques qui sont de present a Rome par A.Bosse Paris 1656

V Elemens de portraicture par le sieur de S.Igny

V* Palmas drawing book

W Sculptura, or the Historie of Chalcography &c by J.Evelyn. Lond. 1662

X The art of graving & etching by Ab. Bosse translated by W.Faithorne. Lond. 1662

Y Panoplia omnium illiberalium mechanicarum aut sedentarium artium genera &c Hartman Schoppers authore Francfurti 1568 cum imaginibus omnium artificum &c

ABC 1.2.3 Copy-books

1. Field & Cocker, John de Beauchesne

ANTONY GRIFFITHS

2. Cocker Pens Triumph Coriose

3. Luca Orpheo

[pp. 199, 200]

Icones &c

– Principes Hollandiae et Zelandiae domini Frisiae ... industria Guil. Thybauti repertis &c delineatis: containing a short history of the lives, death[s], names, wives, sepulchres &c. Antwerp 1578

– Portraits, noms, et qualitez des ambassadeurs assemblez tant a Munster qu'a Osnabruk pour le traité et conclusion de la paix générale. 4o Paris 1648

– Portraits of the principal captains & commanders of the imperial Swedish armies during that War in Germany between Gustavus Adolphus & the Emp. Anno 1630, 1632 &c

– Effigies of King James 2nd & his Queen Mary. French K. Lewis 13th on horseback by L'Asne. Wolfgangus Will. Duke of Bavaria 1631 by Delfius after Miereveld: Mons Perefix A Bish. of Paris by Nanteuil (Roll xxv)

– Large Crucifix by Morin. Another by Chereau (Roll XIX)

– A very large cutt of Pharaoh in the Red Sea, a wood cutt of Titian (Roll LXXV)

– Judgement of M. Angelo in the Vatican Chapel. The prophets & sibylls on the frieze there (Roll IV)

– Prospects, landscapes &c

Versailles, Salines in Burgundy <?> van der Meulen desig. & B<?> graver [added 'Chelsea coll. prospect']

– The prophet Osea dauncing & The <?> in the wood, graven by Coninxloyensis (Roll XXXVIII)

– Contention of the 3 goddesses & Paris, graven by Nic. Vinckboen. Adam & Eve in paradese graven by de Bruyn. Golden Age, by Caesar Bassanus &c [added 'Chelsea Colledge'] (Roll LXXVII)

– A portfeuile of rede draughts of landscapes, b[u]ildings, surveys, & other papers drawne by J.Evelyn casualy

– Droles, comoedies, buffoons, severall sorts of drunkard &c, cries of Paris &c v.Roll xvii (Roll XIII)

[p. 198] – Ceremonies & description. Popes cavalcade or procession to St J. de Lateran by Tempest. The cavalcade at the entrance of the Polish Ambass. at Paris, Tempest. Cavalcade of the Grand Signor to S.Sophia &c Dela Bella. (Roll XII)

Figura III c

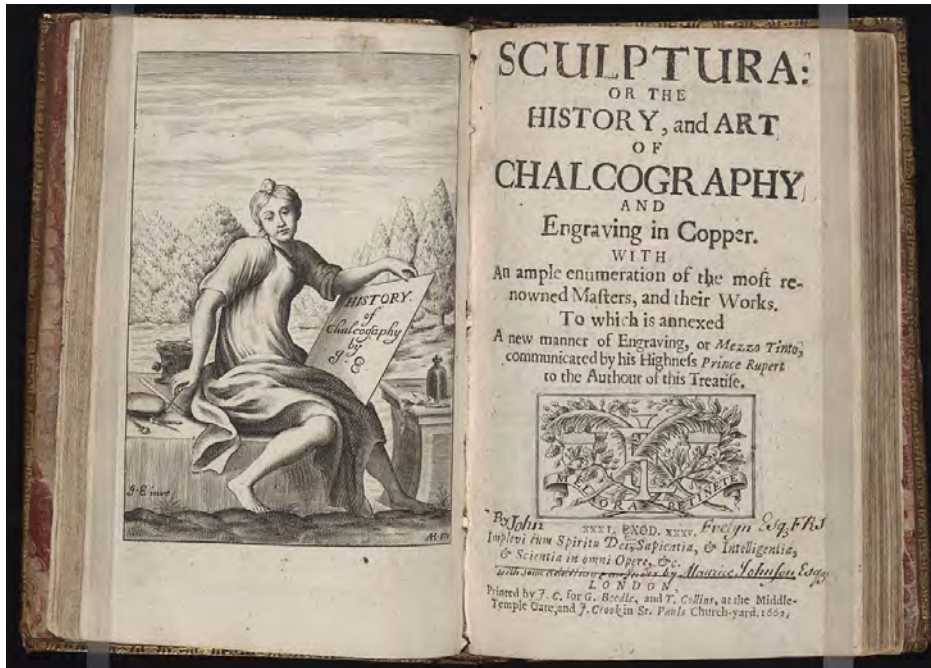


Figura IV



Figura V



Figura VI

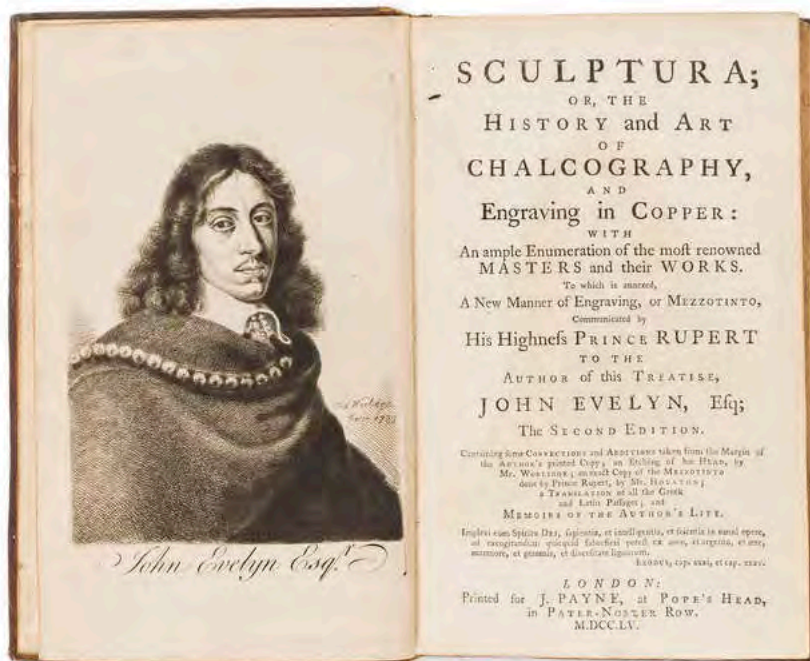


Figura VII



Figura VIII

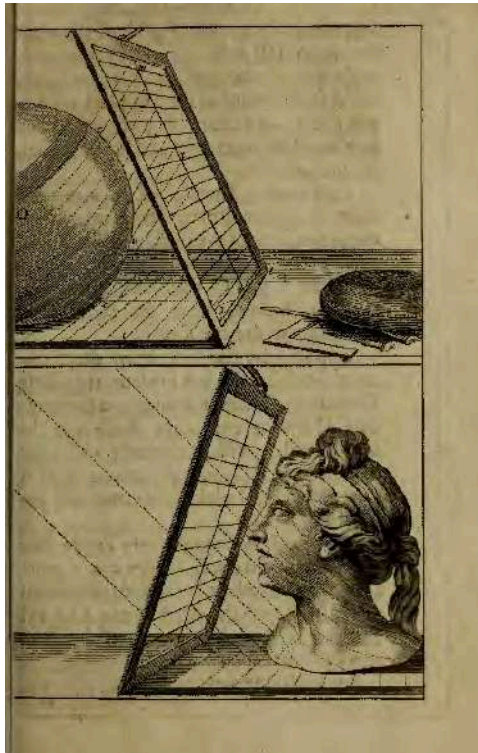


Figura IX



Figura X



Figura XI



Figura 1

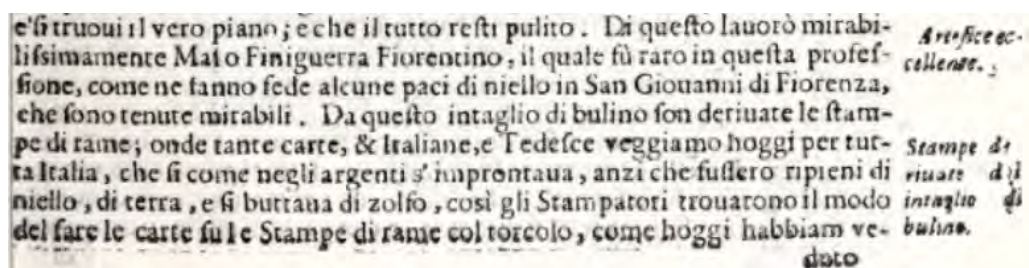


Figura 2

300 PARTE TERZA.

*Baldini Or-
fice seguì con
disegni di
Botticello.
Andrea Ma-
tegnà in Ro-
ma cominciò
ad intaglia-
re molte sue
opere.*

*Martino
d' Anuerfa
stampò suc-
cessiuamente*

uano il medesimo, che l'argento; E ciò fece ancora con carta humida, e con la medesima tinta aggrauandou sopra con vn rullo tondo, ma piano per tutto, il che non solo le faceua apparire stampate, ma veniuano, come disegnate di penna. Fù seguitato costui da Baccio Baldini Orfice Fiorentino, il quale non hauendo molto disegno, tutto quello, che fece, fù con inuentione, e disegno di Sandro Botticello. Questa cosa venuta a notitia d'Andrea Mantegna in Roma, fù cagione, ch'egli diede principio a intagliare molte sue opere, come si disse nella sua vita. Passata poi questa inuentione in Fiandra, vn Martino, che allhora era tenuto in Anuerfa eccellente pittore, fece molte cose, e mandò in Italia gran numero di disegni stampati, i quali tutti erano contrassegnati in questo modo M. C. Et i primi furono le cinque Vergini stolte, con le lampade spente, e le cinque prudenti, con le lampade accese; & vn Christo in croce con San Giovanni, e la Madonna a piedi, il quale fù tanto buono intaglio, che Gherardo miniatore Fiorentino si mise a contrafarlo di bulino, e gli riuscì benissimo; ma non seguì più oltre, perche non visse molto. Dopo mandò fuori Martino in quattro tondi i quattro

Figura 3

go, come cosa rara. Mentre, che Gherardo andaua queste cose lauorando furono recate in Fiorenza alcune stampe di maniera Tedesca fatte da Martino, e da Alberto Duro: perche piacendogli molto quella sorte d'intaglio, si mise col bolino a intagliare, e ritrasse alcune di quelle carte benissimo, come si può veder in certi pezzi, che ne sono nel nostro libro insieme con alcuni disegni di mano del medesimo. Dipinse Gherardo molti quadri, che furono mandati di fuori, de quali vno n'è in Bologna nella Chiesa di S. Domenico, alla cappella di S. Caterina da Siena dentroui essa Santa benissimo dipinta.

*Tratto dalla
bellezza
d' alcune
stampe in
rame, come
si à lau-
rar di buli-
ne*

Figura 4

*Alberto Du-
ro perfettio-
nò quest' arte
son miglior
disegno.*

che si mise a colorirla. Dopo questo Martino, cominciò Alberto duro in Anuerfa, con più disegno, e miglior giudicio, e con più belle inuentioni a dare opera alle medesime stampe, cercando d'imitar il viuo, e d'accostarli alle maniere italiane, le quali egli sempre apprezzò assai. E così, essendo giuinetto, fece molte cose, che furono tenute belle, quanto quelle di Martino, e le intagliua di sua mano propria, segnádole col suo nome. E l'anno 1503.

Figura 5

MARC'ANTONIO BOLOGNESE. 301

ignudi, alcuni de' suoi garzoni, che doueriano hauere, come hanno per lo più i Tedeschi, cattiuo ignudo, se bene vestiti si veggiono molti belli huomini di que' paesi. Fece molti habiti diuersi alla fiamminga in diuerse carte stampate picciole, di Villani, e Villane, che suonano la cornamusa, e ballano; alcuni, che vendono polli, & altre cose, e d'altre maniere affai. Fece vno, che dormendo in vna stufa, hà intorno Venere, che l'induce a tentatione in

Descrittione di molte eccellenti opere d' Alberto.

Figura 6

E cresciutogli l'animo, fece in vn foglio reale l'anno 1510. parte della passione di Christo, cioè ne condusse, con animo di fare il rimanente, quattro pezzi; la cena; l'esser preso di notte nell'orto, quando và al Limbo a trarne i Santi Padri, e la sua gloriosa Resurrectione. E la detta seconda parte fece

Quattro pezzi della Passione fatti da Alberto.

Figura 7

ad Alberto. E che ciò sia vero, l'anno 1511. egli fece della medesima grandezza in venti carte tutta la vita di nostra Donna tanto bene, che non è possibile, per inuentione, componimenti di prospettiua, casamenti, habiti, e teste di vecchi, e gioie, far meglio. E nel vero se quest'huomo sì raro, sì dili-

Vita della B. V. in 20. pezzi bellissima.

Figura 8

Giouanni Euangelista scrisse nell'Isola di Patmos nel suo Apocalisse; E così messo mano all'opera con quella sua imaginatiua strauagante, e molto a proposito a cotal soggetto, figurò tutte quelle cose, così celesti, come terrene, tanto bene, che fù vna marauiglia; E con tanta varietà di fare in quelli animali, e mostri, che fù gran lode a molti de' nostri Artefici, che si son seruiti poi dell'abbondanza, e copia delle belle fantasie, & inuentioni di costui. Ve-

Apocalisse figurata dal Duro in fantasia vaga, e terribile.

Figura 9

302 P A R T E T E R Z A .

Cominciò a tagliare in rame con una rauiiglia di tutti i Virtuosi.

in tacoltà, & in animo, vedendo le sue cose essere in pregio, fece in rame alcune carte, che fecero stupire il mondo. Si mise anco ad intagliare, per vna carta d'vn mezo foglio, la Malinconia con tutti gl'istromenti, che riducono l'huomo, e chiunque gli adopera, a essere malinconico, e la ridusse tanto bene, che non è possibile col bulino intagliare più sottilmente. Fece in carte picciole tre nostre Donne variate l'vna dall'altre, e d'vn sottilissimo intaglio. Ma troppo farei lungo, se io volessi tutte l'opere raccontare, che uscirono di mano ad Alberto; per hora basti sapere, che hauendo disegnato, per vna

Figura 10

Marc' Antonio discepolo del Francia, e de' migliori, detto anch'esso de' Franci.

Andò a Venetia, e si pose a contrafare l'opere del Duro, che si scenderono per originali

ti suoi discepoli fù tirato inanzi, come più ingegnoso de' gli altri, vn giouane chiamato Marc' Antonio, il quale, per essere stato molti anni col Francia, e da lui molto amato, s'acquistò il cognome de' Franci. Costui dunque, il quale haueua miglior disegno, che il suo maestro, maneggiando il bulino con facilità, e con gratia, fece, perche allhora erano molto in vso, cinture, & altre molte cose niellate, che furono bellissime, percioche era in quel mestiero veramente eccellentissimo. Venutogli poi desiderio, come a molti auuicne, d'andare pe'l mondo, e vedere diuerse cose, & i modi di fare de' gli altri Artefici, con buona gratia del Francia se n'andò a Venetia, doue hebbe buon ricapito fra' gli Artefici di quella Città. In tanto capitando in Venetia alcuni Fiamminghi con molte carte intagliate, e stampate in legno, & in rame da Alberto duro, vennero vedute da Marc' Antonio in su la piazza di S. Marco, perche stupefatto della maniera del lauoro, e del modo di fare d'Alberto, spese in dette carte quasi quanti danari haueua portati da Bologna, e fra' l'altre cose comperò la Passione di Giesu Christo, intagliata in 36. pezzi di legno in quarto foglio, stata stampata di poco dal detto Alberto; La quale opera cominciuaua dal peccare d'Adamo, & essere cacciato di Paradiso dall'Angelo, infino al mandare dello Spirito Santo. È considerato Marc' Antonio quãto honore, & vtile si haurebbe potuto acquistare, chi si fusse dato a quell'arte in Italia, si dispose di volerui attendere con ogni accuratezza, e diligenza, e così cominciò a contrafare di quelli intagli d'Alberto, studiando il modo de' tratti, & il tutto dello stampe, che haueua comperate, le quali per la nouità, e bellezza loro, erano in tanta riputatione, che ogn'vno cercaua d'hauerne. Hauendo dunque contrafatto in rame d'intaglio grosso, come era il legno, che haueua intagliato Alberto, tutta la detta passione, e vita di Christo in 36. carte, e fattoui il segno, che Alberto faceua nelle sue opere, cioè questo A E, riuscì tanto simile di maniera, che non sapendo nessuno, ch'elle fussero fatte da Marc' Antonio, erano credute d'Alberto, e per opere di lui

Figura 11

Alberto fedegnato da ciò venne a Venetia per scietare il fatto del suo contrafegno. vendute, e comperate; La qual cosa essendo scritta in Fiandra ad Alberto, e mandatogli vna di dette Passioni contrafatte da Marc'Antonio, venne Alberto in tanta collera, che partitosi di Fiandra, se ne venne a Venetia, e ricorsò alla Signoria, si querelò di Marc'Antonio, ma però non ottenne altro, se non che Marc'Antonio non facesse più il nome, e ne il segno sopraddetto d'Alberto nelle sue opere. Dopo le quali cose, andato sene Marc'Antonio a Roma, si diede tutto al disegno, & Alberto tornato in Fiandra, trovò vn'altro Emulo, che già haueua cominciato a fare di molti intagli sottilissimi a sua concorrenza,

Figura 12

DI DIVERSI. 303

renza, e questi fù Luca d'Olanda, il quale, se bene non haueua tanto disegno, quanto Alberto, in molte cose nondimeno lo paragonaua col bulino. Frà le molte cose, che costui fece, e grandi, e belle, furono le prime l'anno 1509. due tondi, in vno de' quali Christo porta la Croce, e nell'altro è la sua crocifissione. Dopo mandò fuori vn Sansone, vn Dauide a cavallo, & vn S. Pietro martire con i suoi percussori. Fece poi in vna carta in rame vn Saulle a sedere, e Dauide giouinetto, che gli suona intorno. Ne molto dopo, ha-

Luca d'Olanda hebbe meno disegno, ma fu più diligente del Duro.

Figura 13

fare è difficile in disegno. Haueua questo huomo forse la morte vicina, il tempo in mano, & il diavolo dietro. Vi è similmente vn can pelofo, fatto con le più difficili sottigliezze, che si possono fare nell'intaglio. L'anno 1512. uscirono fuori di mano del medesimo, sedici storie picciole in rame della passione di Giesu Christo, tanto ben fatte, che non si possono vedere le più belle, dolci, e gratiose figurine, ne che habbiano maggior rilieuo. Da questa medesima concorrenza mosso il detto Luca d'Olanda, fece dodici pezzi simili, e molto belli, ma non già così perfetti nell'intaglio, e nel disegno; Et oltre a questi, vn S. Giorgio, il quale conforta la fanciulla, che piagne, per hauer'a essere dal serpente deuorata; vn Salomone, che adora gl'Idoli; Il Battesimo di Christo; Piramo, e Tisbe; Afuero, e la Regina Ester ginocchioni. Dall'altro canto Alberto non volendo essere da Luca superato, nè in quantità, nè in bôtà d'opere, intagliò vna figura nuda sopra certe nuuole; e la Temperanza con certe ale mirabili, con vna coppa d'oro in mano, & vna briglia, & vn paese minutissimo; Et appresso vn Sant'Eustachio inginocchiato di-

Opere di Luca d'Olanda lodate.

Concorrèza tra Luca, & Alberto cauano diuina mente, superando però Alberto.

Figura 14

do sfilate, che non è possibile fare col bulino cosa di maggior finezza, Et ultimamente mandò fuori la carta del S. Girolamo, che scriue, & è in habito di Cardinale, col Leone a' piedi, che dorme; Et in questa finse Alberto vna stanza con finestre di vetri, nella quale, percuotendo il Sole, ribatte i raggi là doue il Santo scriue, tanto viuamente, che è vna marauiglia, oltre, che vi sono libri, horiuoli, scritture, e tante altre cose, che non si può in questa professione far più, ne meglio. Fece poco dopo, e fù quasi dell'vltime cose sue, vn Christo con i dodici Apostoli piccioli l'anno 1523. si veggiono anco di suo

*Diligente
vsate nella
figura d'vn
S. Girolamo.*

Figura 15

304 P A R T E T E R Z A.

to. E dopo le cose dette, fece quattro storie intagliate in rame de' fatti di Gioseffo, i quattro Euangelisti, i tre Angeli, che apparuero ad Abraam nella valle mambre; Susanna nel bagno; Dauide, che ora; Mardocheo, che trionfa a cauallo; Lotto inebbriato dalle figliuole; la creatione d'Adamo, e d'Eua; il comandar loro Dio, che non mangino del pomo d'vn'albero, ch'egli mostra; Caino, che ammazza Abelle suo fratello, le quali tutte carte uscirono fuori l'anno 1529. Ma quello, che più, che altro diede nome, e fama a Luca, fù vna carta grande, nella quale fece la crocifissione di Giesu Christo; Et vn'altra doue Pilato lo mostra al popolo, dicendo: *Ecce Homo*, le quali carte, che sono grande, e con gran numero di figure, sono tenute rare, sicome è anco vna conuersione di S. Paolo, e l'effere menato così cieco in Damasco.

*Crocifissione,
Ecce Homo, e
Conuersione
di S. Paolo di
Luca a bolino
marauigliose.*

Figura 16

d'Alberto. Oltre ciò si vede, ch'egli usò vna discretione ingegnosa nell'intagliare le sue cose, conciosiache tutte l'opere, che di mano in mano si vanno allontanando, sono manco tocche, perchè elle si perdono di veduta, come si perdono dall'occhio le naturali, che vede da lontano; E però le fece con queste considerazioni, e sfumate, e tanto dolci, che col colore non si farebbe altrimenti; le quali auuertenze hanno apperto gli occhi a molti pittori. Fece il medesimo molte stampe picciole, diuerse nostre Doñne, i dodici Apostoli con Christo, e molti Santi, e Sante, & arme, e cimieri, & altre cose simili. Et è molto bello vn Villano, che facendosi cauare vn dente, sente sì

*Alberto con
giudicio men
curaua cose
distanti, per-
che per natu-
ra si perdono*

Figura 17

M. Antonio in Roma la- uorò in rame la Lucretia di Rafaele.

Ma tornando a Marc'Antonio, arriuato in Roma, intagliò in rame vna bellissima carta di Rafaele da Urbino, nella quale era vna Lucretia Romana, che si uccideua, con tanta diligenza, e bella maniera, che essendo subito portata da alcuni amici suoi a Rafaele, egli si dispose a mettere fuori in istampa alcuni disegni di cose sue, & appressò vn disegno, che già hauea fatto, del giudicio di Paris, nel quale Rafaele per capriccio haueua disegnato il Carro del Sole, le Ninfe de' boschi, quelle delle fonti, e quelle de' fiumi, con vasi, timoni, & altre belle fantasie attorno; E così risoluto, furono di maniera intagliate da Marc'Antonio, che ne stupì tutta Roma. Dopo queste fù intagliata la carta de gl'Innocenti con bellissimi nudi, femine, e putti, che fù cosa rara; & il Nettuno con historie picciole d'Enea intorno; il bellissimo Ratto d'Helena, pur disegnato da Rafaele; & vn'altra carta doue si vede morire Santa Felicità, bollendo nell'olio, & i figliuoli essere decapitati, le quali opere acquistarono a Marc'Antonio tanta fama, ch'erano molto più stimate le cose sue, pe'l buon disegno, che le Fiamminghe, e ne faceuano i mercanti buonissimo guadagno. Haueua Rafaele tenuto molti anni a macinar colori vn garzone chiamato il Bauiera, e perche sapea pur qualche cosa, ordinò, che Marc'Antonio intagliasse, & il Bauiera attendesse a stampare, per così finire tutte le storie sue, vendendole, & ingrosso, & a minuto a chiunque ne uolesse. E così messo mano all'opera, stamparono vna infinità di cose, che gli

Giudicio di Paride intagliato, causa stupore in tutta Roma.

Acquisto grã fama, & uirtù.

Figura 18

DI DIVERSI. 305

gaate con questi segni, per lo nome di Rafaele, Sancio da Urbino RS. e per quello di Marc'Antonio MF. l'opere furono queste; vna Venere, che Amore l'abbraccia, disegnata da Rafaele; vna storia, nella quale Dio Padre benedice il seme ad Abraam, dou'è l'ancilla con due putti. Appressò furono intagliati tutti i tondi, che Rafaele haueua fatto nelle camere del palazzo Papale, doue fà la cognitione delle cose: Caliope col suono in mano; la prouidenza, e la giustitia; dopo in vn disegno la storia, che dipinse Rafaele

Opere, che stãpò col Bauiera, e suoi disegni.

Figura 19

Gioanni in monte, doue Santa Cecilia, con altri santi, che fu tenuta bellissima carta. Et hauendo Rafaele fatto per la cappella del Papa tutti i cartoni de i panni d'arazzo, che furono poi tessuti di seta, e d'oro, con historie di S. Pietro, S. Paolo, e S. Stefano; Marc'Antonio intagliò la predicatione di S. Paolo, la lapidatione di S. Stefano, & il rendere il lume al cieco; le quali stampe furono tanto belle per l'inuentione di Rafaele, per la gratia del disegno, e per la diligenza, & intaglio di Marc'Antonio, che non era possibile veder meglio. Intagliò appressò vn bellissimo deposito di Croce, con inuen-

Stãpe secondo i cartoni de gli arazzi di Rafaele, che riuscirono bellissime.

Figura 20

rono portate via da i Tedeschi, & altri nel sacco di Roma; Il medesimo intagliò in profilo il ritratto di Papa Clemente VII. a vso di medaglia, col volto rasato; e dopo, Carlo V. Imperadore, che allhora era giouane, e poi vn'altra volta, di più età; E similmente Ferdinando Rè de' Romani, che poi succedette nell'Imperio al detto Carlo V. Ritrasse anche in Roma di naturale Messer Pietro Aretino Poeta famosissimo, il qual ritratto fà il più bello, che mai Marc'Antonio facesse. E non molto dopo, i dodici Imperadori antichi in medaglie. Delle quali carte mandò alcune Rafaele in Fiandra ad Alberto Duro, il quale lodò molto Marc'Antonio, & all'incontro mandò a Rafaele, oltre molt'altre carte, il suo ritratto, che fù tenuto bello affatto. Cresciuta dunque la fama di Marc'Antonio, e venuta in pregio, e riputatione la

Ritratti di Principi, e Letterati.

Q 9

cosa

Figura 21

RAFAELLE DA VRBINO. 85

delle sue opere a Rafaele, e gli mandò la testa d'vn suo ritratto, condotta da lui a guazzo su vna tela di bisso, che da ogni banda mostraua parimente, e senza biacca i lumi trasparenti, se non che con acquerelli di colori era tinta, e macchiata, e de' lumi del panno haueua campato i chiari, la qual cosa parue marauigliosa a Rafaele, perche egli gli mandò molte carte disegnate di man sua, le quali furono carissime ad Alberto. Era questa testa fra le cose di Giulio Romano, hereditario di Rafaele, in Mantoua; Hauendo dunque veduto Rafaele l'andare nelle stampe d'Alberto Duro, volonteroso ancor'egli di mostrare quel, che in tal'arte poteua, fece studiare Marc'Antonio Bolognese in questa pratica infinitamente, il quale riuscì tanto eccellente, che gli fece stampare le prime cose sue, la carta de gl'Innocenti, vn Cenacolo, il Nettunno, e la Santa Cecilia, quando bolle nell'olio. Fece poi Marc'Antonio per Rafaele vn numero di stampe, le quali Rafaele donò poi al Baciua suo garzone, c'hauera cura d'vna sua donna, la quale Rafaele amò sino alla morte, e di quella fece vn ritratto bellissimo, che pareua vna viuua, il qual'è hoggi in Fiorèza appresso il gentilissimo Matteo Botti, mercante Fiorentino, amico, e familiare d'ogni persona virtuosa, e massimamente de i pittori, tenuta da lui, come reliquia, per l'amore, ch'egli porta all'arte, e par-

Alberto Duro tributario di Rafaele, & esso manda vn ritratto bizzaramente dipinto in bisso ad aquarelle.

Indrizza Marco Antonio Bolognese a far stampe e riesce felicemente, e dà fuori molte sue opere.

Figura 22

306 PARTE TERZA.

Altri artefici eccellenti, che attesero ad intagliare stampe. cosa delle stampe, molti si erano acconci con esso lui, per imparare. Ma trà gli altri fecero gran profitto Marco da Rauenna, che segnò le sue stampe col segno di Rafaele. R S. Et Agostino Venetiano, che segnò le sue opere in questa maniera. A. V. I quali due misero in stampa molti disegni di Rafaele, cioè vna nostra Donna con Christo morto a giacere, e disteso; & a' pie-

Figura 23

Marco, & Agostino condussero in stampa quasi tutte l'opere di Rafaele, & alcune di Giulio Romano.

faelle non molto inanzi. E finalmente frà Agostino, e Marco sopradetto furono intagliate quasi tutte le cose, che disegnò mai, ò dipinse Rafaele, e poste in istampa; molte ancora delle cose state dipinte da Giulio Romano, e poi ritratte da quelle. E perche delle cose del detto Rafaele quasi niuna ne rimanesse, che stampata non fusse da loro, intagliarono in vltimo le storie, ch'esso Giulio hauea dipinto nelle loggie, col disegno di Rafaele. Veggionti ancora alcune delle prime carte, col segno M. R. cioè Marco Rauignano, & altre col segno A. V. cioè Agostino Venetiano, essere state rintagliate sopra le loro da altri, come la creatione del Mondo, e quando Dio fà gli Animali:

Figura 24

Agostino tagliò vna notomia per lo Bandinelli.

no stampate viuente Rafaele. Dopo la morte del quale, essendosi Marco, & Agostino diuisi, Agostino fù trattenuto da Baccio Bandinelli scultore Fiorentino, che gli fece intagliare col suo disegno vna notomia, che hauea fatta d'ignudi secchi, e d'ossame di morti; & appresso vna Cleopatra, che

Figura 25

Agostino lavorò per Andrea del Sarto in Fiorenza.

Agostino Venetiano adunque, del quale si è di sopra ragionato, venne dopo le cose dette a Fiorenza, con animo d'accostarfi ad Andrea del Sarto, il quale dopo Rafaele era tenuto de' migliori dipintori d'Italia; E così da costui persuaso Andrea a mettere in istampa l'opere sue, disegnò vn Christo morto, sostenuto da tre Angeli; Ma perche ad Andrea non riuscì la cosa così appunto secondo la fantasia sua, non volle mai più mettere alcuna sua opera in istampa; Ma alcuni, dopo la morte sua, hanno mandato fuori la Visitatione

Figura 26

DI DIVERSI. 307

inuentione, e disegno di Rafaele: e dopo vna Giustitia, la quale ritrasse da i panni della cappella: Et appresso l'Aurora tirata da due caualli, a i quali l'hore mettono la briglia: E dall'antico ritrasse le tre gratie, & vna storia di nostra Donna, che saglie i gradi del Tempio. Dopo queste cose, Giulio Romano, il quale, viuente Rafaele suo maestro, non volle mai per modestia fare alcuna delle sue cose stampate, per non parere di voler competere con esso lui; Fece dopo, ch'egli fù morto, intagliare a Marc'Antonio due battaglie di caualli bellissime, in carte assai grandi, e tutte le storie di Venere, d'Apollo, e di Giacinto, ch'egli hauea fatto di pittura nella stufa, che è alla vigna di Messer Baldassarre Turrini da Pescia: E parimente le quattro storie della

Giulio Romano, viuendo Rafaele, non volle mai, che s'intagliasse cosa di suo per rispetto, che gli portaua.

Figura 27

volte si fà, in vituperio del mondo, & in cose abomineuoli del tutto. Marc'Antonio uscito di prigione, finì d'intagliare per esso Baccio Bandinelli, vna carta grande, che già haueua cominciata, tutta piena d'ignudi, che arrostitano in su la graticola S. Lorenzo, la quale fù tenuta veramente bella, & è stata intagliata con incredibile diligenza, ancorche il Bandinello, dolendosi col Papa a torto di Marc'Antonio, dicesse; mentre Marc'Antonio l'intagliaua, che gli faccua molti errori; ma ne riportò il Bandinello di questa così fatta gratitudine quel merito, di che la sua poca cortesia era degna; percioche, hauendo finita Marc'Antonio la carta, prima, che Baccio lo sapesse andò, essendo del tutto auisato, al Papa, che infinitamente si dilettaua delle cose del disegno, e gli mostrò l'originale stato disegnato dal Bandinello, e poi la carta stampata, onde il Papa conobbe, che Marc'Antonio con molto giudicio hauea, non solo non fatto errori, ma correttone molti fatti dal Bandinello, e di non picciola importanza, e che più hauea saputo, & operato egli con l'intaglio, che Baccio col disegno; E così il Papa lo commen. ò molto, e lo

Bandinello, che tassaua ingiustamente Marc' Antonio, è conuinto d'errore col suo disegno.

Figura 28

ne figure, perche è fatto con bella, e capricciosa inuentione. Hà similmente mostrato di valere assai in questo esercizio Gio. Battista Mantouano, discepolo di Giulio Romano, frà l'altre cose in vna nostra Donna, che hà la Luna sotto i piedi, & il figliuolo in braccio, & in alcune teste, con cimieri all'antica molto belle; & in due carte, nelle quali è vn capitano di bandiera a piedi, & vno a cavallo; & in vna carta parimente, dou'è vn Marte armato, che siede sopra vn letto, mentre Venere mira vn Cupido allattato da lei, che hà molto del buono. Son'anco molto capricciose di mano del medesimo due carte grandi, nelle quali è l'incendio di Troia fatto con inuentione, disegno, e gratia straordinaria, le quali, e molte altre carte di man di costui son segnate con queste lettere. I. B. M. ne è stato meno eccellente d'alcuno de i sopradetti,

Gio. Battista Mantouano intagliò assai bene.

Figura 29

Gio. Battista Rosso Fiamminghi, che ne sono fuori disegni in istampa, stati intagliati da Gio. Battista Mantouano, il quale intagliò infinite cose disegnate da Giulio, e particolarmente, oltre a tre carte di battaglie intagliate da altri, vn medico, ch'appicca le coppette sopra le spalle a vna femina. Vna nostra Donna, che va in Egitto, e Gioseffo hà a mano l'asino per la cauezza, & alcuni Angeli fanno piegare vn dattero, perche Christo ne colga de' frutti. Intagliò similmente il medesimo, col disegno di Giulio, vna lupa in sul Teuere, che allatta Remo, e Romulo, e quattro storie di Plutone, Gioue, e Nettunno, che si diuidono per forte il Cielo, la Terra, & il Mare. Similmente la Capra Alfea, che tenuta da Melissa, nutrice Gioue. Et in vna carta grande, molti huomini in vna prigione, con varij tormenti cruciati. Fù anche stampato, con inuentione di Giulio, il parlamento, che fecero alle riue

disegni per la tribuna di Verona.

Varie carte intagliate sopra l'opere di Giulio.

V V 2

del

Figura 30

lui voluto fare questa honorata memoria frà tanti virtuosi . Si sono adoperati intorno a gl'intagli di rame molti altri , i quali se bene non hanno hauuto tanta perfettione , hanno nondimeno con le loro fatiche giouato al mondo, e mandato in luce molte storie , & opere di maestri eccellenti , e dato comodità di vedere le diuerse inuentioni , e maniere de' pittori a coloro , che non possono andare in que' luoghi doue sono l'opere principali , e fatto haue- re cognitione a gli Oltramontani di molte cose, che non sapeuano ; & ancorche molte carte siano state mal condotte dall'ingordigia de gli Stampatori, tirati più dal guadagno , che dall'honore , pur ti vede, oltre quelle , che si sono dette, in qualcun'altra essere del buono , come nel disegno grande della facciata della cappella del Papa , del Giudicio di Michelagnolo Buonaroti , stato intagliato da Giorgio Mantoano, e come nella crocifissione di S. Pietro, e nella conuerfione di S. Paolo , dipinte nella cappella Paulina di Roma , &

Altri stampatori se bene non tanto eccellenti, molto stili però.

inta-

Figura 31

gamente nella vita di esso Domenico . Non è anco stata se non lodeuole inuentione l'essere stato trouato il modo da intagliare le stampe più facilmente , che col bulino , se bene non vengono così nette , cioè con l'acqua forte, dando prima in sul rame vna couerta di cera , ò di vernice , ò colore a olio, e disegnando poi con vn ferro, che habbia la punta sottile, che sgraffi la cera, ò la vernice, ò il colore, che sia; perche messauì poi sopra l'acqua da partire, rode il rame di maniera, che lo fa cauo, e vi si può stampare sopra; E di que-

Stampe più facili ad acqua forte, e modo di farle.

Figura 32

già detto segno , e sono tutte, e buone , e lodeuoli . Molti altri ancora sono stati dopo costoro , che hanno benissimo lauorato d'intagli , e fatto sì , che ogni prouincia hà potuto godere, e vedere l'honorate fatiche de gli huomini eccellenti . Ne è mancato a chi sia bastato l'animo di fare con le stampe di legno carte , che paiono fatte col pennello , a guisa di chiaro scuro , il che è stato cosa ingegnosa , e difficile; E questo fù Vgo da Carpi , il quale, se bene fù mediocre pittore, fù nondimeno in altre fantasticherie d'acutissimo ingegno . Costui dico , come si è detto nelle Teoriche al trentesimo capitolo , fù quegli , che primo si prouò , e gli riuscì felicemente , a fare con due stampe, vna delle quali a vso di rame gli seruiua a tratteggiare l'ombre , e con l'altra faceua la tinta del colore , perche graffiata in dentro con l'intaglio , lasciaua i lumi della carta in modo bianchi, che pareua , quando era stampata , lungeggiata di biacca . Condusse Vgo in questa maniera , con vn disegno di Ra-

Carte così impresse, che paiono dipinte a chiaro scuro, inuentione da Vgo da Carpi.

Figura 33

giata di biacca. Condusse Vgo in questa maniera, con vn disegno di Raffaele, fatto di chiaro scuro, vna carta, nella quale è vna Sibilla a sedere, che legge, & vn fanciullo vestito, che gli fa lume, con vna torcia; la qual cosa, essendogli riuscita, preso animo, tentò Vgo di far carte con stampe di legno di tre tinte; la prima faceua l'ombra; l'altra ch'era vna tinta di colore più dolce, faceua vn mezo; e la terza graffiata faceua la tinta del campo più chiara, & i lumi della carta bianchi; e gli riuscì in modo anco questa, che condusse vna

Altre carte con tre legni impresse.

Figura 34

D I D I V E R S I . 309

ti, e fingere il chiaro scuro, trouato da Vgo, fù cagione, che seguitando molti le costui vestigie, si sono condotte da altri molte bellissime carte; perche dopo lui Baldassarre Peruzzi pittore Sane se fece di chiaro scuro simile vna carta d'Hercole, che caccia l'Auaritia, carica di vasi d'oro, e d'argento, dal Monte di Parnaso, doue sono le Muse in diuerse belle attitudini, che fù bellissima. E Francesco Parmigiano intagliò in vn foglio reale aperto, vn Diogene, che fù più bella stampa, che alcuna, che mai facesse Vgo. Il medesimo

Il medesimo lauoro di chiaro scuro, praticato da Baldassarre da Siena.

Figura 35

gene, che fù più bella stampa, che alcuna, che mai facesse Vgo. Il medesimo Parmigiano hauendo mostrato questo modo di fare le stampe con tre forme ad Antonio da Trento, gli fece condurre in vna carta grande la Decollatione di S. Pietro, e S. Paolo di chiaro scuro; E dopo in vn'altra fece con due stampe sole, la Sibilla Tiburtina, che mostra ad Ottauiano Imperadore Christo nato in grembo alla Vergine, & vno ignudo, che sedendo volta le spalle in bella maniera; e similmente in vn'ouato vna nostra Donna a giacere, e molt'altre, che si veggiono fuori di suo, stampate dopo la morte di lui da Ioannicolo Vicentino; Ma le più belle poi sono state fatte da Domeni-

da Siena.
Parmigiano imparò, e fece così condurre i suoi disegni.

Figura 36

Domenico tralascia il colorire, e si dà al rilieuo acquistandone applauso.

alle colonne di sotto, doue ne sono hora alcuni di marmo vecchi, e di cattiuu maniera; ma non seguirò, perche non visse poi molto. E perche era quest'huomo capricciosissimo, e gli riuscìua ogni cosa, intagliò da sè stampe di legno, per far carte di chiaro scuro, e se ne veggiono fuori due Apostoli fatti eccellentemente, vno de' quali n'hauemo nel nostro libro de' disegni, con alcune carte di sua mano, disegnate diuinamente. Intagliò similmente col bulino stampe di rame, e stampò con acqua forte alcune storiette molto capricciose, d'archimia, doue Giove, e gli altri Dei volendo congelare Mercurio, lo mettono in vn correggiuolo legato, e facendogli fuoco attorno Vulcano, e Plutone, quando pensarono, che douesse fermarsi, Mercurio volò via, e se n'an tò in fumo. Fece Domenico, oltre alle sopradette, molt'altre opere di

Figura 37

vno de' panni di cappella, fatti col disegno di Rafaele, e molt'altre cose. Dopo costoro hà fatto cinquanta carte di paesi variij, e belli Battista pittore Vicentino, e Battista del Moro Veronese; Et in Fiandra hà fatto Girolamo Coeca l'arti liberali; Et in Roma fra Bastiano Venetiano la Visitatione della pace, e quella di Francesco Saluiati della Misericordia; la festa di Testaccio, oltre a molte opere che hà fatto in Venetia Battista Franco pittore, e molti altri Maestri. Ma per tornare alle stampe semplici di rame, dopo, che Marc'

Altri, che hanno stampato bellissime cose ad acqua forse.

Figura 38

tri Maestri. Ma per tornare alle stampe semplici di rame, dopo, che Marc'Antonio hebbe fatto tante opere, quanto si è detto di sopra, capitando in Roma il Rosso, gli persuase il Bauiera, che facesse stampare alcuna delle cose sue, onde egli fece intagliare a Gio. Giacomo del Caraglio Veronese, che allhora haueua buonissima mano, e cercaua con ogni industria d'imitare Marc'Antonio, vna sua figura di notonìa secca, che hà vna testa di Morte in mano, e siede sopra vn serpente, mentre vn cigno canta, la qual carta riuscì di maniera, che il medesimo fece poi intagliare in carte di ragioneuole grandezza, alcuna delle forze d'Hercole: l'ammazzar dell'Idra: il combatter col Cerbero, quando uccide Cacco: il rompere le corna al Toro: la battaglia de' Centauri, e quando Nefso centauro mena via Deianira; le quali carte riuscirono tanto belle, e di buono intaglio, che il medesimo Giacomo condusse, pure col disegno del Rosso, la storia delle Picche, le quali per voler contendere, e cantare a proua, & a gara con le Muse, furono conuertite in cornacchie.

Opere date alla stampa col disegno del Rosso, intese dal Caraglio Veronese.

Figura 39

per cauar danari. Intagliò appresso il Caraglio, per Francesco Parmigiano, in vna carta lo spofalizio di nostra Donna, & altre cose del medesimo, e dopo, per Tiziano Vcellio, in vn'altra carta vna Natiuità, che già haueua esso Tiziano dipinta, che fù bellissima. Questo Gio. Giacomo Caraglio dopo hauer fatto molte stampe di rame, come ingegnoso, si diede a intagliare Camei, e cristalli, in che essendo riuscito non meno eccellente, che in fare le stampe di rame, hà atteso poi appresso al Rè di Pollonia, non più alle stampe di rame, come cosa bassa; ma alle cose delle gioie, a lauorare d'incauo, & all'Architettura, perche essendo stato largamente premiato dalla liberalità di quel Rè, hà speso, e rinuestito molti danari in sul Parmigiano, per ridurli in vecchiezza a godere la patria, e gli amici, e discepoli suoi, e le sue fatiche di molti anni. Dopo costoro è stato eccellente ne gl'intagli di rame Lamberto Suaue, di mano del quale si veggiono in tredici carte Christo con i dodici Apostoli, condotti, quanto all'intaglio, sottilmente a perfettione; E s'egli ha-

Opere del Parmigiano, di Tiziano in rame.

Caraglio si diede a intagliare gemme appresso il Rè di Pollonia.

Figura 40

*Enea Vico
intagliatore
in rame di
figure, ritrat-
ti, e meda-
glie.*

queste lettere. I. B. M. ne è stato meno eccellente d'alcuno de i sopradetti, Enea Vico da Parma, il quale, come si vede, intagliò in rame il ratto d'Elena del Rosso, e così col disegno del medesimo, in vn'altra carta, Vulcano con alcuni Amori, che alla sua fucina fabbricano facte, mentre anco i Ciclopi la- uorano, che certo fù bellissima carta; & in vn'altra fece la Leda di Michelagnolo, & vna Nontiatà, col disegno di Tiziano: la storia di Giuditta, che Michelagnolo dipinse nella cappella, & il ritratto del Duca Cosimo de' Medici, quando era giouane, tutto armato, col disegno del Bandinello, & il ritratto ancora d'esso Bandinello: e dopo la zuffa di Cupido, e d'Apollo, pre- senti tutti gli Dei; E se Enea fusse stato trattenuto dal Bandinello, e ricono- sciuto delle sue fatiche, gli haurebbe intagliato molte altre carte bellissime.

Figura 41

ta, fece la Vittoria, che Sua Maestà hebbe in sù l'Albio; & al Doni fece, a vso di medaglie, alcune teste di naturale, con belli ornamenti, Arrigo Rè di Fran- cia, il Cardinal Bembo, M. Lodouico Ariosto, il Gello Fiorentino, Messer Lodouico Domenichi, la Signora Laura Terracina, Messer Cipriano Moro- fino, & il Doni. Fece ancora per Don Giulio Clouio, rarissimo miniatore, in vna carta S. Giorgio a cauallo, che ammazza il serpente, nella quale, an- cora che fusse fatto disegno della uinatura, che intagliò, si viderò molte be-

*Huomini, e
Prècipi fatti
incidere ad
vso di me-
daglie dal
Doni.*

Figura 42

Disegnò anco Enea, a commune sodisfattione, & vtile de gli huomini, cin- quanta habiti di diuerse nazioni, cioè, come costumano di vestire in Italia, in Francia, in Spagna, in Portogallo, in Inghilterra, in Fiandra, & in altre parti del mondo, così gli huomini, come le donne, e così i contadini, come i cittadini, il che fù cosa d'ingegno, e bella, e capricciosa. Fece ancora vn'al-

*Cinquanta
habiti di di-
uerse natio-
ni intagliati
da Enea.*

Figura 43

312 PARTE TERZA.

*Opere di Gio-
gio Mattona
no molto vti-
li.*

intagliate da Gio. Battista de' Caualeri, il quale hà poi con altri disegni mes- so in istampe di rame la meditatione di S. Gio. Battista, il deposito di Cro- ce, della cappella, che Daniello Ricciarelli da Volterra dipinse nella Trinità di Roma: & vna nostra Donna con molti Angeli, & altre opere infinite.

Figura 44

*Serlio scilicet
bell'opere
d'Architet-
tura, e lo sces-
so fece An-
tonio Labba-
co.*

detti Intagliatori, e Stampatori. Ma non debbo già tacere il detto Antonio Lanferri, e Tomaso Barlacchi, perche costoro, & altri hanno tenuto molti giouani a intagliare stampe, con i veri disegni, di mano di tanti maestri, che è bene tacergli, per non essere lungo, essendo stati in questa maniera mandati fuori, non che altre, grottesche, tempi antichi, cornici, base, capitelli, e molt'altre cose simili con tutte le misure; la doue vedendo ridurre ogni cosa in pessima maniera Sebastiano Serlio Bolognese Architetto, mosso da pietà, hà intagliato in legno, & in rame due libri d'architettura, doue sono frà l'altre cose trenta porte rustiche, e venti delicate, il qual libro è intitolato al Rè Arrigo di Francia. Parimente Antonio Labbaco hà mandato fuori con bella maniera tutte le cose di Roma antiche, e notabili, con le loro misure fatte con intaglio sottile, e molto ben condotto da Perugino. Ne meno hà in ciò operato Giacomo Barozzo da Vignola Architetto, il quale in vn libro intagliato in rame hà con vna facile regola insegnato ad aggrandire, e sminuire secondo gli spacij de' cinque ordini d'architettura, la qual opera è stata vtilissima all'arte, e si gli deue hauere obligo, siccome anco per i suoi intagli, e scritti d'Architettura si deue a Giouanni Cugini da Parigi. In Roma, oltre a i sopradetti, hà talmente dato opera a questi intagli di bulino Nicolò Beatricio Loteringo, che hà fatto molte carte degne di lode, come sono due pezzi di Pili con battaglie di Caualli, stampati in rame, & altre

*Vignola au-
tore d'vn'o-
pera vtile
d'Architet-
tura.*

Figura 45

*Varie stam-
pe scese in
diuersi luo-
ghi di dise-
gni d'excel-
lenti Pittori.*

Musaico, che fece Giotto nel portico di S. Pietro. Da Venetia similmente son venute molte carte in legno, & in rame bellissime; Da Tiziano in legno molti paesi, vna Natiuità di Christo, vn S. Girolamo, & vn S. Francesco, & in rame il Tantalò, l'Adone, & altre molte carte, le quali da Giulio Buonafoni Bolognese sono state intagliate, con alcune altre di Rafaele, di Giulio Romano, del Parmigiano, e di tanti altri maestri, di quanti hà potuto hauer disegni; E Battista Franco Pittor Venetiano, hà intagliato parte col bulino, e parte con acqua da partir molte opere di mano di diuersi maestri, la Natiuità di Christo, l'adoratione de' Magi, e la predicatione di S. Pietro, alcune carte de gli atti de gli Apostoli, con molte cose del Testamento vecchio; Ed è tant'oltre proceduto quest'vso, e modo di stampare, che coloro, che ne fanno arte, tengono disegnatori in opera continuamente, i quali ritrahendo ciò, che si fa di bello, lo mettono in stampa, onde si vede, che di Francia sono venute stampate, dopo la morte del Rosso, tutto quello, che si è potuto tro-

Figura 46

L'anno appresso 1508. mandò fuori Tiziano in istampa di legno il Trionfo della Fede, con vna infinità di figure, i primi parenti, i Patriarchi, i Profeti, le Sibille, gl'Innocenti, i Martiri, gli Apostoli, e Giesù Christo in sul Trionfo, portato da i quattro Euāgelisti, e da i quattro Dottori, con i S. Confessori dietro.

Nella quale opera mostrò Tiziano fierezza, bella maniera, e sapere tirare via di pratica.

E mi ricordo, che fra Bastiano del Piombo, ragionando di ciò, mi disse, che se Tiziano in quel tempo fusse stato a Roma, & hauesse veduto le cose di Michelagnolo; quelle di Rafaele, e le statue antiche: & hauesse studiato il disegno, harebbe fatto cose stupendissime, vedendosi la bella pratica, che haueua di colorire, e che meritaua il vanto d'essere a tempi nostri il piu bello, e maggiore imitatore della natura, nelle cose de' colori: che egli harebbe nel fondamento del gran disegno aggiunto all'Urbinate, & al Buonaroti. Doppo condottosi Tiziano a Vicenza; dipinse a fresco sotto la loggetta doue si tiene ragione all'vdienza publica, il giudicio di Salamone, che fu bell'opera. Appresso tornato a Venetia dipinse la facciata de' Grimani, Et in Padoa nella Chiesa di Santo Antonio, alcune storie, pure a fresco de' fatti di quel Santo.

Disegno del Trionfo della Fede, suo.

Detto di fra Bastiano del Piombo

Figura 47

DI DIVERSI.

313

mare di sua mano, come Clelia con le Sabine, che passano il fiume, alcune maschere fatte per lo Rè Francesco, simili alle parche; vna Nontata bizzarra; vn ballo di dieci femine, & il Rè Francesco, che passa solo al Tempio di Giove, lasciandosi dietro l'Ignoranza, & altre figure simili; E queste furono condotte da Renato intagliatore di rame, viuente il Rosso. E molte più ne sono state disegnate, & intagliate dopo la morte di lui, & oltre molt'altre cose, tutte l'istorie d'Ulisse, e non che altro, vali, lumiere, candelieri, saliere, & altre cose simili infinite state lauorate d'argento, con disegno del Rosso. E

Renato intagliatore condusse in Parigi l'opra del Rosso.

Figura 48

altre carte cauate da i disegni del detto, e di Francesco Bologna Primaticcio, hoggi Abate di S. Martino in Francia; E frà questi sono il giudicio di Paris: Abraam, che sacrifica Isaac: vna nostra Donna: Christo, che sposa Santa Caterina: Giove, che conuerte Calisto in Orsa: il Concilio de gli Dei: Penelope, che tessè con altre sue donne, & altre cose infinite stampate in legno, e fatte la maggior parte col bulino, le quali sono state cagione, che li sono di maniera assottigliati gl'ingegni, che si sono intagliate figure piccoline tanto bene, che non è possibile condurle a maggior finezza. E chi non vede senza

Opere del Primaticcio condotte da Luca penni in stampa.

Figura 49

bene, che non è possibile condurle a maggior finezza . E chi non vede senza marauiglia l'opere di Francesco Marcolini da Forlì? il qual' oltre all'altre cose, stampò il libro del giardino de' pensieri in legno, ponendo nel principio vna sfera d'Astrologi, e la sua testa col disegno di Gioseffo Porta, da Castel nuouo della Garfagnana, nel qual libro sono figurate varie fantasie, il Fato, l'Inuidia, la Calamità, la Timidità, la Lode, e molt'altre cose simili, che furono tenute bellissime . Non furono anco se non lodetoli le figure, che Gabrielle

Marcolino da Forlì fece il giardino de' pensieri bellissimo.

Figura 50

tenute bellissime . Non furono anco se non lodetoli le figure, che Gabrielle Giolito, stampatore de' libri, mise ne gli Orlandi Furiosi, percioche furono condotte con bella maniera d'intagli, come furono anco gli vndici pezzi di carte grandi di Notomia, che furono fatte da Andrea Vesallio, e disegnate da Gioanni di Calcare Fiammingo, pittore eccellentissimo, le quali furono poi ritratte in minor foglio, & intagliate in rame dal Valuerde, che scrisse della Notomia dopo il Vesallio. Frà molte carte poi, che sono uscite di mano a i Fiamminghi da dieci anni in quà, sono molto belle alcune disegnate da vn Michele pittore, il quale lanorò molti anni in Roma in due cappelle, che sono nella Chiesa de' Tedeschi, le quali carte sono la storia delle serpi di Moisè, e trentadue storie di Pliche, e d'Amore, che sono tenute bellissime.

Giolito pose bellissime stampe ne' suoi libri.
Vesallio fece incidere la notomia da Calcare.

Figura 51

considerare, che sia stato fatto nelle stampe di rame, e di legno . Per vltimo basti vedere gl'intagli di questo nostro libro de i ritratti de' Pittori, Scultori, & Architetti, disegnati da Giorgio Vasari, e da i suoi creati, e state intagliate da Maestro Christofaro Coriolano, che hà operato, & opera di continuo in Venetia infinite cose degne di memoria . E per vltimo di tutto il giouamento, che hanno gli Oltramontani hauuto dal vedere, mediante le stampe, le maniere d'Italia, e gl'Italiani dall'hauer veduto quelle de gli stranieri, &

R r 2

oltra-

Christofaro Coriolano ha intagliato in legno i ritratti del presente libro, & altre cose degne di memoria.

Figura 52

ANDREA MANT. 395

ferue per il lume della biacca tanto nettamente, che vi si veggono i capelli sfilati, e l'altre sottigliezze, non meno che se fusero stati con molta diligenza fatti dal pennello. Onde si può in vn certo modo chiamar questo piu tosto opera colorita, che carta disegnata. Si dilettò il medesimo, si come fece il Pollaiuolo, di far stampe di rame, e fra l'altre cose fece i suoi trionfi, e ne fu allora tenuto conto, perche non si era veduto meglio. E fra l'vltime cose,

Fecce stampe di rame.

Figura 53

Mostrò costui con miglior modo come nella pittura si potesse fare gli scorti delle figure al di sotto in sù, il che fù certo inuentione difficile, e capricciosa, e si diletto ancora, come si è detto d' intagliare in rame le stampe delle figure, che è comodità veramente singolarissima, e mediante la quale hà potuto vedere il mondo non solamente la Baccaneria, la battaglia de' Mostri marini, il deposito di Croce, il sepelimento di Christo, la Resurrettione con Longino, e con S. Andrea, opere di esso Mantegna, ma le maniere ancora di tutti gli artefici, che sono stati.

Sua inuentione de gli scorti di Job, 10 in sù,

Fine della vita di Andrea Mantegna Pittore Mantouano.

Figura 54

lingua dottissime, ma etiamdio in tutte l'altre facultà. Ne si son vergognate, quasi per torci il vanto della superiorità, di metterli con le tenere, e bianchissime mani nelle cose mecaniche, e frà la ruudezza de' marmi, e l'asprezza del ferro, per conseguir' il desiderio loro, e riportarsene fama, come fece ne' nostri di Propertia de' Rossi da Bologna, Giouane virtuosa, non solamente nelle cose di casa, come l'altre, ma in infinite scienze, che non che le Donne, ma tutti gli Huomini gli hebbero inuidia. Costei fù del corpo bellissima, e fonò, e cantò ne' suoi tempi meglio, che femina della sua Città, E percioche era di capriccioso, e destrissimo ingegno, si mise ad intagliar noccioli di pesche, i quali si bene, e con tanta pazienza lauorò, che fù cosa singolare, e marauigliosa il vederli, non solamente per la sottilità del lauoro, ma per la fuettezza delle figurine, che in quelli faceua, e per la delicatissima maniera del

Propertia Bolognesa sufficiente nelle cose domestiche, e nelle Scienze. Capricciosa, nella si pesce ad intagliare.

Figura 55

brica. L'ultimo costei si diede ad intagliar stampe di rame, e ciò fece fuor d'ogni biasimo, e con grandissima lode. Finalmente alla pouera innamorata giouane ogni cosa riuscì perfettissimamete, eccetto il suo infelicissimo amore. Andò la fama di così nobile, & eleuato ingegno per tutt'Italia, & all'ultimo peruenne a gli orecchi di Papa Clemente VII. il quale subito, che coronato hebbe l'Imperatore in Bologna, domandato di lei, trouò la misera donna

Si diede à far stampe di Rame, e riuscì benissimo.

Figura 56

molto bella, e facile. Molti farebbono, che io potrei raccontare, che nell'intaglio di cauo, per le medaglie, teste, e rouersci, che hanno paragonato, e passato gli antichi, come Benvenuto Cellini, che al tempo, ch'egli esercitò l'arte dell'Orefice in Roma sotto Papa Clemente, fece due medaglie, doue oltre alla testa di Papa Clemente, che somigliò, che par uiua, fece in vn rouerscio la Pace, che hà legato il Furore, e bruscia l'armi, e nell'altra Moisè, che hauendo percosso la pietra, ne caua l'acqua per il suo popolo affettato, che non si può far più in quell'arte, così poi nelle monete, e medaglie, che fece per il Duca Alessandro in Fiorenza. Del Cavalier Lione Aretino, che hà in questo fatto il medesimo, altroue se ne farà memoria, e dell'opere, che hà fatto, e ch'egli farà tuttauia.

Cellini eccellente artefice in Roma.

Figura 57

tre, gli condussero dell'altre cose rare in quel tempo. Imparò da questi, per mezzo del Mag. Lorenzo, questa virtù dell'intaglio in cauo, vn giouane Fiorentino, chiamato Giovanni delle Corniuole, il quale hebbe questo cognome, perche le intagliò eccellentemente, come ne fanno testimonio infinite, che se ne veggono di suo grandi, e picciole; ma particolarmente vna grande, doue egli fece dentro il ritratto di fra Girolamo Sauonarola, nel suo tempo adorato in Fiorenza, per le sue predicationi, ch'era rarissimo intaglio. Fù suo concorrente Domenico de' Camei Milnese, che allhora viuendo il Duca Lodouico, il Moro, lo ritrasse in cauo in vn balascio, della grandezza più d'vn giulio, che fù cosa rara, e de' migliori intagli, che si fusse visto de' maestri moderni. Accrebbe poi in maggiore eccellenza quest'arte nel pontificato di Papa Leone Decimo, per la virtù, & opere di Pier Maria da

Da queste opere raccolte da Lorenzo de' Medici, imparò Gio. delle Corniuole. Fù suo concorrente Domenico da i Camei.

Figura 58

de' maestri moderni. Accrebbe poi in maggiore eccellenza quest'arte nel pontificato di Papa Leone Decimo, per la virtù, & opere di Pier Maria da Pescia, che fù grandissimo imitatore delle cose antiche; E gli fù concorrente Michelino, che valse non meno di lui nelle cose picciole, e grandi, e fù tenuto vn gratioso maestro. Costoro aperfero la via. a quest'arte tanto difficile, poiche intagliando in cauo, che è proprio vn lauorare al buio, da che non serue ad altro, che la cera per occhiali a vedere di mano in mano quel che si fa, ridussero finalmente, che Giouanni da Castel Bolognese, e Valerio Vicentino, e Matteo dal Naturo, & altri, faceffero tante bell'opere, di che noi faremmo memoria; E per dar principio, dico, che Giouanni Bernardi da Castel Bolognese, il quale nella sua giouanezza stando appresso il Duca Alfonso di Ferrara, gli fece in tre anni, che vi stette honoratamente, molte cose minute, delle quali non accade far mentione; Ma di cose maggiori la prima fù, ch'egli fece in vn pezzo di cristallo incauato, tutto il fatto d'arme della Bastia, che fù bellissimo; e poi in vn'incauo d'acciaio il ritratto di quel Duca, per far medaglie; e nel riuerso, Gesu Christo preso dalle turbe. Do-

menico da i Camei.

Pier Maria da Pescia, e Michelino buoni maestri.

Castel Bolognese siette col Duca di Ferrara, e gli fece alcune cose minute, ma rare.

Figura 59

Marmitta
pittore, poi
intagliatore
in Parma.

Fù ne' tempi a dietro in Parma il Marmitta, il quale vn tempo attese alla pittura, poi si voltò all'intaglio, e fù grandissimo imitatore de gli Antichi. Di costui si vede molte cose bellissime. Insegnò l'arte a vn suo figliuolo chiamato Lodouico, che stette in Roma gran tempo col Cardinal Giouanni de' Saluiati, e fece per questo Signore quattro ornati, intagliati di figure

Figura 60

D I D I V E R S I . 295

Ma per venire horamai all'eccellente virtù di Valerio Vicentino, del quale si ragionerà, egli condusse tante cose grandi, e picciole d'intaglio encauo, e di rilieuo ancora, con vna pulitezza, e facilità, che è cosa da non credere; e se la natura hauesse fatto cos' buon maestro Valerio di disegno, com'ella lo fece eccellentissimo nell'intaglio, e diligente, e patientissimo, nel condur l'opere sue, da che fù tanto, espedito, harebbe passato di gran lunga gli Antichi, come gli paragono, e con tutto ciò hebbe tanto ingegno, che si valse sempre, ò de' disegni da lui, ò de gl'intagli antichi nelle sue cose; Condusse

Valerio Vi-
centino excel-
lente ne gl'in-
caui grandi,
e piccioli.

Figura 61

Detto del
Buonaroti &
lo stupore del
l'opere del
Greco.
Fece ritratti
di diuersi
Principi.

viuò, col suo rouerscio, doue è Alessandro Magno, che gettato a' piedi del gran-Sacerdote di Gierosolima, l'adora, che son figure da stupire, e che non è possibile far meglio; E Michelagnolo Buonaroti stesso guardandole presente Giorgio Vasari, disse, ch'era venuta l'hora della morte nell'arte, percioche non si poteua veder meglio. Costui fece per Papa Giulio Terzo la sua medaglia l'anno Santo 1550. con vn rouerscio di que' prigioni, che al tempo de gli Antichi erano ne' loro Giubilei liberati, che fù bellissima, e rara medaglia, con molti altri conij, e ritratti per le Zecche di Roma, la quale hà tenuta esercitata molti anni. Ritrasse Pier Luigi Farnese Duca di Castro,

Figura 62

Cosimo da Trezzo ancora hà fatto molte opere degne di questa professione, il quale hà meritato, per le rare qualità sue, che il gran Rè Filippo Cattolico di Spagna lo tengha appressò di sè, con premiarlo, & honorarlo, per le virtù sue, nell'intaglio in cauo, e di rilieuo della medesima professione, che non hà pari per far ritratti di naturale, nel quale egli vale infinitamente, e nell'altre cose.

Cosmo da Trezzo stimato dal Rè di Spagna p esser insigne in cauare, & intagliare.

Di Filippo Negrolo Milanese, intagliatore di cesello in arme di ferro con fogliami, e figure, non mi distenderò, hauendo operato, come si vede in rame cose, che si veggono fuor di suo, che gli hanno dato fama grandissima.

Negrolo, e Misuroni Milanesi eccellenti nell'intagliare in gemme.

E Gasparo, e Girolamo Misuroni Milanesi intagliatori, de' quali s'è visto vali, e tazze di cristallo bellissime, e particolarmente n'hanno condotti per il Duca Cosimo due, che sono miracolosi, oltre, che hà fatto in vn pezzo di Elitropia vn vaso di marauigliosa grandezza, e di mirabile intaglio; Così vn vaso grande di lapis lazaij, che ne merita lode infinita, e Giacomo da Trezzo fà in Milano il medesimo, che nel vero hanno renduta quest'arte molto bella, e facile. Molti farebbono, che io potrei raccontare, che nell'in-

Figura 63

Pietro Paolo Galeotto Romano fece ancor lui, e fà appressò il Duca Cosimo medaglie de' suoi ritratti, e conij di monete, & opere di tarsia, imitando gli andari di maestro Siluestro, che in tale professione fece in Roma cose marauigliose, e fù eccellentissimo maestro.

Galeotto Romano fece anch' esso molte bell'opere in questa professione.

Pastorino da Siena hà fatto il medesimo nelle teste di naturale, che si può dire,

Figura 64

*Pastorino Sa-
nese fece in-
finita di ri-
tratti con pa-
sta di colori
naturali, e co-
nù p monete,
e medaglie.*

*Altri, che
virtuosamen-
te hãno ope-
rato in que-
sta professio-
ne.*

dire, che habbi ritratto tutto il mondo di persone, e Signori grandi, e vir-
tuosi, & altre basse genti; costui trouò vn stucco sodo da fare i ritratti, che
venissero coloriti a guisa de' naturali, con le tinte delle barbe, capelli, e co-
lor di carni, che le hà fatte parer viue; ma si debbe molto più lodare ne gli
acciai, di che hà fatto conij di medaglie eccellenti, troppo farei lungo se io
haueksi di questi, che fanno ritratti di medaglie di cera, a ragionare, perche
hoggi ogni Orefice fà, e Gentilhuomini affai vi si sono dati, e vi attendono,
come Gio. Battista Sozini a Siena, & il Rosso de' Giugni a Fiorenza, & in-
finiti altri, che non vò hora più ragionare; E per dar fine a questi,

tornerò a gl'intagliatori di acciaio, come Girolamo Faggiuoli

Bolognese, intagliatore di cesello, e di rame; & in Fio-

renza Domenico Poggini, che hà fatto, e fà

conij per la Zecca, con le medaglie

del Duca Cosimo, e lauora di

marmo statue, imitan-

do in quel che

può i più

rari,

& eccellenti huomini, che habbi-

no fatto mai cose rare in

queste profes-

sioni.

Fine della vita di Valerio Vicentino, e d'altri.

Figura 65

ELENCO IMMAGINI

Immagini Introduzione:

- I. Immagine tratta da LEVIS 1915 (Plate VIII) in cui viene mostrata l'immagine posta da Evelyn nel suo trattato, per esemplificare la resa della tecnica del Mezzotinto. Rappresenta "The head of the great executioner", dettaglio di un'incisione di Prince Rupert tratta da un quadro attribuito a José Ribera, ora a Monaco. LEVIS 1915 mostra nella medesima tavola l'impaginazione di tale incisione nella prima edizione del *Sculptura* (in alto a sinistra) dall'originale di Rupert, nella seconda (in alto a destra) e nella terza (in basso a destra) da una copia di Richard Houston e nella quarta (in basso a sinistra) riproduzione fotografica della prima.
- II. Pierre Bayle, *A general dictionary, historical and critical: in which a new and accurate translation of that of the celebrated Mr. Bayle, with the corrections and observations printed in the late edition at Paris, is included [...]*, London, Printed by J. Bettenham, 1734-1741, vol. V, p. 131.
- III. (a, b, c) Inventario delle incisioni di Evelyn redatto nel 1687 e pubblicato da GRIFFITHS 2003, pp. 109-112.
- IV. Frontespizio della prima edizione di *Sculptura: or the History, and Art of Chalcography and Engraving in Copper. With an ample enumeration of the most renowned Masters, and their Works. To which is annexed a new manner of Engraving, or Mezzo Tinto, communicated by his Highness Prince Rupert to the Author of this Treatise*, London, printed by J. C. for G. Beedle, and T. Collins, at the Middle-Temple Gate, and J. Cook in St. Pauls Church-yard, 1662.
- V. Frontespizio dell'edizione delle *Vite* di Vasari a cura di Manolesi (Bologna 1647), parte Terza, Secondo Volume (cfr. VASARI-MANOLESSI).

- VI. Frontespizio del *Traicté des Manières de Graver en Taille Douce sur l'airin* (Paris 1645) di Abraham Bosse.
- VII. Frontespizio della seconda edizione *Sculptura; or, the History and Art of Chalcography, and Engraving in Copper: with An ample Enumeration of the most renowned Masters and their works. To which is anneded, A New Manner of Engraving, or Mezzotinto, Communicated by His Highness Prince Rupert to the Author of this Treatise, John Evelyn, Esq; The Second Edition*, London, J. Payne, 1755. Ritratto di John Evelyn realizzato da Thomas Worlidge in acquaforte, in controparte rispetto all'originale di Nanteuil.
- VIII. Ritratto inciso di John Evelyn realizzato da Robert Nanteuil intorno al 1650.
- IX. Tavola a p. 121 della prima edizione del *Sculptura*: espediente per progettare linee parallele su una superficie curva.
- X. Medesima immagine, ma in controparte, nella seconda edizione del *Sculptura* (1755).
- XI. Wenceslaus Hollar (1607-1677), *Ritratto di Stefano della Bella*, acquaforte firmata, con excudit di Johannes Meyssens e da invenzione di Nicolaes van Helt ("Stocade"). La didascalia recita: «Steffano de la Belle, natif de Florence en Italie, en l'an 1614. tres bon painctre en petit, ausi faict merueilies, en l'eau fort d'un grand esprit, tres abondant, en inventions, a faict son comencement aupres Iaacques Callot, on voit quantite de ses estampes par tout».

Immagini Traduzione:

1. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 299, glossa sul margine destro.
2. VASARI-MANOLESSI 1647, I, p. 61, glossa sul margine destro.
3. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 300, glossa sul margine sinistro.
4. VASARI-MANOLESSI 1647, I, p. 359, glossa sul margine destro.
5. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 300, glossa sul margine sinistro.
6. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 301, glossa sul margine destro.
7. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 301, glossa sul margine destro.
8. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 301, glossa sul margine destro.
9. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 301, glossa sul margine destro.
10. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 302, glossa sul margine sinistro.
11. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 302, glossa sul margine sinistro.
12. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 302, glossa sul margine sinistro.
13. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 303, glossa sul margine destro.
14. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 303, glossa sul margine destro.
15. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 303, glossa sul margine destro.

16. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 304, glossa sul margine sinistro.
17. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 304, glossa sul margine sinistro.
18. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 304, glossa sul margine sinistro.
19. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 305, glossa sul margine destro.
20. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 305, glossa sul margine destro.
21. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 305, glossa sul margine destro.
22. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 85, glossa sul margine destro.
23. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 306, glossa sul margine sinistro.
24. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 306, glossa sul margine sinistro.
25. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 306, glossa sul margine sinistro.
26. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 308, glossa sul margine sinistro.
27. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 307, glossa sul margine destro.
28. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 307, glossa sul margine destro.
29. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 310, glossa sul margine sinistro.
30. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 339, glossa sul margine destro.
31. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 311, glossa sul margine destro.

32. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 309, glossa sul margine destro.
33. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 308, glossa sul margine sinistro.
34. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 308, glossa sul margine sinistro.
35. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 309, glossa sul margine destro.
36. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 309, glossa sul margine destro.
37. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 382, glossa sul margine sinistro.
38. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 309, glossa sul margine destro.
39. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 309, glossa sul margine destro.
40. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 310, glossa sul margine sinistro.
41. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 310, glossa sul margine sinistro.
42. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 311, glossa sul margine destro.
43. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 311, glossa sul margine destro.
44. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 312, glossa sul margine sinistro.
45. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 312, glossa sul margine sinistro.
46. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 312, glossa sul margine sinistro.
47. VASARI-MANOLESSI 1647, III, p. 221, glossa sul margine destro.

48. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 313, glossa sul margine destro.
49. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 313, glossa sul margine destro.
50. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 313, glossa sul margine destro.
51. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 313, glossa sul margine destro.
52. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 315, glossa sul margine destro.
53. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 395, glossa sul margine destro.
54. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 395, glossa sul margine destro.
55. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 177, glossa sul margine destro.
56. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 178, glossa sul margine sinistro.
57. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 297, glossa sul margine destro.
58. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 291, glossa sul margine destro.
59. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 291, glossa sul margine destro.
60. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 296, glossa sul margine sinistro.
61. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 295, glossa sul margine destro.
62. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 296, glossa sul margine sinistro.
63. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 297, glossa sul margine destro.

64. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 297, glossa sul margine destro.

65. VASARI-MANOLESSI 1647, II, p. 298, glossa sul margine sinistro.

BIBLIOGRAFIA

Abraham Bosse 2004: *Abraham Bosse: savant graveur. Tours, vers 1604-1676, Paris*, catalogue de l'exposition (Tours, Musée des Beaux-Arts de Tours 17 avril–18 juillet 2004, Bibliothèque Nationale de France, 20 avril–11 juillet 2004), sous la direction de S. Join-Lambert et M. Préaud, Paris, BnF et Musée Des Beaux Arts De Tours, 2004.

AGOSTI 2005: Giovanni Agosti, *Su Mantegna I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 435-437.

ALBERTINI OTTOLENGHI 2003: Maria Grazia Albertini Ottolenghi, *Il ruolo delle stampe tra Quattro e Cinquecento e Mantegna*, in *Andrea Mantegna e l'incisione italiana del Rinascimento nelle collezioni dei Musei Civici di Pavia*, catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo, 15 novembre 2003–15 gennaio 2004; Roma, Castel Sant'Angelo, 16 giugno - 29 ottobre 2006) a cura di S. Lomartire, Milano, Electa, 2003, pp. 17-22.

ALBRICCI 1976: Gioconda Albricci *Le incisioni di G. Battista Scultori*, «Il conoscitore di stampe», 33-34, VII, 1976, pp. 10-63.

ALBRICCI 1982: Gioconda Albricci, *Luca Penni e i suoi incisori*, «Rassegna di studi e notizie della Raccolta di Stampe A. Bertarelli», X, 1982, pp. 69-166.

Andrea Mantegna 1992: *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra (Londra, 17 gennaio–5 aprile 1999, New York, 5 maggio–12 luglio 1992), a cura di J. Martineau, S. Boorsch, Milano, Electa, 1992.

Annibale Carracci 1986: *Annibale Carracci e i suoi incisori*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica/ École française de Rome, 4 ottobre–30 novembre 1986), a cura di E. Borea, G. Mariani, Roma, École française de Rome, 1986.

ASCHENGREEN PIACENTI-BOARDMAN 2008: Kirsten Aschengreen Piacenti, John Boardman, *Antient and Modern gems and jewels. The Collection of her Majesty the Queen*, London, Royal Collection Publication, 2008.

ASHBY 1914: Thomas Ashby, *Il libro di Antonio Labbaco appartenente all'architettura*, «La Bibliofilia», 16, 1914, pp. 289-309.

BAGLIONE 1642: *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642. Scritte da Gio. Baglione Romano e dedicate all'Eminentissimo, e Reverendissimo Principe Girolamo Card. Colonna*, In Roma, Nella Stamperia d'Andrea Fei, MDCXLII (1642).

BAGLIONE-BARROERO 1990: Giovanni Baglione, *Le nove chiese di Roma* (1639), a cura di L. Barroero, Roma, Archivio Guido Izzi, 1990.

BAGLIONE-FARA: Giovanni Baglione, *Intagliatori*, edizione, introduzione e note di G.M. Fara, Pisa, Edizioni della Normale, 2016.

BALDINUCCI-BOREA: Filippo Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, a cura di E. Borea, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2013.

BALDINUCCI-FARA 2002-2003: Giovanni Maria Fara, *La vita di Albrecht Dürer scritta da Filippo Baldinucci. Un esercizio di lettura e alcuni appunti sul collezionismo mediceo*, «La Diana. Annuario della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università degli studi di Siena», VIII-IX, 2002-2003, pp. 53-67: 57, 63.

BALDRIGA 2002: Irene Baldriga, *L'occhio della lince. I primi Lincei tra arte, scienza e collezionismo (1603-1630)*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2002.

BAROCCHI 1985: Paola Barocchi, *L'antibiografia del secondo Vasari*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, atti del convegno di studi (Arezzo, 8-10 ottobre 1981), a cura di G. C. Garfagnini, Firenze, L. S. Olschki, 1985, pp. 1-15.

BARONI VANNUCCI 2016: Alessandra Baroni Vannucci, *Graveur versus peintre-graveur. Riflessioni sulla grafica nella biografia vasariana di Marcantonio (1568) alla luce della letteratura critica e storiografica successiva*, in *Vasari als Paradigma. Rezeption, Kritik, Perspektiven (The Paradigm of Vasari. Reception, Criticism, Perspectives)*, atti del convegno (Firenze, Kusthistorisches Institut, Max-Planck-Institut, 14-16 febbraio 2014), a cura di F. Jonietz, A. Nova, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 225-234.

BARTRUM 2002: Giulia Bartrum, scheda n. 2, in *Albrecht Dürer and his Legacy. The graphic work of a Renaissance artist*, exhibition catalogue (London British Museum, 5 December 2002–23 March 2003), by G. Bartrum, London, British Museum Press, 2002, scheda n. 2, pp. 79-80

BARTSCH: Adam Bartsch, *Le peintre graveur*, 21 voll., Vienna, Degen et autres, 1803-1821.

BASTIANETTO 2008: Barbara Bastianetto, *Una 'società mista' per le incisioni dalla Colonna Traiana*, in *Il mercato delle stampe a Roma XVI-XIX secolo*, a cura di G. Saporì con la collaborazione di S. Amadio, San Casciano V.P., Libro Co. Italia, 2008, pp. 21-37.

BAYLE 1734-1741: Pierre Bayle, *A general dictionary, historical and critical: in which a new and accurate translation of that of the celebrated Mr. Bayle, with the corrections and observations printed in the late edition at Paris, is included [...]*, London, Printed by J. Bettenham, 1734-1741, traduzione inglese di Bernard, Birch e Lockman, vol. V, p. 131.

BELLINI 1998: *L'opera incisa di Giorgio Ghisi*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Palazzo Agostinelli, 8 maggio – 26 luglio 1998), a cura di Paolo Bellini, Bassano del Grappa, Tassotti Editore, 1998.

BELLORI 1695: Giovanni Pietro Bellori, *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino Nel Palazzo Vaticano, e nella Farnesina alla Lungara, con Alcuni Ragionamenti in onore delle sue Opere, e della Pittura, e Scultura, di Gio: Pietro Bellori*, Roma, Gio. Giacomo Komarek Boëmo, 1695.

BENSE 1924: Johan Frederik Bense, *The Anglo-Dutch relations from the earliest times to the death of William the third*, Berlin, Springer Science Business Media B.V., 1924, p. 201.

BERENSON 1938: Bernard Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, 3 voll., Chicago, The University of Chicago Press, 1938.

BIRCH 1756-1757: Thomas Birch, *The History of the Royal Society of London for Improving of Natural Knowledge from its First Rise*, London, 1756–1757.

BOASE 1979: Thomas Sherrer Ross Boase, *Giorgio Vasari. The Man and the Book*, Guilford, Princeton University Press, 1979.

BODON 1997: Giulio Bodon, *Enea Vico fra memoria e miraggio della classicità*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 1997.

Bologna e l'Umanesimo 1988: *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 6 marzo – 24 aprile 1988), a cura di M. Faietti e K. Oberhuber, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988.

BOORSCH 1992: Suzanne Boorsch, *Mantegna and his Printmakers* in *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra (Londo, Royal Academy of Arts, 17 January– 5 April; New York, Metropolitan Museum of Art, 5 May–12 July 1992) a cura di J. Martineau, Londra e Milano, Electa, 1992, pp. 56-67.

BOORSCH 2001: Suzanne Boorsch, *Giorgio Ghisi*, «Print Quarterly», 18, n. 4, pp. 474-480.

BOORSCH 2010: Suzanne Boorsch, *Mantegna and engraving: what we know, what we don't know, and a few hypotheses*, in *Andrea Mantegna impronta del genio*, atti del Convegno internazionale di studi (Padova-Verona-Mantova, 2006), a cura di R. Signorini, V. Rebonato e S. Tammaccaro, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2010, 2 voll., I, pp. 415-437.

BOORSCH-LEWIS 1985: *The Engravings of Giorgio Ghisi*, Exhibition Catalogue (Saint Louis, Missouri, The Saint Louis Art Museum 16 April–27 May 1985; New York, The Metropolitan Museum of Art 18 June–1 September 1985; Los Angeles, the University of California, Grunwald Center for the Graphic Arts 24 September–10 November 1985), edited by S. Boorsch, M. and R.E. Lewis, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1985.

BOREA 1980: Evelina Borea, *Stampe da modelli fiorentini nel Cinquecento*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il primato del disegno*, catalogo della mostra, Firenze, 1980, pp. 248-251.

BOREA 1989-90: Evelina Borea, *Vasari e le stampe*, «Prospettiva», 57-60, 1989-90, pp. 18-38.

BOREA 2000: Evelina Borea, *Bellori 1645. Una lettera a Francesco Albani e la biografia di Caravaggio*, «Prospettiva», 100, ottobre 2000, pp. 57-69.

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

BORGHESI BICHI-BANCHI 1898: Scipione Borghesi Bichi, Luciano Banchi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese. Appendice alla raccolta dei documenti pubblicata dal comm. Gaetano Milanese*, Siena, E. Torrini, 1898.

BORRONI 1951: Fabia Borroni, *Le due serie dei Mesi di Antonio Tempesta in rapporto all'iconografia e all'arte*, «La Bibliofilia», 53, 1951, pp. 126-147.

BORSI 1986: Stefano Borsi, *Roma di Sisto V. La pianta di Antonio Tempesta, 1593*, Roma, Officina Edizioni, 1986.

BORSI 1990: Stefano Borsi, *Roma di Urbano VIII. La pianta di Giovanni Maggi, 1625*, Roma, Officina Edizioni, 1990.

BOSCARELLI 1990: Maria Elena Boscarelli, *Andrea Andreani incisore mantovano*, «Grafica d'arte», 1/2, 1990, pp. 9-13.

BOSCHINI 1660: *La carta del navegar pittoresco, dialogo fra un senator venetian deletante e un professor de pitura, soto nome d'ecelenza e de compare comparti in oto venti, con i quali la nave venetiana vien condotta in l'alto mar de Pitura, come assoluta dominante de quello a confusion de chi non intende el bossolo dela calamita, Opera de Marco Boschini. Con i argomenti del Volonteroso Academico Delfico. Consagrà all'altezza imperial de Leopoldo Guglielmo, Arciduca d'Austria, Venezia, Per li Baba, 1660.*

BOSSE 1649: *Sentimens sur la distinction des diverses manieres de peinture, dessein & graveure, & des originaux d'avec leurs copies. Ensemble du choix des sujets, & des chemins pour arriver facilement & promptement à bien pourtraire. Par A. Bosse, graveur en taille-douce, A Paris, chez l'autheur, en l'Isle du Palais, sur le quay qui regarde la Megisserie, 1649.*

BOSSI 1821: Luigi Bossi, *Introduzione allo studio delle arti del disegno e vocabolario compendioso delle arti medesime nuovamente compilato per uso degli studiosi amatori delle opere di Architettura, Scultura, Pittura, Intaglio, ec. con tavole intagliate in rame, 2 voll., Milano, 1821.*

BURNS-COLLARETA-GASPAROTTO 2000: *Valerio Belli Vicentino 1468 c.-1546*, a cura di H-Burns, M. Collareta, D. Gasparotto, Vicenza, Neri Pozza Editore e Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, 2000.

BURY 1985: Michael Bury, *The Taste for Prints in Italy to c. 1600*, «Print Quarterly», 2, 1985, pp. 12-26.

BURY 1989: Michael Bury, *The "Triumph of Christ" after Titian*, «The Burlington Magazine», 131, 1989, pp.188-197.

BURY 2001: *The Print in Italy 1550-1620*, catalogo della mostra (London, British Museum, 13 September 2001–6 January 2002), by M. Bury, London, The British Museum Press, 2001.

Cannocchiale e pennello 2009: *Il cannocchiale e il pennello: nuova scienza e nuova arte nell'età di Galileo*, catalogo della mostra (Pisa, 9 maggio–19 luglio 2009), a cura di L. Tongiorgi Tomasi, A. Tosi, Firenze, Giunti, 2009.

CANOVA 2001: Antonio Canova, *Gian Marco Cavalli incisore per Andrea Mantegna e altre notizie sull'oreficeria e la tipografia a Mantova nel XV secolo*, «Italia medioevale e umanistica», 47, 2001, pp. 149-151.

CANOVA 2008: Antonio Canova, *VI. Mantegna invenit*, in *Mantegna 1431-1506*, a cura di G. Agosti e D. Thiébaud assistiti da A. Galansino e J. Stoppa, edizione italiana rivista e corretta con la collaborazione di A. Canova e A. Mazzotta, Milano, Officina Libraria, 2008, pp. 243-247 (e le schede, anche di altri autori, fino a p. 295).

Capricci 2002: *Capricci Gobbi Amore Guerra e Bellezza. Incisioni di Jacques Callot dalle raccolte del Museo d'Arte di Padova*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 19 ottobre 2002–2 marzo 2003) a cura di F. Pellegrini, Il Poligrafo, Padova, 2002.

CARLINO 1999: Andrea Carlino, *Books of the Body: Anatomical Ritual and Renaissance Learning*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1999.

CARLINO 2004: Andrea Carlino, *Vesalio e la cultura visiva delle anatomie a stampa del Rinascimento*, 2004, in Giuseppe Olmi, *Rappresentare il corpo. Arte e Anatomia da Leonardo all'Illuminismo*, Bologna, Bononia University Press, 2004, pp. 75-91.

CARLINO-CIARDI-PETROLI TOFANI 2009: *La bella anatomia: il disegno del corpo fra arte e scienza nel Rinascimento*, a cura di A. Carlino, R. P. Ciardi, A. Petrioli Tofani, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009.

CARROLL 1987, Eugene A. Carroll, *Rosso Fiorentino: Drawings, Prints, and Decorative Arts*, Exhibition Catalogue (National Gallery of Art, Washington D.C., 25 October 1987–3 January 1988), National Gallery of Art, Washington D.C., 1987.

CARTAGO 1990: Gabriella Cartago, *Ricordi d'Italiano. Osservazioni intorno alla lingua e italianismi nelle relazioni di viaggio degli inglesi in Italia*, Bassano del Grappa, Ghedina&Tassotti Editori, 1990.

CESSI 1969: Francesco Cessi, *Giovanni da Cavino medaglista padovano del Cinquecento*, Padova, Lions Club Padova, 1969.

CHAMBERS-GALBRAITH 2014: *The Letterbooks of John Evelyn*, edited by D. D. C. Chambers and David Galbraith, Toronto Buffalo London, University of Toronto Press, 2014.

CHANEY 2003: Edward Chaney, *Evelyn, Inigo Jones, and the Collector Earl of Arundel*, in *John Evelyn and his Milieu*, edited by F. Harris, M. Hunter, London, The British Library, 2003, pp. 37-60.

CHIARI 1982: Maria Agnese Chiari, *Incisioni da Tiziano. Catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1982.

CHIARI MORETTO WIEL 1988: Maria Agnese Chiari Moretto Wiel, *Per un catalogo ragionato dei disegni di Tiziano*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 16, 1988, pp. 21-99.

CHRISTIANSEN 1993: Keith Christiansen, *The Case for Mantegna as Printmaker*, «The Burlington Magazine», settembre 1993, pp. 604-612.

CICOGNARA 1821: Leopoldo Cicognara, *Catalogo ragionato dei libri d'arte d'antichità posseduti dal conte Cicognara, Tomo Primo*, Pisa, presso Niccolò Capurro, 1821.

CLERI 1993-2000: Bonita Cleri, *Vertenze sul cartone del Trasporto di Cristo di Federico Barocci*, «Notizie da Palazzo Albani. Rivista di storia e teoria delle arti», 22- 29, 1993-2000, pp. 165-175.

CONDIVI 1553: Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti scritta da Ascanio Condivi*, Milano, Rizzoli, 1964 (ed. originale 1553).

COOK 2004: Alan Cook, *Rome and the Royal Society*, «Notes and Records of the Royal Society of London», 58, 1, January 2004, pp. 3-19.

CROWE-CAVALCASELLE 1878: G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi con alcune notizie della sua famiglia*, 2 voll., Firenze, Sucessori Le Monier, 1878.

CUPPERI 2012: Walter Cupperi, *Tra glittica e antiquaria: Giovannantonio de' Rossi, Domenico Compagni e le vicende della medaglia fusa a Roma (1561-1575)*, in *Scultura a Roma nella seconda metà del Cinquecento protagonisti e problemi*, a cura di W. Cupperi, G. Extermann, Giovanna Ioele, San Casciano, Libri Co. Italia, 2012, pp. 113-150.

D'après Michelangelo 2015: *D'après Michelangelo*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 30 settembre 2015 – 10 gennaio 2016), a cura di A. Alberti, A. Rovetta, C. Salsi, 2 voll., II. *La fortuna di Michelangelo nelle stampe del Cinquecento*, a cura di A. Alberti, Verona, Marsilio Editore, 2015.

DALTON 1915: Ormonde Maddock Dalton, *Catalogue of the Engraved Gems of the Post-Classical Periods in the Department of British and Mediaeval Antiquities and Ethnography in the British Museum*, London, Oxford University Press, 1915.

DANINOS 2008: Andrea Daninos, *Qualche novità sulla Scultura in cera fra Cinquecento e Settecento*, «Prospettiva», 132, 2008, pp. 88-99.

DARLEY 2003: Gillian Darley, "Action to the Purpose": Evelyn, Greenwich, and the Sick and Wounded Seamen, in *John Evelyn and his Milieu*, edited by F. Harris, M. Hunter, London, The British Library, 2003, pp. 165-184.

DARLEY 2006: Gillian Darley, *John Evelyn. Living for Ingenuity*, New Haven, Conn. and London, 2006.

DARLEY 2008: Gillian Darley, *Wonderful Things: The Experience of the Grand Tour*, «Perspecta», 41, 2008, pp. 17-25, 28-29.

DAVIS 1988: Bruce Davis, *Mannerist Prints. International Style in the Sixteenth Century*, Exhibition Catalogue (Los Angeles County Museum of Art 28 July–9 October 1988; The Toledo Museum of Art 26 November 1988–29 January 1989; John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota 23 February–30 April 1989; Arthur M. Huntington Art Gallery, University of Texas at Austin 1 June–6 August 1989; The Baltimore Museum of Art 12 September–5 November 1989), Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1988.

DE BEER 1960: Esmond S. de Beer, *John Evelyn, F.R.S. (1620-1706)*, «Notes and Records of the Royal Society of London», Vol. 15, July 1960, pp. 231-238.

DEGRAZIA 1979: Diane DeGrazia, *Prints and Related Drawings by the Carracci Family. A Catalogue Raisonné*, Washington, National Gallery of Arts, 1979.

DEGRAZIA 1984: Diane DeGrazia, *Le stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi. Catalogo critico*, Edizione italiana riveduta e aumentata, tradotta e curata da A. Boschetto, Bologna, Edizioni Alfa, 1984.

DE MARCHI 1990: Andrea De Marchi, *Da Beccafumi a Marco Pino: il disegno e l'incisione a Siena*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Siena, Chiesa di Sant'Agostino, Pinacoteca Nazionale, 16 giugno – 4 novembre 1990), a cura di G. Agosti, C. Alessi, Milano, Electa, 1990, pp. 411-518.

DENNY 1940: Margaret Denny, *The Early Program of the Royal Society and John Evelyn*, «Modern Language Quarterly», I, 1940, pp. 481-497.

DE PAUW-DE-VEEN 1970, *Jerome Cock editeur d'estampes et graveur*, catalogo della mostra (Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert 1er, 21 novembre–24 dicembre 1970), a cura di L. De Pauw-de-Veen, Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert 1er, 1970.

DESWARTE-ROSA 1989: Sylvie Deswarte-Rosa, *Les gravures de monuments antiques d'Antonio Salamanca à l'origine du Speculum Romanae Magnificentiae*, «Annali d'Architettura», I, 1989, pp. 47-62.

DE VESME-MASSAR 1971: Phyllis Dearborn Massar, *Stefano Della Bella. Catalogue raisonné Alexandre de Vesme, with Introduction and Additions (Text)*, Paris, Collector Éditions, 1971.

DE VESME-MASSAR-ORTOLANI 1996: *Stefano Della Bella, Aggiornamento del "Catalogue Raisonné" di A. De Vesme e Ph. D. Massar*, a cura di Tiziano Ortolani, Milano, Marca d'Acqua, 1996.

THE DIARY OF J. E.: The Diary of John Evelyn, edited by E.S. De Beer, selected and introduced by Roy Strong, London, Everyman's Library, 2006.

DIMIER 1900: Louis Dimier, *Le Primatice. Peintre, sculpteur et architecte des rois de France: essai sur la vie et les ouvrages de cet artiste suivi d'un catalogue raisonné de ses dessins et de ses compositions gravées*, Paris, Ernest Leroux Éditeur, 1900.

DISTELBERGER 1983: Rudolf Distelberger, *Nuove ricerche sulla biografia dei fratelli Gasparo e Girolamo Miseroni*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, 3 voll., III. *Relazioni artistiche. Il linguaggio architettonico*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1983, pp. 877-884.

DISTELBERGER 2001: Rudolf Distelberger, *Milan ou Prague: l'atelier des Miseroni*, in *Les vases en pierres dures*, actes du Colloque (Paris, Musée du Louvre, 9 juin 2001) établis par D. Alcouffe, Paris, La documentation Française, 2003, pp. 83-113.

DOLCE 1557: Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa Pittura, e di tutte le parti necessarie, che a perfetto Pittore si acconvengono: con esempi di pittori antichi e moderni: e nel fine si fa mentione delle virtù e dell'opere del Divin Titiano*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1557.

DOUCE 1833: Francis Douce, *The Dance of Death*, London, Pickering, 1833.

DÜRER 1995: Albrecht Dürer, *Viaggio nei Paesi Bassi*, a cura di Adalgisa Lugli, Torino, UTET, 1995.

Early printed books 1994-2003: *Early printed books, 1478-1840. Catalogue of the British Architectural Library Early Imprints Collection*, compiled by N. Savage [et al.] London-München, Bowker-Saur Ltd, 4 voll., 1994-2003.

EHRLE 1915: Franz Ehrle, *Roma al tempo di Urbano VIII. La pianta di Roma Maggi-Maupin-Losi del 1625*, Le piante maggiori di Roma dei sec. XVI e XVII, riprodotte in fototipia a cura della Biblioteca Vaticana, n. 4, Roma, Danesi, 1915.

EUSEBI 2011-2012: Cristina Eusebi, *Contributo dell'italiano alla formazione del lessico architettonico rinascimentale inglese*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, Relatore Prof.ssa Serenella Baggio, anno accademico 2011/2012.

EVELYN 1664: John Evelyn, *A parallel of the ancient architecture with the modern: in a collection of ten principal authors who have written upon the five orders, viz. Palladio and Scamozzi, Serlio and Vignola, D. Barbaro and Cataneo, L.B. Alberti and Viola, Bullant and De Lorme, Compared with one another*, London, Thomas Roycroft, 1664.

EVELYN 1697: *Numismata. A discourse of Medals, Antient and Modern. Together with some Account of Heads and Effigies of Illustrious, and Famous Persons, in Sculps, and Taille-Douce, of Whom we have no Medals extant; and of the Use to be derived from them : to which is added A Digression concerning Physiognomy. By J. Evelyn, Esq; S. R. S.*, London, Printed for Benj. Tooke at the Middle Temple Gate, 1697.

FACCIOLI 1985: Emilio Faccioli, *Interpretazioni grafiche delle opere di Torquato Tasso*, in *Torquato Tasso tra Letteratura Musica Teatro e Arti Figurative*, catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, 6 settembre–15 novembre 1985), a cura di A. Buzzoni, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985, pp. 85-89.

FAGIOLO DELL'ARCO 1970: Maurizio Fagiolo Dell'Arco, *Il Parmigianino: un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento*, Roma, Mario Bulzoni Editore, 1970.

FAITHORNE 1662: William Faithorne, *The Art of Graving and Etching wherein is exprest the true way of Graveing in Copper, allso the manner & method of that famous Callot & Mr. Bosse, in their seuerall ways of Etching*, London, 1662.

FARA 2007: Giovanni Maria Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2007.

FARA 2009: Giovanni Maria Fara, *La fortuna di Albrecht Dürer nell'arte fiorentina del XVI secolo*, in *Metodo della ricerca e ricerca del metodo*, atti del convegno (Lecce, 21–23 maggio 2007) a cura di B. Vetere con la collaborazione di D. Caracciolo, Galatina (Le), Congedo 2009, pp. 185-201.

FARA 2014: Giovanni Maria Fara, *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche 1508-1686*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2014.

FARA 2019: Giovanni Maria Fara, *Intorno a Dürer : 1470-1550. Gli antichi maestri tedeschi nel Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi*, Firenze-Milano, Giunti, Firenze musei, 2019.

FAVARO 1890-1907: *Le opere di Galileo Galilei: edizione nazionale sotto gli auspici di sua maestà il Re d'Italia*, a cura A. Favaro, 20 voll., Firenze, Barbera, 1890-1907.

FERRARIO 1836: Giulio Ferrario, *Le classiche stampe dal cominciamento della calcografia fino al presente compresi gli artisti viventi descritte e corredate di storiche e critiche osservazioni sul merito, sui soggetti che rappresentano, sulle qualità delle prove, sulle dimensioni e sui prezzi delle medesime ec. / scelte e proposte a dilettevole ed istruttivo ornamento di una galleria da Giulio Ferrario*, Milano, 1836.

FICACCI 1989: *Claude Mellan, gli anni romani: un incisore tra Vouet e Bernini*, catalogo della mostra (Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Istituto Nazionale per la Grafica, Galleria Nazionale d'Arte Antica, 24 ottobre 1989 – 8 gennaio 1990), a cura di L. Ficacci, Roma, Multigrafica Editrice, 1989.

FIorentINO 2010: Luca Fiorentino, *Orazio Borgianni: i segni incisi*, 2 voll., Siena, Betti, 2010.

FLETCHER 1997: Shelley Fletcher, *A re-evaluation of two Mantegna Prints*, «Print Quarterly», marzo 1997, pp. 67-77.

FLETCHER 2001: Shelley Fletcher, *A closer Look at Mantegna's Prints*, «Print Quarterly», marzo 2001, pp. 3-41.

FORLANI TEMPESTI 1973: *Mostra di Incisioni di Stefano Della Bella*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), a cura di A. Forlani Tempesti, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1973.

FORLANI TEMPESTI 1993: Anna Forlani Tempesti, *Callot et Stefano Della Bella: fêtes et caramogi*, in *Jacques Callot (1592-1635)*, actes du colloque (Paris et Nancy 25-27 juin 1992), sous la direction scientifique de Daniel Ternois, Klincksieck, Paris, 1993, pp. 481-510.

FORRER 1904-1930: *Biographical dictionary of medallists coin-, gem-, and seal-engravers mint-masters, ec. ancient and modern with references to their works b.c. 500 - a.d. 1900*, compiled by L. Forrer, 8 voll., London, Spink & Son Ltd, 1904-1930.

FORTUNATI-GRAZIANI 2008: Vera Fortunati, Irene Graziani, *Properzia de' Rossi. Una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V.*, Bologna, Editrice Compositori, 2008.

FRUTAZ 1962: Pietro Amato Frutaz, *Le piante di Roma*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1962.

GALLAVOTTI CAVALLERO 2012: Daniela Gallavotti Cavallero, *Giovanni Maggi, la pittura di paesaggio e la Pianta di Roma del 1625*, in *Piante di Roma dal Rinascimento ai catasti*, a cura di M. Bevilacqua, M. Fagiolo, Roma, Artemide, 2012, pp. 198-211.

GAURICO 1504: *Pomponii Gaurici Neapolitani De sculptura. Vbi agitur de symetriis. De lineamentis. De physiognomonia [...]*, Florentiae, VIII Cal. Ianuar. 1504.

GAURICO-CUTOLO 1999: *Pomponio Gaurico. De Sculptura*, a cura di Paolo Cutolo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1999.

GERE-TURNER 1983: John A. Gere and Nicholas Turner, *Drawings by Raphael: from the Royal Library, the Ashmolean, the British Museum, Chatsworth and Other English collections*, London, The Trustees of the British Museum, 1983.

GETSCHER 2003: Robert H. Getscher, *An annotated and illustrated version of Giorgio Vasari's history of italian and northern prints from his Lives of the artists (1550 & 1568)*, 2 voll, 1, Lewison, The Edwin Mellen Press, 2003.

Giulio Romano 2019: *Giulio Romano arte e desiderio*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 6 ottobre 2019 – 6 gennaio 2020) a cura di B. Furlotti, G. Rebecchini, L. Wolk-Simon, Milano, Electa, 2019.

GNANN 2003: Achim Gnann, *La collaborazione del Parmigianino con Ugo da Carpi, Niccolò Vicentino e Antonio da Trento*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, atti del convegno (Parma 13–15 giugno 2002), a cura di L. Fornari Schianchi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, pp. 288-297.

GODFREY 1991: Richard Godfrey, *Sir Christopher Wren and the Head of a Moor*, «Print Quarterly», 8, 1991, pp. 281–285.

GORI GANDELLINI 1771: Giovanni Gori Gandellini, *Notizie storiche degl'intagliatori*, 3 voll., Siena, Vincenzo Pazzini Carli e Figli, 1771.

GORI GANDELLINI-DE ANGELIS 1808-1816: *Notizie degli Intagliatori raccolte da varj scrittori ed aggiunte a Giovanni Gori Gandellini dal padre maestro Luigi De Angelis minor conventuale socio dell'accademia delle scienze, e professore pubblico nella imperiale università di Siena*, Siena, Onorato Porri, 1808-1816.

GRANTHAM TURNER: James Grantham Turner, *Caraglio's "Loves of the Gods"*, «Print Quarterly», XXIV, 4, 2007, pp. 359-380.

GRASSI 1973: Luigi Grassi, *Teorici e storia della critica d'arte*, Parte Seconda: *L'età moderna: il Seicento*, Roma, Multigrafica Editrice, 1973.

GRASSI-PEPE 1978: Luigi Grassi, Mario Pepe, *Dizionario della critica d'arte*, 2 voll., Torino, Utet, 1978.

GREGORY 2012: Sharon Gregory, *Vasari and the Renaissance Print*, Ashgate, Farnham, 2012.

GRIFFITHS 1993: Antony Griffiths, *The Etchings of John Evelyn*, in *Art and Patronage at the Caroline Courts: Essays in Honour of Sir Oliver Millar*, Cambridge, 1993, pp. 51-67.

GRIFFITHS 1995: Antony Griffiths, *Prince Rupert and John Evelyn*, «Print Quarterly», 12, 1995, pp. 289-290.

GRIFFITHS 1998: Anthony Griffiths, *The Print in Stuart Britain, 1603-1689*, Exhibition catalogue (London, British Museum, 8 June–20 September 1998), London, British Museum Press, 1998, cat. 81.

GRIFFITHS 2003: Antony Griffiths, *John Evelyn and the print*, in *John Evelyn and his Milieu*, edited by F. Harris, M. Hunter, London, The British Library, 2003, pp. 95-113.

GRISOLIA 2010: Francesco Grisolia, *Per Giovan Battista Lombardelli, Pasquale Cati e Vespasiano Strada Disegnatori*, «Paragone», 92-93, 2010, pp. 3-39.

GUERRIERI BORSOI 2009: Maria Barbara Guerrieri Borsoi, *Novità su Alessandro e Anna Maria Vaiani*, «Bollettino / Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie», 27, 2009, pp. 241-264.

HANSON 2009: Craig Ashley Hanson, *The English Virtuoso. Art, Medicine, and Antiquarianism in the Age of Empiricism*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2009.

HARDING 1996: Robert Harding, *John Evelyn, Hendrick van der Borcht the Younger, and Wenceslaus Hollar*, «Apollo», 144, Agosto 1996, pp. 39-44.

HEINECKEN 1771: Karl-Heinrich von Heinecken, *Idée Générale d'une collection complete d'estampes. Avec une dissertation sur l'origine de la gravure & sur les premiers livres d'image*, Leipsic et Vienne, chez Jean Paul Kraus, 1771.

HILL 1930: George Francis Hill, *A corpus of Italian medals of the Renaissance before Cellini*, 2 voll., London, British Museum, 1930.

HIND 1923: Arthur Mayger Hind, *A History of Engraving and Etching, from the 15th century to the year 1914*, New York, Houghton Mifflin Company, 1923 (ed. Italiana: *Storia dell'Incisione dal XV secolo al 1914*, a cura di G. Milanese, Torino, Umberto Allemandi &C., 1998).

HIND 1936: Arthur Mayger Hind, *Nielli. Chiefly Italian of the XV Century, Plates, Sulphur Casts and Prints preserved in the British Museum*, London, Printed by order of the Trustees, 1936.

HIND 1938-48: Arthur Mayger Hind, *Early Italian Engravings*, 7 voll., Londra-New York, B. Quaritch, 1938-1948.

HOBBS 1994: *The Correspondence of Thomas Hobbes*, edited by Noel Malcolm, vol. II: 1660-1679, Oxford, Clarendon Press, 1994.

HOLLSTEIN GERMAN/SCHMITT & STODDON 1999: *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700. Volume XLIX. Ludwig Schongauer to Martin Schongauer*, compilato da L. Schmitt, a cura di N. Stoddon, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 1999.

HOUGHTON 1941: Walter E. Houghton, *The History of Trades: its Relation to Seventeenth-century Thought*, «Journal of the History of Ideas», 2, 1941, pp. 33-60.

HUNTER 1995: Michael C. W. Hunter, *John Evelyn in the 1650s: a Virtuoso in Quest of a Role*, in *Science and Shape of Orthodoxy. Intellectual Change in Late Seventeenth-Century Britain*, Woodbridge, The Boydell Press, 1995 pp. 67-98.

THE ILLUSTRATED BARTSCH/ARCHER 1995: Madeline Cirillo Archer, *The Illustrated Bartsch*, 28. *Commentary* (Part 1), *Italian Masters of the Sixteenth Century*, New York, Abaris Books, 1995.

THE ILLUSTRATED BARTSCH/BELLINI-CARTER LEACH 1983: Paolo Bellini, Mark Carter Leach, *The Illustrated Bartsch*, 44. *Italian Masters of the Seventeenth Century* (Part 1), New York, Abaris Books, New York, 1983.

THE ILLUSTRATED BARTSCH/BIRKE 1987: Veronica Birke, *The Illustrated Bartsch*, 40. *Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries, Commentary* (Part 1), New York, Abaris Books, New York, 1987.

THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOHN 1995: Babette Bohn, *The Illustrated Bartsch*. 39. *Commentary* (Part 1), *Italian Masters of the Sixteenth Century: Agostino Carracci*, New York, Abaris Books, 1995.

THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOHN 1996: Babette Bohn, *The Illustrated Bartsch*. 39. *Commentary (Part 2), Italian Masters of the Sixteenth Century: Bartolomeo Passarotti, Domenico Tibaldi, Camillo Procaccini, Ludovico Carracci, and Annibale Carracci*, New York, Abaris Books, 1996.

THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOORSCH 1982: Suzanne Boorsch, *The Illustrated Bartsch*, 29. *Italian Masters of the Sixteenth Century*, New York, Abaris Books, 1982.

THE ILLUSTRATED BARTSCH/BOORSCH-SPIKE 1986: J. Boorsch, J. Spike, *The Illustrated Bartsch*, 31. *Italian Artists of the Sixteenth Century*, New York, Abaris Books, 1986.

THE ILLUSTRATED BARTSCH/BUFFA 1983: Sebastian Buffa, *The Illustrated Bartsch*, 36. *Antonio Tempesta, Italian Artists of the Sixteenth Century*, New York, Abaris Books, 1983.

THE ILLUSTRATED BARTSCH/BUFFA 1983a: Sebastian Buffa, *The Illustrated Bartsch*, 38. *Italian Artists of the Sixteenth Century*, New York, Abaris Books, 1983.

THE ILLUSTRATED BARTSCH/BUFFA 1984: Sebastian Buffa, *The Illustrated Bartsch*, 37. *Antonio Tempesta*, New York, Abaris Books, 1984.

THE ILLUSTRATED BARTSCH/HUTCHISON 1991: Jane C. Hutchison, *The Illustrated Bartsch*, 9.2. *Early German Artist (Commentary)*, New York, Abaris Books, New York, 1991.

THE ILLUSTRATED BARTSCH/JACOBOWITZ-STEPANEK 1981: E.S. Jacobowitz, S.L. Stepanek, 12. *The Illustrated Bartsch*, New York, Abaris Books, 1981.

THE ILLUSTRATED BARTSCH/KARPINSKI 1983: Caroline Karpinski, *The Illustrated Bartsch*, 48. *Italian Chiaroscuro Woodcuts*, New York, Abaris Books, 1983.

THE ILLUSTRATED BARTSCH/LEUSCHNER 2004: Eckhard Leuschner, *The Illustrated Bartsch*, 35. *Commentary Part 1. Antonio Tempesta*, New York, Abaris Books, 2004.

THE ILLUSTRATED BARTSCH/LEUSCHNER 2007: Eckhard Leuschner, *The Illustrated Bartsch*, 35. *Commentary Part 2. Antonio Tempesta*, New York, Abaris Books, 2007.

THE ILLUSTRATED BARTSCH/OBERHUBER 1978: Konrad Oberhuber, *The illustrated Bartsch*, 26. *The works of Marcantonio Raimondi and of his school*, New York, Abaris Books, 1978.

THE ILLUSTRATED BARTSCH/SPIKE 1985: John Spike, *The Illustrated Bartsch*, 30. *Enea Vico*, New York, Abaris Books, 1985.

THE ILLUSTRATED BARTSCH/ZERNER 1979: Henri Zerner, *The Illustrated Bartsch*, 32. *Italian Artists of the Sixteenth Century*, New York, Abaris Books, 1979.

THE ILLUSTRATED BARTSCH/ZERNER 1979a: Henri Zerner, *The Illustrated Bartsch*, 33. *Italian artists of the Sixteenth Century school of Fontainebleau*, New York, Abaris Books, 1979.

THE ILLUSTRATED BARTSCH/ZUCKER 1984: Mark J. Zucker, *The Illustrated Bartsch*, 25. *Early Italian Masters*, New York, Abaris Books, 1984.

Image Multiplied 2016: Marcantonio Raimondi, *Raphael and the Image Multiplied*, edited by E.H. Wouk with D. Morris, Manchester, Manchester University Press, 2016.

IMOLESI POZZI 2008: Antonella Imolesi Pozzi, *Marco Dente. Un incisore ravennate nel segno di Raffaello. Le stampe delle Raccolte Piancastelli*, Ravenna, Longo Editore, 2008.

JACOBOWITZ-STEPANEK 1983: *The Prints of Lucas van Leyden and his Contemporaries*, catalogo della mostra a cura di E.S. Jacobowitz, S.L. Stepanek (Washington, National Gallery of Art, 5 giugno – 14 agosto 1983), Washington, National Gallery Editors, 1983.

JANULARDO 2019: Ettore Janulardo, *Le artiste nelle Vite del Vasari*, in *La donna nel Rinascimento: amore, famiglia, cultura, potere*, atti del 29. Convegno internazionale (Chianciano Terme–Montepulciano, 20–22 luglio 2017), a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati, 2019, pp. 433-442.

JENKINS 2019a: Catherine Jenkins, *Drawing on the Plate: Parmigianino and Early Etching in Italy*, in *The Renaissance of Etching*, Exhibition Catalogue (The Metropolitan Museum of New York 23 October 2019–20 January 2020; Albertina Museum, Vienna 12 February 2020–10 May 2020), by C. Jenkins, N.M. Orenstein, F. Spira, New Haven and New York, Yale University Press, 2019, pp. 129-159.

JENKINS 2019b: Catherine Jenkins, *A Painter's Medium: Etching in Verona and Venice*, in *The Renaissance of Etching*, Exhibition Catalogue (The Metropolitan Museum of New York 23 October 2019–20 January 2020; Albertina Museum, Vienna 12 February 2020–10 May 2020), by C. Jenkins, N.M. Orenstein, F. Spira, New Haven and New York, Yale University Press, 2019, pp. 161-199.

JOHNSON 1982: Jan Johnson, *I chiaroscuri di Ugo da Carpi*, «Il conoscitore di stampe», 57-58, III-IV, pp. 2-87.

JOSTEN 1960: Conrad Hermann Josten, *Elias Ashmole, F.R.S. (1617-1692)*, «Notes and Records of the Royal Society of London», 15, 1960, pp. 221-230.

KARPINSKI 1988: Caroline Karpinski, *Rosso Fiorentino*, «Print Quarterly», V, 2, 1988, pp. 171-173.

KEYNES 1968 [1937]: Geoffrey Keynes, *John Evelyn: a study in bibliophily with a bibliography of his writings*, London, Oxford University Press, 1968 (first Edition 1937).

KOERNER 1993: Joseph Koerner, *The Moment of Self-Portaiture in German Renaissance art*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993, pp. 34-51.

KRUFIT 1988: Hanno-Walter Kruft, *Storia delle teorie architettoniche da Vitruvio al Settecento*, Bari, Laterza, 1988, p. 311.

KUSENBERG 1931: Kurt Kusenberg, *Le Rosso*, Paris, Albin Michel Éditeur, 1931.

LA BÉDOYÈRE (DE) 1994: Guy de la Bédoyère, *John Evelyn's Library catalogue*, «The Book Collector», 43, 1994, pp. 529-548.

LANDAU 1983: David Landau, *Vasari, Prints and Prejudice*, «Oxford Art Journal», 6, 1983, pp. 3-10.

LANDAU 1992: David Landau, *Mantegna as Printmaker*, in *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra (Londra, 17 gennaio–5 aprile 199, New York, 5 maggio–12 luglio 1992) a cura di J. Martineau, Londra e Milano, Electa, 1992, pp. 44-55.

LANDAU-PARSHALL 1994: D. Landau, P. Parshall, *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven and London, Yale University Press, 1994.

LASSELS 1635-65: Richard Lassels, in *The Voyage of Italy or a Compleat Journey through Italy in Two Parts*, Paris, V. du Moutier, 1670 (pubblicato postumo).

LAWNER 1984: *I modi nell'opera di Giulio Romano, Marcantonio Raimondi, Pietro Aretino e Jean-Frederic-Maximilien de Waldeck*, a cura di Lynne Lawner, Milano, Longanesi, 1984.

LAWNER 1988: *I Modi: the sixteen pleasures, an erotic album of the Italia Renaissance*, a cura di Lynne Lawner, Evanston, Northwestern University Press, 1988.

LE BLANC 1854-1889: Charles Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris, F. Vieweg, 4 voll., 1854-1889.

LE BLANC 2004: Marianne Le Blanc, *D'acide et d'encr. Abraham Bosse (1604?-1676) et son siècle en perspectives*, Paris, Cnrs Editions, 2004.

LEHRS 2005: Max Lehrs, *Martin Schongauer. The Complete Engravings. A Catalogue raisonné*, San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts, 2005.

LEUSCHNER 1999: Eckhard Leuschner, *Antonio Tempesta's Drawings for a "Gerusalemme Liberata"*, «Master Drawings», 37/2, 1999, pp. 138-155.

LEUSCHNER 2005: Eckhard Leuschner, *Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des Römischen Barock und seine europäische Wirkung*, Petersberg, Michael Imhof, 2005.

LEUSCHNER 2012: Eckhard Leuschner, *Prolegomena to a Study of Antonio Tempesta's Map of Rome*, in *Piante di Roma dal Rinascimento ai catasti*, a cura di M. Bevilacqua, M. Fagiolo, Roma, Artemide, 2012, pp. 159-167.

LEVERSON-OBERHUBER-SHEEHAN 1973: J.A. Levenson, K. Oberhuber e J.L. Sheehan, *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, Exhibition Catalogue, Washington, National Gallery of Art, 1973.

LEVI D'ANCONA 1997: Mirella Levi d'Ancona, *Francesco di Marco Marmitta da Parma*, in *Illuminations in the Robert Lehman Collection*, 13 voll., IV. *Illuminations*, a cura di S. Hindman, M. Levi d'Ancona, P. Palladino, M.F. Saffiotti, New York, The Metropolitan Museum of Art and Princeton University Press, 1997, pp. 189-193.

LEVIS 1915: *Extracts from the Diaries and Correspondence of John Evelyn and Samuel Pepys relating to engraving with notes by Howard C. Levis*, London, Ellis, 1915.

LEVRON 1941: Jacques Levron, *René Boyvin graveur angevin du XVI siècle, avec le catalogue de son oeuvre [...]*, Angers, Les Lettres & la vie française, 1941.

LINCOLN 2000: Evelyn Lincoln, *The invention of the Italian Renaissance printmaker*, New Haven, Yale University Press, 2000.

LOMAZZO 1584: Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'Arte della Pittura, Scoltura, et Architettura, di Gio. Paolo Lomazzo Milanese Pittore, diviso in sette libri [...]*, Milano, Per Paolo Gottardo Pontio, 1584.

LÜDEMANN 2016: Peter Lüdemann, *Tiziano. Le botteghe e la grafica*, Firenze, Alinari, 2016.

MAMBRO SANTOS 2000: Karel van Mander, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, a cura di R. de Mambro Santos, Roma, Apeiron Editori, 2000.

MANCINI 1956-57, I, p. 253: Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, pubblicate per la prima volta da A. Marucchi con il commento di L. Salerno, I. *Considerazioni sulla pittura – Viaggio per Roma – Appendici*, edizione critica e introduzione di A. Marucchi, presentazione di L. Venturi [1956] e II. *Commento alle opere del Mancini di L. Salerno* [1957], Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-1957.

MANDELBROTE 2003: Giles Mandelbrote, *John Evelyn and his Books*, in *John Evelyn and his Milieu*, edited by F. Harris, M. Hunter, London, The British Library, 2003, pp. 71-93.

MARIANI 1992: Ginevra Mariani, *I gobbi*, in *Le incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia, 11 giugno – 19 luglio 1992; Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, settembre – ottobre 1992; Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, novembre – dicembre 1992), Milano, Mazzotta, 1992, scheda 25, p. 201.

MARINI 2006: Giorgio Marini, *Mantegna, la grafica e la diffusione dei modelli tramite le stampe*, in *Mantegna e le Arti a Verona 1450-1500*, a cura di S. Marinelli e P. Marini, Venezia, Marsilio Editore, 2006, pp. 91-93 e le schede n. 17-29.

MARINI 2011: Giorgio Marini, *Vasari e “il principio dell’intagliare le stampe” nella Firenze del Quattrocento*, in *Figure, Memorie, Spazio Disegni da Fra’ Angelico a Leonardo*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Sala delle Reali Poste, 8 marzo – 12 giugno 2011), a cura di M. Faietti, A. Griffo, G. Marini, Firenze, Giunti Editore, 2011, pp. 89-107.

MAROLLES (DE) 1666: Michel de Marolles, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille douce: avec un dénombrement des pieces qui y sont contenuës; fait à Paris en l'anneée 1666*, Paris, Leonard, 1666.

MARTINDALE 1980: Andrew Martindale, *Andrea Mantegna: i Trionfi di Cesare nella collezione della regina d'Inghilterra ad Hampton Court*, prefazione di A. Blunt, Milano, Rusconi immagini, 1980.

MARTINEAU-HOPE 1983: *The Genius of Venice, 1500-1600*, Exhibition Catalogue (London, Royal Academy of Arts, 2 November 1983–11 March 1984), edited by J. Martineau, C. Hope, London, Weidenfel and Nicolson, 1983.

MASETTI ZANNINI 1980: Gian Ludovico Masetti Zannini *Stampatori e librai a Roma nella seconda metà del Cinquecento*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1980.

MASON RINALDI 1973: Stefania Mason Rinaldi, *Il libro dei disegni di Palma il Giovane del British Museum*, «Arte Veneta», 27, 1973, pp. 125-143.

MASSA 2014: Silvia Massa, *Le incisioni di riproduzione di Raffaello Guidi*, «Grafica d'arte», 25/99, 2014, pp. 8-13.

MASSARI 1980: *Incisori mantovani del '500. Giovan Battista, Adamo, Diana Scultori e Giorgio Ghisi dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe e della Calcografia Nazionale*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica-Calcografia, 18 dicembre 1980–31 gennaio 1981), a cura di Stefania Massari, Roma, De Luca Editore, 1980.

MASSARI 1983: *Giulio Bonasone*, catalogo della mostra (Roma, 1983), a cura di Stefania Massari, 2 voll., Roma, Edizioni Quasar, 1983.

MASSARI 1993: Stefania Massari, *Introduzione*, in *Giulio Romano pinxit et delineavit. Opere grafiche autografe di collaborazione e bottega*, catalogo della mostra (Mantova e Roma, 11 settembre 1993 – 19 giugno 1994), Roma, Fratelli Palombi Editori, 1993, pp. XIII-LXIX.

MAURONER 1941: Fabio Mauroner, *Le incisioni di Tiziano*, Venezia, Le tre Venezie, 1941.

MAURONER 1943: Fabio Mauroner, *Le incisioni di Tiziano*, Venezia, Le tre Venezie, 1943.

MCCRORY 1987: Martha A. McCrory, *Domenico Compagni: Roman Medalist and Antiquities Dealer of the Cinquecento*, «Studies in the History of Art», 21, Symposium Papers VIII: *Italian Medals*, 1987, pp. 115-129.

METMAN 1941: Yves Metman, *Un graveur inconnu de l'Ecole de Fontainebleau*, «Bibliothèque d'Umanisme et Renaissance», 1941, pp. 202-214.

MILANESI 1854-1856: Gaetano Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte Senese raccolti ed illustrati dal Dott. Gaetano Milanesi*, 3 voll., Siena, Onorato Porri, 1854-1856.

MILANESI-VASARI 1878-85: Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti*, ed. G. Milanesi, 9 voll., Firenze, Sansoni, 1878-1885.

MILLER 2019: Elisabeth Miller, *Antonio Lafreri's architecture and ornament volumes: Crossing the boundary between books and volumes of prints in late sixteenth-century Rome*, «Renaissance studies», vol. 33, n. 5, Novembre 2019, pp. 761-788.

MORSELLI 1998: Raffaella Morselli, *Collezioni e quadrerie nella Bologna del Seicento: inventari 1640-1707*, Los Angeles, Getty Information Institute, 1998.

MOTOLESE 2012: Matteo Motolese, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologna, Il Mulino, 2012.

MULCAHY 2002: Rosemarie Mulcahy, *Enea Vico's proposed Triumphs of Charles V*, «Print Quarterly», XIX, 4, 2002, pp. 331-340.

MURARO 1980: Michelangelo Muraro, *Tiziano e le anatomie del Veasalio*, in *Tiziano e Venezia*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 27 settembre–1 ottobre 1976), Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 307-316.

MUSSINI-DE RUBEIS 2003: *Parmigianino tradotto. La fortuna di Francesco Mazzola nelle stampe di riproduzione fra il Cinquecento e l'Ottocento*, a cura di M. Mussini, G.M. De Rubeis, catalogo della mostra (Parma, Biblioteca Palatina, 29 marzo – 27 settembre 2003), Milano, Silvana Editoriale, 2003.

NAGLER 1850: Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon, oder, Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher,*

Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc., Munchen, Fleischmann, XX, 1850.

NEVEROV 1984: Oleg J. Neverov, *La serie dei "Cammei e gemme antichi" di Enea Vico e i suoi modelli*, «Prospettiva», 37, 1984, pp. 22-32.

NEW HOLLSTEIN DUTCH & FLEMISH/FILEDT KOK 1996: *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700, Lucas van Leyden*, compiled by J. P. Filedt Kok, Rotterdam, Sound & Vision Interactive, 1996.

NUOVO 2005: Angela Nuovo, *I Giolito e la stampa nell'Italia del 16. Secolo*, Genève, Librairie Droz, 2005.

OBERHUBER 1963: *Parmigianino und sein Kreis, Zeichnungen und Druckgraphik aus eigenem Besitz*, catalogo della mostra (Vienna, Albertina 25 febbraio–7 aprile 1963), a cura di K. Oberhuber, Wien, Graphische Sammlung Albertina, 1963.

OBERHUBER 1974: *Vasari e il mito di Maso Finiguerra*, in *Il Vasari storiografo e artista*, Atti del convegno internazionale nel quarto Centenario della morte, (Arezzo-Firenze, 2 settembre 1974), Firenze, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1974, pp. 383-393.

OBERHUBER 1984: Konrad Oberhuber, *Raffaello e l'incisione*, in *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 16 ottobre 1984 - 16 gennaio 1985), a cura di A. Paolucci, B. Agosti, S. Ginzburg, Milano, Electa, 1984.

OBERHUBER 1999: Konrad Oberhuber, *Mantegna e il ruolo delle stampe: un prototipo di innovazione artistica in Italia e al Nord*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999–9 gennaio 2000) a cura di B. Aikema, B.L. Brown, Milano, G. Nepi Sciré, 1999, pp. 145-149.

OBERHUBER-GNANN 1999: *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515-1527*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te 20 marzo – 30 maggio 1999 e Vienna, Graphische Sammlung Albertina 23 giugno – 5 settembre 1999), a cura di K. Oberhuber, catalogo di A. Gnann, Milano, Electa, 1999.

OCHS 1985: Kathleen H. Ochs, *The Royal Society of London's History of Trades Programme: An Early Episode in Applied Science*, «Notes and Records of the Royal Society of London», vol. 39, n. 2, April 1985, pp. 129-158.

ORENSTEIN-STIJNMAN 2019: N.M. Orenstein, A. Stijnman, *Bitten with Spirit: Etching Materials and Techniques in the Sixteenth Century*, in *The Renaissance of Etching*, Exhibition Catalogue (The Metropolitan Museum of New York 23 October 2019–20 January 2020; Albertina Museum, Vienna 12 February 2020–10 May 2020), by C. Jenkins, N.M. Orenstein, F. Spira, New Haven and New York, Yale University Press, 2019, pp. 15-23.

PARKS 1947: George B. Parks, *John Evelyn and the Art of Travel*, «Huntington Library Quarterly», Vol. 10, No. 3, May, 1947, pp. 251-276.

PARMA ARMANI 1974: Elena Parma Armani, *Per una lettura critica della vita di Perino del Vaga*, in *Il Vasari storiografo e artista*, Atti del convegno internazionale nel quarto Centenario della morte, (Arezzo-Firenze, 2 settembre 1974), Firenze, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1974, pp. 605-621.

Parmigianino Alchimia 2003: *Parmigianino e la pratica dell'alchimia*, catalogo della mostra (Casalmaggiore, Centro culturale Santa Chiara, 9 febbraio–15 maggio 2003), a cura di S. Ferino-Pagden, F. Del Torre Scheuch, E. Fadda, M. Gabriele, Milano, Silvana Editoriale, 2003.

PARSHALL 1994: Peter Parshall, *Art and the Theater of Knowledge: The Origins of Print Collecting in Northern Europe*, «Harvard University Art Museums Bulletin», Vol. 2, No. 3, Print Collecting, Spring 1994, pp. 7-36.

PASSAVANT 1860-1864: Johamm David Passavant, *Le peintre-graveur: contenant l'histoire de la gravure sur bois, sur metal et au burin jusque vers la fin du 16. siecle, l'histoire du nielle avec complement de la partie descriptive de l'essai sur les nielles de Duchesne aine et un catalogue supplementaire aux estampes du 15. et 16. siecle du peintre-graveur de Adam Bartsch*, 6 voll., Leipsic, Rudolph Weigel, 1860-1864.

PEACHAM 1622: Henry Peacham, *The Compleat Gentleman*, London, John Legat, 1622.

PEPE 1963: Mario Pepe, *I Labacco architetti e incisori*, «Capitolium», 1963, pp. 24-29.

Pietro Aretino 2019: *Pietro Aretino e l'Arte nel Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Le Gallerie degli Uffizi, 27 novembre 2019–1 marzo 2020), a cura di A. Bisceglia, M. Ceriana, P. Procaccioli, Firenze-Milano, Giunti, 2019.

PIGHETTI 1978: Clelia Pighetti, *Boyle: la vita, il pensiero, le opere*, Milano, Accademia, 1978.

PINELLI 2013: Antonio Pinelli, *La bella maniera*, Einaudi, Torino, 2013 (ed. or. 1993).

POLLARD 1984-1985: J. Graham Pollard, *Medaglie Italiane del Rinascimento nel Museo Nazionale del Bargello*, 3 voll., Firenze, Studio Per Edizioni Scelte, 1984-1985.

PON 2004: Lisa Pon, *Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi: copying and the italian renaissance print*, New Haven & London, Yale University Press, 2004.

POPHAM 1969: Arthur Ewart Popham, *Observations on Parmigianino's Designs for Chiaroscuro Woodcuts*, in *Miscellanea I. Q. van Regteren Altena*, Amsterdam, Scheltema & Holkema, 1969, pp. 48-51.

POPHAM 1971: Arthur Ewart Popham, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, 3 voll., New Haven and London, Yale University Press, 1971.

Primatice 2004: *Primatice: maître de Fontainebleau*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre, 22 septembre 2004–3 janvier 2005), sous la direction de D. Cordellier, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2004.

PROCACCIOLI-TEMEROLI-TESEI 2009: *Un giardino per le arti: Francesco Marcolino da Forlì, la vita, l'opera, il catalogo*, atti del Convegno internazionale di studi (Forlì, 11–13 ottobre 2007) a cura di P. Procaccioli, P. Temeroli, V. Tesei, Bologna, Compositori, 2009.

PUPILLO 2009: Marco Pupillo, *Gli incisori di Baronio. Il maestro "MGF", Philippe Thomassin, Leonardo e Girolama Parasole (con una nota su Isabella/Isabetta/Elisabetta Parasole)*, in *Baronio e le sue fonti*, Atti del convegno internazionale di Studi (Sora 10-13 ottobre 2007), Sora, Centro di Studi Sorani "Vincenzo Patriarca", 2009, pp. 831-66.

PUPPI 1974: Lionello Puppi, *La fortuna delle Vite nel Veneto dal Ridolfi al Temanza in Il Vasari storiografo e artista*, Atti del convegno internazionale nel quarto Centenario della morte, (Arezzo-Firenze, 2 settembre 1974), Firenze, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1974, pp. 405-437.

PYHRR-GODOY 1998: *Heroic Armor of the Italian Renaissance. Filippo Negroli and his contemporaries*, exh. cat. (The Metropolitan Museum of Art, New York, 8 October 1998–17 January 1999), edited by S.W. Pyhrr, J.A. Godoy, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1998.

Raphael invenit 1985: *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, Catalogo di G. Bernini Pezzini, S. Massari, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma, Edizioni Quasar, 1985.

RAYMOND 1646: John Raymond, *An Itinerary Containing a Voyage, Made through Italy in the yeare 1646, and 1647*, London, H. Moseley, 1648.

REBECCHINI-WOUK 2016: G. Rebecchini, E.H. Wouk, *Biographical notes on Marcantonio Raimondi and the publisher Baviera*, in *Marcantonio Raimondi, Raphael and the Image Multiplied*, edited by E.H. Wouk with D. Morris, Manchester, Manchester University Press, 2016, pp. 12-15.

REED-WALLACE 1989: S. W. Reed, R. Wallace, *Italian Etchers of The Renaissance and Baroque*, Exhibition Catalogue (Museum of Fine Arts, Boston 24 January–2 April 1989; The Cleveland Museum of Art 25 April–25 June 1989; National Gallery of Art, Washington 24 September–26 November 1989), Massachusetts, Museum of Fine Arts, Boston, 1989.

REINACH 1895: Salomon Reinach, *Pierres Gravées*, Paris, Firmin-Didot, 1895.

RICCIARDO 2016: Salvatore Ricciardo, *Robert Boyle: un naturalista scettico*, Brescia, Morcelliana, 2016.

RIDOLFI 1648: Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte, overo Le Vite de gl'Illustri Pittori Veneti e dello Stato. Ove sono raccolte le Opere Insigni, i costumi, et i ritratti loro. Con la narratione delle Historie, delle Favole, e delle Moralità da quelli dipinte. Descritte dal Cavalier Carlo Ridolfi. Con tre Tavole copiose de' Nomi de' Pittori antichi e moderni, e delle cose Notabili, Parte Prima*, In Venetia, Presso Gio. Battista Sgava, 1648.

RIGGS 1971: Timothy Allan Riggs, *Hieronumus Cock (1510-1570): printmaker and publisher in Antwerp at the sign of the Four Winds*, Yale University Ph.D. in Fine Arts, 1971.

ROBERT-DUMESNIL: Alexandre Pierre François Robert-Dumesnil, *Le peintre-graveur français, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française. Ouvrage faisant suite au Peintre-graveur de M. Bartsch*, 11 voll., Paris, G., chez Allouard, 1835-1871.

RODGERS 1996: Daniel Rodgers, s.v. *Evelyn, John*, in *The Dictionary of Art*, ed. by J. Turner, X, London-New York, Macmillan Publishers-Grove, 1996, pp. 657-658.

ROMANO 2008: Giovanni Romano, *Mantegna incisore*, in *Andrea Mantegna*, catalogo dell'opera grafica, Torino, L'Arte Antica Silverio Salamon, 2008, pp. VII-XII.

ROSAND-MURARO 1976a: *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 27 agosto–7 novembre 1976), Vicenza, Neri Pozza Editore, 1976.

ROSAND-MURARO 1976b: *Titian and the Venetian Woodcut*, catalogo della mostra (Washington DC, National Gallery, 30 ottobre 1976 – 2 gennaio 1977), by David Rosand and Michelangelo Muraro, Washington DC, International Exhibitions Foundation, 1976.

RÖTTGEN 2002: Herwarth Röttgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino: un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Roma, Bozzi, 2002.

RUBACH 2016: Birte Rubach, *Ant. Lafreri formis Romae: der Verleger Antonio Lafreri und seine Druckgraphikproduktion*, Berlin, Lukas Verlag, 2016.

RUPPRICH 1956: Hans Rupprich, *Dürer Schriftlicher Nachlass, I. Autobiographische Schriften, Briefwechsel, Dichtungen, Beischriften [...]*, Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1956, p. 158.

SALERNO 1951: Luigi Salerno, *Seventeenth-Century English Literature on Painting*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», Vol. 14, No. 3/4, 1951, pp. 234- 258.

SALERNO-SPAGNESI 1962: L. Salerno, G. Spagnesi, *La chiesa di San Rocco all'Augusteo*, Roma, Desclée & C., 1962.

SANMINIATELLI 1967: Donato Sanminiatielli, *Domenico Beccafumi*, Milano, Bramante Editrice, 1967.

SCANNELLI 1657: Francesco Scannelli, *Il microcosmo della pittura, ovvero Trattato diviso in due Libri*, in Cesena, Peril Neri, 1657.

SCHLOSSER 1924: Julius Schlosser Magnino, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, traduzione di F. Rossi, Terza Edizione italiana aggiornata da O. Kunz (ed. originale 1924), Firenze, La Nuova Italia editrice, 1977.

SCHOCH-MENDE-SCHERBAUM 2001-2004: *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, hrsg. von Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum, 3 voll., München, Prestel, 2001-2004.

SCIOLLA-VOLPI 2001: *Da van Eyck a Brueghel. Scritti sulle arti di Domenico Lampsonio*, a cura di G. C. Sciolla, C. Volpi, Torino, Utet, 2001.

Sculptura 1755: *Sculptura; or, the History and Art of Chalcography, and Engraving in Copper: with An ample Enumeration of the most renowned Masters and their works. To which is anneded, A New Manner of Engraving, or Mezzotinto, Communicated by His Highness Prince Rupert to the Author of this Treatise, John Evelyn, Esq; The Second Edition*, London, J. Payne, 1755.

Sculptura 1909: *Evelyn's Sculptura, with the unpublished Second Part*, Edited by C. F. Bell, Oxford, Clarendon Press, 1909.

SEGRE 2003: Vera Segre, *Introduzione al catalogo*, in *Andrea Mantegna e l'incisione italiana del Rinascimento nelle collezioni dei Musei Civici di Pavia*, catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo, 15 novembre 2003–15 gennaio 2004; Roma, Castel Sant'Angelo, 16 giugno - 29 ottobre 2006) a cura di S. Lomartire, Milano, Electa, 2003, pp. 23-25.

Seicento Fiorentino 1986: *Il Seicento Fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986–4 maggio 1987), 3 voll., Firenze, Cantini Edizioni, 1986.

SERLIO 2001: Sebastiano Serlio, *L'architettura: i libri I - VII e straordinario nelle prime edizioni*, 2 voll., Milano, Il Polifilo, 2001.

SERVOLINI 1932: Luigi Servolini, *Un incisore del Cinquecento: Cherubino Alberti, «Dedalo»*, 12, 1932, pp. 753-72.

SERVOLINI 1977: Luigi Servolini, *Ugo da Carpi. I chiaroscuri e le altre opere*, Firenze, "La Nuova Italia" Editrice, 1977.

SEVERI 1991: Rita Severi, *Richard Haydocke traduttore di Giovan Paolo Lomazzo*, «Quaderni di Lingue e Letterature», 16, 1991, pp. 227-215.

SEVERI 1998: Rita Severi, *Translating Art: Lomazzo and Haydocke*, in *English Diachronic Translation*, Atti del VII Convegno Nazionale di Storia della Lingua Inglese, a cura di G. Iammartino, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1998, pp. 167-173.

SHEARMAN 1965: John Shearman, *Raphael's unexecuted Projects for the Stanze*, in *Walter Friedlaender zum 90 Geburtstag: eine Festgabe seiner europäischen Schuler, Freunde und Verehrer*, a cura di G. Kauffmann, W. Sauerlander, Berlino, W. De Gruyter, 1965, pp. 158-180.

SHEARMAN 1983: John Shearman, *Il Manierismo*, a cura di M. Collareta, Firenze, Edizioni S.P.E.S., 1983 (ed. or. 1967).

SHOEMAKER-BROUN 1981: Innis H. Shoemaker and Elisabeth Broun, *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, exh. cat. (Lawrence, The Spencer Museum of Art, The University of Kansas 16 November 1981–3 January 1982; Chapel Hill, The Ackland Art Museum, University of North Carolina 10 February–28 March 1982; Wellesley, The Wellesley College Art Museum 15 April–15 June 1982), Lawrence, The Spencer Museum of Art, 1981.

SIEVEKING 1923-1924: A. Forbes Sieveking, *Evelyn's "Circle of Mechanic Trades*, «Transactions of the Newcomen Society, 4, 1923-1924, pp. 40-47.

SILVER 2015: Sean Silver, *John Evelyn and numismata: material history and autobiography*, «Word & Image», 31, 3, 2015, pp. 331-342.

SMEDLEY-ROSE 1845: *Encyclopædia Metropolitana; Or, Universal Dictionary of Knowledge [...], Comprising the Twofold Advantage of a Philosophical and an Alphabetical Arrangement, with Appropriate Engravings*, Edited by E. Smedley. H.J. Rose, V, London, B. Fellowes, 1845, p. 800.

SOLERTI 1905: Angelo Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637. Notizie tratte da un Diario con appendice di testi insediti e rari*, Bologna, Forni Editore, 1905, (consultato nella ristampa anastatica del 1968).

SOLINAS 1989: Francesco Solinas, *L'erbario miniato e altri fogli di iconografia botanica appartenuti a Cassiano dal Pozzo*, in *Il museo cartaceo di Cassiano dal Pozzo. Cassiano naturalista*, Milano, Olivetti, 1989, pp. 52-76.

SOLINAS 2000: Francesco Solinas, *L'uccelliera: un libro di arte e di scienza nella Roma dei primi lincei*, Firenze, L. S. Olschki, 2000.

SPRAT 1667: Thomas Sprat, *The History of the Royal Society of London for Improving of Natural Knowledge*, London, J. Martin, J. Allestry, 1667.

SPURR 2003: John Spurr, "A Sublime and Noble Service": Evelyn and the Church of England, in *John Evelyn and his Milieu*, edited by F. Harris, M. Hunter, London, The British Library, 2003, pp. 145-164.

STRUTT 1785: Joseph Strutt, *A Biographical Dictionary; Containing an Historical Account of All the Engravers, from the earliest periodo f the Art of Engraving to the present time; and a short list of their most esteemed works [...]*, 2 voll., London, Faulder, 1785.

SUTTON 1947: Denys Sutton, *Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey, As a Collector of Drawings-III*, «The Burlington Magazine», Vol. 89, 528, March 1947, pp. 75-77.

TAKAHATAKE 2018: *The chiaroscuro woodcut in Renaissance Italy*, Exhibition catalogue (Los Angeles, County Museum of Art, 3 June–16 September 2019; Washington, National Gallery of Art, 14 October–20 January 2019) edited by Naoko Takahatake, with contributions by J. Bober, J. Gabbarelli [et al.], Los Angeles, County Museum of art, Munich, Delmonico Books Prestel, 2018.

THOMAS 2016: Ben Thomas, *Noble or Commercial? The Early History of Mezzotint in Britain*, in *Printed Images in Early Modern Britain, Essays in Interpretation*, edited by M. Hunter, New York, Routledge, 2016, pp. 333-353.

TIETZE-CONRAT 1943: Erica Tietze Conrat, *Neglected Contemporary Sources related to Michelangelo and Titian*, «The Art Bulletin», 25, 1943, pp. 154-159.

TIETZE-CONRAT 1950: Erica Tietze-Conrat, *La xilografia di Tiziano "Il passaggio del Mar Rosso"*, «Arte Veneta», 4, 1950, pp. 110-112.

TODERI-VANNEL 2000: G. Toderi, F. Vannel, *Le Medaglie Italiane del XVI secolo*, 2 voll., Firenze, Edizioni Polistampa, 2000.

TRINCHIERI CAMIZ 1994: Franca Trinchieri Camiz, *The Roman "Studio" of Francesco Villamena*, «The Burlington Magazine», vol. 136, n. 1097, 1994, pp. 506-516.

TURNER 2019: James Grantham Turner, *Sesso come arte: i Modi di Giulio Romano e Marcantonio Raimondi*, in *Giulio Romano arte e desiderio*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 6 ottobre 2019 – 6 gennaio 2020) a cura di B. Furlotti, G. Rebecchini, L. Wolk-Simon, Milano, Electa, 2019, pp. 78-85.

TYACKE 1982: Sarah Tyacke, *Paul Maupin. The Map of Rome, 1625*, 2 voll., London, Nottingham Court Press, 1982.

UGO 2009: *VGO - Ugo da Carpi, l'opera incisa. Xilografie e chiaroscuri da Tiziano, Raffaello e Parmigianino*, catalogo della mostra (Carpi, Loggia di primo ordine di Palazzo dei Pio, 12 settembre –15 novembre 2009), a cura di Manuela Rossi, Carpi, Città di carpi, 2009.

VASARI: Giorgio Vasari, *Le vite de' piu 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, Sansoni e S.P.E.S., 1966-97.

VASARI-MANOLESSI: *Delle Vite De' più Eccellenti Pittori, Scultori et Architetti di Giorgio Vasari Pittore, & Architetto Aretino. In questa nuova edizione diligentemente riviste, ricorrette accresciute d'alcuni Ritratti, et arricchite di postille nel margine*, 4 voll., In Bologna, 1647.

VÈNE 2007: Magali Vène, *Bibliographia serliana: catalogue des éditions imprimées des livres du traité d'architecture de Sebastiano Serlio (1537–1681)*, Paris, Picard, 2007.

VENTUROLI 2001: *Ferro, oro, pietre preziose... Le armi orientali dell'Armeria reale di Torino*, catalogo della mostra (Torino, Armeria reale 22 giugno–23 dicembre 2001), a cura di P. Venturoli, Torino, Allemandi, 2001.

VICO 1558: *Discorsi di M. Enea Vico Parmigiano, sopra le medaglie de gli antichi divisi in due libri. Ove si dimostrano notabili errori di Scrittori Antichi, e Moderni, intorno alle Historie Romane. Con due Tavole, l'una de' Capitoli, e l'altra delle cose più notabili [...]*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1558.

WALKER 2019: Matthew Walker, *Writing about Romano-British Architecture in the Late Seventeenth Century*, in *The Quest for an Appropriate Past in Literature, Art and Architecture Book*, edited by K.A.E. Enenkel, K.A. Ottenheym, Leiden, Brill, 2019, pp. 685-706.

WICKHOFF 1899: Franz Wickhoff, *Beiträge zur Geschichte der reproduzierenden Künste: Marcantons Eintritt in den Kreis Römischer Künstler*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», 20, 1899: 181 ff.

WITCOMBE 1989: Christopher L.C.E. Witcombe, *Cherubino Alberti and the Ownership of Engraved Plates*, «Print Quarterly» vol. 6, n. 2, 1989, pp. 160-169.

WITCOMBE 1991: Christopher L.C.E. Witcombe, *Some Letters and some Prints Dedicated to the Medici by Cherubino Alberti*, «The Sixteenth Century Journal» 22, 1991, pp. 641-660.

WITCOMBE 2004: Christopher L.C.E. Witcombe, *Copyright in the Renaissance: Prints and the Privilegio in Sixteenth-Century Venice and Rome*, Leiden, Brill, 2004.

WOTTON 1624: Sir Henry Wotton, *The Elements of Architecture, collected by Henry Wotton Knight, from the best authors and examples*, London, printed by Iohn Bill, 1624.

YOUNG 1985: Alan R. Young, *Henry Peacham, Ripa's "Iconologia", and Vasari's Lives*, «Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme», 9, 3, 1985, pp. 177-188

ZANETTI 1771: Antonio Maria Zanetti, *Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de' Veneziani Maestri, Libri V, in Venezia, Nella Stamperia di Giambatista Albrizzi a S. Benedetto*, 1771.

ZANI 1819: Pietro Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti dell'abate D. Pietro Zani fidentino*, parte seconda, volume II, Parma, Tipografia Ducale, 1819.

ZANI 1821: Pietro Zani, *Catalogo dei più celebri intagliatori in legno ed in rame e capiscuola di diverse età e nazioni*, Milano, presso gli editori Pietro e Giuseppe Vallardi, 1821.

ZERNER 1969: Henri Zerner, *École de Fontainebleau, Gravures*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1969.

ZERNER 1972: Henri Zerner, *Sur Giovanni Jacopo Caraglio*, in *Évolution Générale et Développements Régionaux en Histoire de l'Art*, 3 voll., Actes du XXII^e Congrès International d'Histoire de l'Art (Budapest 1969), I, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1972, pp. 691-695.