

Grafica Antica

CATALOGO N° 49



ANTIQUARIUS

CONDIZIONI DI VENDITA

Il presente catalogo è una parziale raccolta delle novità presenti nella nostra collezione riguardanti le incisioni rare e di notevole interesse storico/artistico. Le seguenti opere sono consultabili anche via Internet, all'indirizzo riportato nella pagina successiva; troverete un completo catalogo on-line dove è possibile prendere visione di tutte le immagini, comprese quelle delle opere che non è stato possibile riprodurre nel catalogo. Se si desidera essere inseriti nella nostra mailing list elettronica (avvisi di cataloghi nuovi, novità nel web ecc.) si prega di voler comunicare la propria casella di posta elettronica esclusivamente tramite e-mail a info@antiquarius-sb.com oppure registrandosi nella mailing list del sito www.antiquarius-sb.com. L'autenticità delle opere e la loro corrispondenza alle caratteristiche descritte nel catalogo sono assolutamente garantite. Le misure sono in millimetri, la base precede l'altezza, e riguardano la parte incisa. Verrà rilasciato al momento della vendita un Certificato di Autenticità che comprenderà le seguenti informazioni: Titolo dell'opera, tecnica usata, epoca, autore della stessa, eventuali note di maggior spiegazione della stessa. Nel caso la descrizione dovesse risultare inesatta, l'opera, se è evidente che non sia stata mal conservata o manomessa, verrà ripresa e l'importo pagato restituito. Ci riserviamo la facoltà di concedere facilitazioni di pagamento a condizioni da concordare di volta in volta e, se l'oggetto viene consegnato, è inteso il riservato dominio da parte nostra sullo stesso fino al completamento dei pagamenti. Le facilitazioni concordate devono comunque essere sottoposte all'approvazione dell'amministrazione. I Pagamenti si intendono per contanti o anticipati, i prezzi sono netti, l'IVA è compresa. In caso di oggetti affidateci in conto vendita da privati, l'IVA, sempre compresa nel prezzo, riguarda solo le nostre competenze. Le tasse e le imposte eventualmente dovute per l'esportazione sono a carico del committente. L'eventuale fattura va richiesta al momento dell'acquisto, fornendo: il nominativo o l'esatta ragione sociale, l'indirizzo fiscale, il codice fiscale o il numero di partita IVA. Si segnala che l'IVA non è più detraibile (regime del margine di cui articolo 36 comma 1 D.L. 41 del 22/09/95 convertito dalla legge 85 del 22/03/96 e successive modificazioni). Le ricevute o scontrini fiscali vengono rilasciati al momento dei pagamenti. Il contratto di vendita degli oggetti è concluso nel momento in cui il cliente manifesta, anche solo verbalmente, la propria accettazione alle nostre proposte di vendita (articolo 1326 del codice civile). Gli ordini devono essere seguiti dalla rimessa concordata entro 7 giorni, dopo i quali l'oggetto è nuovamente libero, ma il committente resta obbligato a pagare una penale del 50% del prezzo in listino. Non è possibile riservare opere senza una caparra minima del 25%. Le consegne o le spedizioni avvengono solo a saldo avvenuto. Eventualmente tutte le incisioni potranno, per chi ne farà richiesta, essere spedite tramite corriere DHL. Le spese di spedizione sono a carico del committente, e la merce viaggerà a suo rischio e pericolo. Non si effettuano spedizioni in contrassegno. Per tutti i possessori di Carte di credito del circuito Visa, Master Card, Euro Card, CartaSì è possibile il pagamento per corrispondenza.

Il catalogo è scaricabile in formato PDF sul sito web www.antiquarius.it
Tutte le opere presentate in catalogo sono visibili sul sito internet nella sezione Antichi Maestri, accompagnate dall'indicazione del costo. Ciascuna opera è contrassegnata online da un codice web di quattro cifre formato dal numero del catalogo seguito dal numero d'ordinamento dell'incisione.

Es. L'incisione n. I *Adorazione dei Magi* avrà il codice web 4901

Le opere sono altresì ricercabili per soggetto, autore e/o titolo.

Grafica Antica

CATALOGO N° 49

ANTIQUARIUS S.R.L.

Corso del Rinascimento 63 - 00186 Roma

Telefono ++ 39 0668802941 - Fax ++ 39 0697619193

Partita IVA IT09749601002

Orario della Galleria: 9:30-13:30 e 15:30-19:30

Chiuso la domenica e il lunedì mattina

sito web: www.antiquarius.it - e-mail: info@antiquarius-sb.com

Cristofano di Michele Martini detto Robetta
(Firenze 1462 – 1535 circa)

L'Adorazione dei Magi

Bulino, circa 1496, firmato in lastra in basso al centro. Magnifica prova, impressa su carta vergata coeva priva di filigrana, con sottili margini ai lati, in eccellente stato di conservazione.

Il Robetta appartiene alla generazione di incisori italiani che fu profondamente influenzata dai lavori di Martin Schongauer e di Albrecht Dürer. La sua opera incisa è basata su quella del maestro di Colmar, del quale interpretò sedici lavori, introducendo sempre propri elementi stilistici, spesso con paesaggi di sfondo nello stile di Dürer.

Basata sull'omonimo dipinto di Filippino Lippi (1496) conservato agli Uffizi, questa incisione rappresenta una curiosa combinazione di influenze italiane e tedesche, fondendo elementi relativi ad opere del Ghirlandaio, Perugino, Signorelli e Schongauer.

Considerato come uno dei lavori più importanti del Robetta, il quale realizzò al verso di questa lastra l'*Allegoria dell'amore*.

Il rame, in passato appartenuto alla collezione Vallardi, è ora conservato al British Museum di Londra. Le tirature coeve di questa incisione sono rarissime, mentre esemplari postumi, tirati dal Vallardi tra il 1790 ed il 1810, sono stampati su carta antica con differenti filigrane.

Bibliografia: *Early Italian Engraving from the National Gallery of Art* p. 296, 118; Hind p. 200, 10; Bartsch 6; Bellini 11. Dimensioni 305x280.



Cristofano di Michele Martini detto Robetta
(Firenze 1462 – 1535 circa)

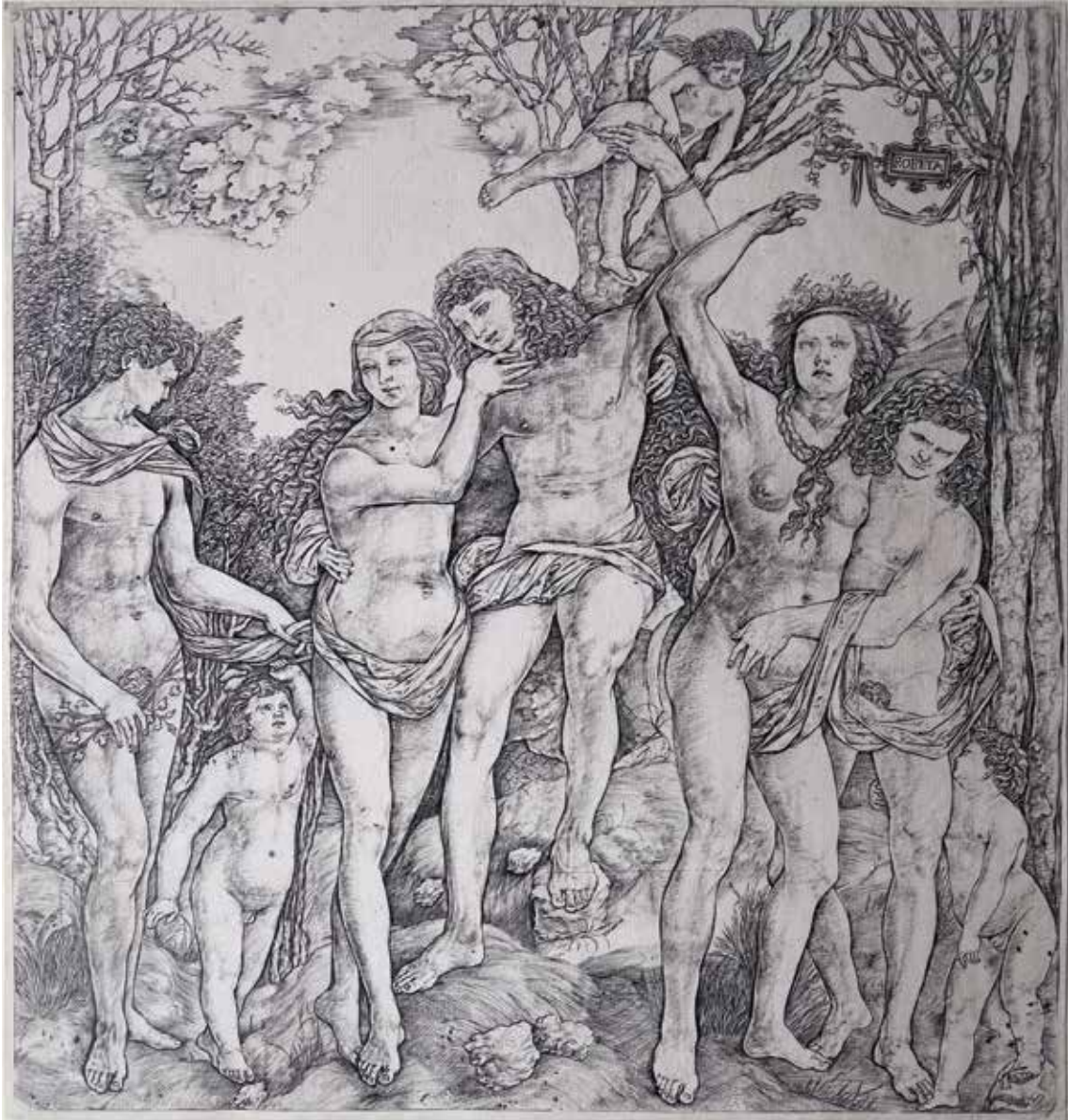
Allegoria dell'amore

Bulino, firmato in lastra in alto a destra. Magnifica prova, impressa su carta vergata coeva priva di filigrana, con sottili margini, in eccellente stato di conservazione.

Questo lavoro rientra nel ristretto gruppo di opere del Robetta di esplicito riferimento erotico, assieme ad *Ercole al Bivio*, *Allegoria dell'invidia* e *Gioventù prigioniera e libera*.

La composizione è divisa in due gruppi di figure distinti: in quello di destra, un uomo stringe a se una donna, con un cupido che completa la più classica delle allegorie rinascimentali dell'amore. Il gruppo centrale sembra illustrare un amore meno carnale, con la figura androgina all'estrema sinistra che costituisce un vero e proprio enigma, distinguendosi dal resto delle figure della composizione. Tuttavia, sembra chiaro che la coppia di amanti sia in suo potere. Come abituale nelle opere del Robetta, il paesaggio sullo sfondo riflette i suoi studi sull'opera di Dürer, derivando in questo caso dall'*Ercole e gli effetti della Gelosia* del 1498. Questo soggetto, che cronologicamente può essere riferito alla fase finale della produzione dell'artista, è inciso al verso della lastra usata per *l'Adorazione dei Magi*.

Bibliografia: *Early Italian Engraving from the National Gallery of Art* p. 300, 120; Hind p. 205, 29; Bellini 31. Dimensioni 284x303.



Albrecht Dürer
(Norimberga 1471 – 1528)

Lo Sbandieratore

Bulino, 1502 circa, monogrammato in lastra a sinistra al centro. Esempio nella seconda o terza variante di tre descritta dal Meder. Bellissima prova, impressa su carta vergata coeva, rifilata al rame, in perfetto stato di conservazione.

Sullo sfondo di un paesaggio marino, si staglia in primo piano la figura dello sbandieratore, in una delle posizioni standard. La bandiera reca lo stemma dell'ordine del Toson d'Oro, istituito a Bruges nel 1431 da Filippo il Buono duca di Borgogna con il compito di diffondere la religione cattolica. Crollato lo Stato di Borgogna, in seguito al matrimonio di Maria di Borgogna con l'arciduca Massimiliano, l'ordine passò alla casa d'Asburgo. Sotto la bandiera, su un tronco d'albero, la tavoletta col monogramma dell'artista.

L'incisione risale al periodo in cui Dürer, stimolato dall'incontro con il pittore veneziano Jacopo de' Barberi, riprende lo studio delle proporzioni dei corpi e i problemi inerenti la prospettiva. L'interesse per questa materia era stato suscitato nell'artista durante il viaggio di studio in Italia, nell'autunno del 1494, dalle opere rinascimentali del Bellini, del Mantegna e di altri artisti toscani quali Pollaiuolo e Lorenzo di Credi. Al 1502 risalgono anche il *San Giorgio in piedi* e la *Grande Fortuna*.

Bibliografia: Bartsch 87; Meder, pag. 107, 92 b-c/c.; Strauss, p. 108 n. 35; Salomon, n. 30.
Dimensioni 69x114.



Albrecht Dürer
(Norimberga 1471 – 1528)

San Giorgio in piedi

Bulino, circa 1502, monogrammato in lastra in basso a sinistra. Esempio nella prima variante di sei descritta dal Meder, con il graffio di lastra verticale nella parte superiore destra. Bellissima prova, impressa su carta vergata coeva, rifilata al rame, in ottimo stato di conservazione.

L'incisione illustra la leggendaria uccisione di un drago ad opera di San Giorgio. Il Santo, qui raffigurato nell'atto finale, nel momento della vittoria sul drago ucciso, domina la scena con la sua possente corazza, armato di spada e della lancia che tiene con la sinistra. L'elmo piumato è deposto a terra, sulla sinistra, mentre sulla destra giace il drago, parzialmente occultato dietro le gambe del Santo, a conferirgli maggiore rilievo. Sullo sfondo si distingue un paesaggio marino con un centro abitato.

Circa la data di esecuzione della stampa, i pareri sono discordanti. Alcuni riconducono l'opera agli anni 1507-1508, quando l'imperatore Massimiliano I mostrava particolare interesse per l'ordine di San Giorgio, fondato da suo padre. Con l'aiuto del Santo l'imperatore sperava di poter allestire una crociata contro i Turchi, progetto che maturò proprio nel 1507. Panofsky ne anticipa l'esecuzione di tre o quattro anni, mentre Hollstein e Strauss la riconducono al 1502, dal momento che a partire dal 1503 Dürer datò tutte le sue opere. A far propendere per questa datazione, è anche l'omogeneità stilistica e compositiva (una figura che domina la scena sullo sfondo di un paesaggio marino) con *Lo Sbandieratore*, che la precede in questo catalogo e che risalirebbe proprio al 1502.

Il tema di San Giorgio e il drago ricorre frequentemente nelle opere artistiche per il forte valore simbolico di cui è portatore: il drago rappresenta il male, in particolare per i primi cristiani rappresentava il paganesimo. La conversione di una nazione al cristianesimo veniva rappresentata simbolicamente come un mostro ucciso da un guerriero corazzato armato di lancia, simbolo della fede cristiana. Così veniva rappresentato San Giorgio, a significare la conquista della Cappadocia - regione che diede i natali al santo - alla fede cristiana.

Bibliografia: Bartsch 53; Meder, 55 a/f; Strauss 36. Dimensioni mm 115x72.



Albrecht Dürer
(Norimberga 1471 – 1528)

Il Commiato di Gesù dalla Madre

Xilografia, 1504 circa, monogrammata in basso a sinistra. Esemplare della serie *Vita della Vergine*, dalla contemporanea edizione con testo latino al verso del 1511. Magnifica prova, ricca di toni, impressa su carta vergata coeva, completa della linea marginale, in ottimo stato di conservazione.

Fino al 1510 questa incisione chiudeva la serie della *Vita della Vergine*. Dürer aggiunse poi altre scene: *Morte*, *Assunzione* e *Incoronazione*. Per quanto concerne la datazione, il foglio è solitamente datato al 1504, in prossimità del secondo viaggio in Italia. L'episodio rappresentato non è riportato nei Vangeli, bensì nel capitolo 61 della *Vita Christi* di San Bonaventura e in meditazioni di mistici medievali. Lo stesso soggetto, con le debite differenze, si trova anche nel ciclo della *Piccola Passione*.

Bibliografia: Meder 204; TIB 10.01.292; Bartsch, VII n. 92; G. M. Fara, *Albrecht Dürer Originali, copie, derivazioni*, p. 321 n. 96s. Dimensioni 205x300.



Albrecht Dürer
(Norimberga 1471 – 1528)

Il grande cavallo

Bulino, 1505, datato in lastra il altro al centro e monogrammato in basso a destra. Esempio della quinta variante di sei descritta dal Meder. Bellissima prova, nitida e contrastata, impressa su carta vergata coeva con filigrana “armi di Memmingen” (Meder 237, Briquet 931), con margini, in ottimo stato di conservazione.

Il titolo *Il grande cavallo* è legato non alle dimensioni della stampa, ma alle proporzioni dell'animale. La stampa è coeva a quella del *Piccolo cavallo* e riflette la fase in cui Dürer studiava e si cimentava nelle proporzioni dei corpi e in particolare in quelle dei cavalli, fino a pubblicare nel 1525 il *Manuale delle misure* e nel 1528 quattro libri delle *Umane proporzioni*, dai quali però rimasero esclusi proprio gli studi dell'artista sulle proporzioni del cavallo, poi riprese da Hans Sebald Beham dopo la morte di Dürer. Sono stati individuati quali precedenti per questa stampa due disegni del 1503 (Winkler n. 360 e n. 361). Mende ha proposto che in questa stampa sia in realtà rappresentato Bucefalo, il mitico cavallo di Alessandro Magno. In quest'opera il cavallo è ripreso dal dietro secondo una prospettiva che ha l'effetto di rafforzare l'idea del volume, di mettere in risalto la sua forma e la monumentalità, e di ingrandire le sue dimensioni apparenti. Da questa prospettiva infatti, il cavallo riempie lo spazio da un margine all'altro. A quest'opera si ispirò Caravaggio per la *Conversione di San Paolo*, per ottenere il massimo di naturalismo e monumentalità.

Bell'esemplare di questa affascinante opera.

Bibliografia: Bartsch, 97; Meder, 94 e/f; Salamon, n. 36; Panofsky, p. 116; Strauss p. 138, 45. Dimensioni 147x204.



Albrecht Dürer
(Norimberga 1471 – 1528)

Federico il Saggio, Elettore di Sassonia

Bulino, 1524, firmato e datato in lastra. Esempio nel primo stato di due, prima variante delle cinque descritte dal Meder. Magnifica prova, dai toni argentei, impressa su carta vergata coeva priva di filigrana, minimi restauri perfettamente eseguiti al verso, in ottimo stato di conservazione.

Il primo incontro tra Albrecht Dürer e Federico di Sassonia avvenne a Norimberga nel 1496. In quell'occasione, colpito dall'abilità dell'artista, Federico gli commissionò un proprio ritratto (la tempera è oggi conservata a Berlino) e due polittici: *l'Altare di Dresda* e il polittico de *I Sette Dolori*. Da questo momento ebbe inizio un lungo sodalizio tra l'artista e il suo illustre mecenate.

Durante il soggiorno di Federico a Norimberga, tra il novembre 1522 e il febbraio 1523, Dürer realizzò un disegno dal vivo a punta d'argento (Winkler n. 897) che rappresenta il modello per questa incisione corredata di un'iscrizione in lettere capitali concepita come un'epigrafe antica. L'iscrizione fa particolare riferimento alla pietà religiosa di Federico il Saggio che qualche anno prima aveva protetto Martin Lutero (1521) quando fu bandito dopo la dieta imperiale di Worms, ricoverandolo presso il castello di Wartburg, dove Lutero realizzò la traduzione in tedesco della Bibbia. Rispetto al disegno, non solo il movimento delle linee è intensificato, ma l'incisione contiene anche un numero maggiore di particolari.

Bibliografia: Strauss 101; Bartsch 104; Salamon, n. 67; Meder, 102 I/II (a/e); Panofsky, pp. 309-10.I; Fara 83. Dimensioni 193x126.



· CHRISTO · SACRVM ·

· ILLE · DEI · VERBO · MAGNA · PIETATE · FAVEBAT ·
· PERPETVA · DIGNVS · POSTERITATE · COLI ·

· D · FRIDR · DVCI · SAXON · S · R · IMP ·
· ARCHIM · ELECTORI ·
· ALBERTVS · DVRER · NVR · FACIEBAT ·
· B · M · F · V · V ·
· M · D · XXIII ·

Lucas van Leyden
(Leida 1494 – 1533)

Abramo ripudia Agar

Bulino, 1516, datato e monogrammato in lastra in basso al centro. Esempio nella prima variante di tre. Bellissima prova, impressa su carta vergata coeva priva di filigrana, irregolarmente rifilata alla linea marginale, in buono stato di conservazione.

La scena rappresenta l'episodio biblico, raccontato nella *Genesi*, di Agar ripudiata e abbandonata nel deserto insieme al figlioletto Ismaele. Poiché Sara, moglie legittima di Abramo non riesce ad avere figli, offre al marito la schiava Agar, da cui nascerà Ismaele. Quando però Sara dà alla luce Isacco, impone ad Abramo di allontanare la donna e anche il piccolo Ismaele. Abramo così li mandò via, lasciando alla donna del pane e dell'acqua. La donna si smarri col piccolo nel deserto e quando l'acqua finì Dio intervenne in soccorso, mostrando alla donna un pozzo d'acqua. Il soggetto incontrerà grande fortuna anche nella pittura, basti pensare - solo per citarne alcune tra le più famose - alle tele del Guercino, di Van Dick e di Malatesta, con variazioni che riguardano l'ambientazione, il numero di figure - spesso sono rappresentati anche Sara e Isacco, l'espressione più o meno commossa di Abramo. Qui è rappresentato il momento del congedo di Abramo dalla donna e Ismaele, appena fuori dalla città. Sul viso di Agar si coglie sofferenza mentre il bimbo osserva innocente e timoroso Abramo, nascondendosi dietro la madre. L'espressione di Abramo è un misto tra fermezza e dolore, il gesto della mano sinistra che tocca il braccio della donna lascia intuire che il distacco è duro anche lui, benché ineluttabile.

Bibliografia: The New Hollstein, p. 47, 18 a/c; Filedt Kok (1978) 18 a/b; Bartsch 18; Salmon, *Lucas van Leyden*, n. 69. Dimensioni 125x145.



Marcantonio Raimondi
(*Sant'Andrea in Argine 1480 circa – Bologna 1534*)

Marte, Venere ed Eros

Bulino 1508, datato e monogrammato in lastra in basso al centro. Esemplare nella seconda versione, con l'aggiunta del paesaggio sullo sfondo ed i ritocchi a bulino. Magnifica prova, ricca di toni, impressa su carta vergata coeva, rifilata al rame o con sottili margini, tracce di piega centrale verticale, per il resto in ottimo stato di conservazione.

Questa incisione, che si credeva derivante da un soggetto del Mantegna, risale molto probabilmente al periodo fiorentino del Raimondi, come del resto testimonia la data appostavi dallo stesso incisore. Il Petrucci sostiene che la composizione sia stata in realtà realizzata da Marcantonio stesso, unendo modelli di varia ispirazione, quali Francesco Francia, Michelangelo e il Verrocchio.

Ex Collezione Naudet (Lugt 1938) firma al verso con la data 1770.

Bibliografia: Bartsch 345-II, Petrucci, *Panorama della incisione italiana. Il Cinquecento*, 3. Dimensioni 207x297.



Marcantonio Raimondi
(*Sant'Andrea in Argine 1480 circa – Bologna 1534*)

Scipione Africano

Bulino, 1509 circa, privo di data e firma. Esemplare nel secondo stato, con l'indirizzo dell'editore Antonio Salamanca. Bellissima prova, impressa su carta vergata coeva priva di filigrana, rifilata al rame, leggere pieghe di carta nella parte centrale, per il resto in ottimo stato di conservazione.

L'opera appartiene alla serie cosiddetta dei *Cavalieri* che comprende, oltre a Scipione, *Tito e Vespasiano*; *Orazio Coclide* e *Marco Curzio*.

La serie deve spettare al Raimondi non solo nell'incisione ma anche per i disegni preparatori, che elaborò verosimilmente all'inizio del suo periodo romano, intorno al 1509 circa. Non sono mancate, però, altre attribuzioni: Hirth, sulla base di una ricostruzione dei rapporti Raimondi-Peruzzi, formulò appunto il nome di Baldassarre Peruzzi, mentre Fiocco quello di Jacopo Ripanda, rimandando così correttamente all'ambiente culturale in cui Raimondi si mosse tra il 1509/10, prima del suo incontro con Raffaello. Tuttavia, il linguaggio tecnico basato su un uso differenziato dei tratti del bulino (a tratti paralleli; a linee curve; ad intreccio, alternato ad incisione a retino) e il richiamo a modelli antichi sono considerazioni che riportano l'invenzione al Raimondi stesso.

Bartsch, Passavant e Delaborde propendono per una datazione anteriore e considerano la serie tra le prime prove di Marcantonio.

Il primo stato dell'opera non ha l'excutit di A. Salamanca, che si osserva nel secondo stato qui presentato. Un terzo stato, individuato dal Delaborde, manca dei dati editoriali ma presenta alcune varianti.

Bibliografia: Bartsch, XIV, p. 155, n. 189; Passavant, VI, p. 23, n. 118-121; Delaborde, p. 213, n. 185; K. Oberhuber in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 168-171, n. 38. Dimensioni 124x176.



SCIPIO AFRICA

Ant. Sal. Exc.

penon

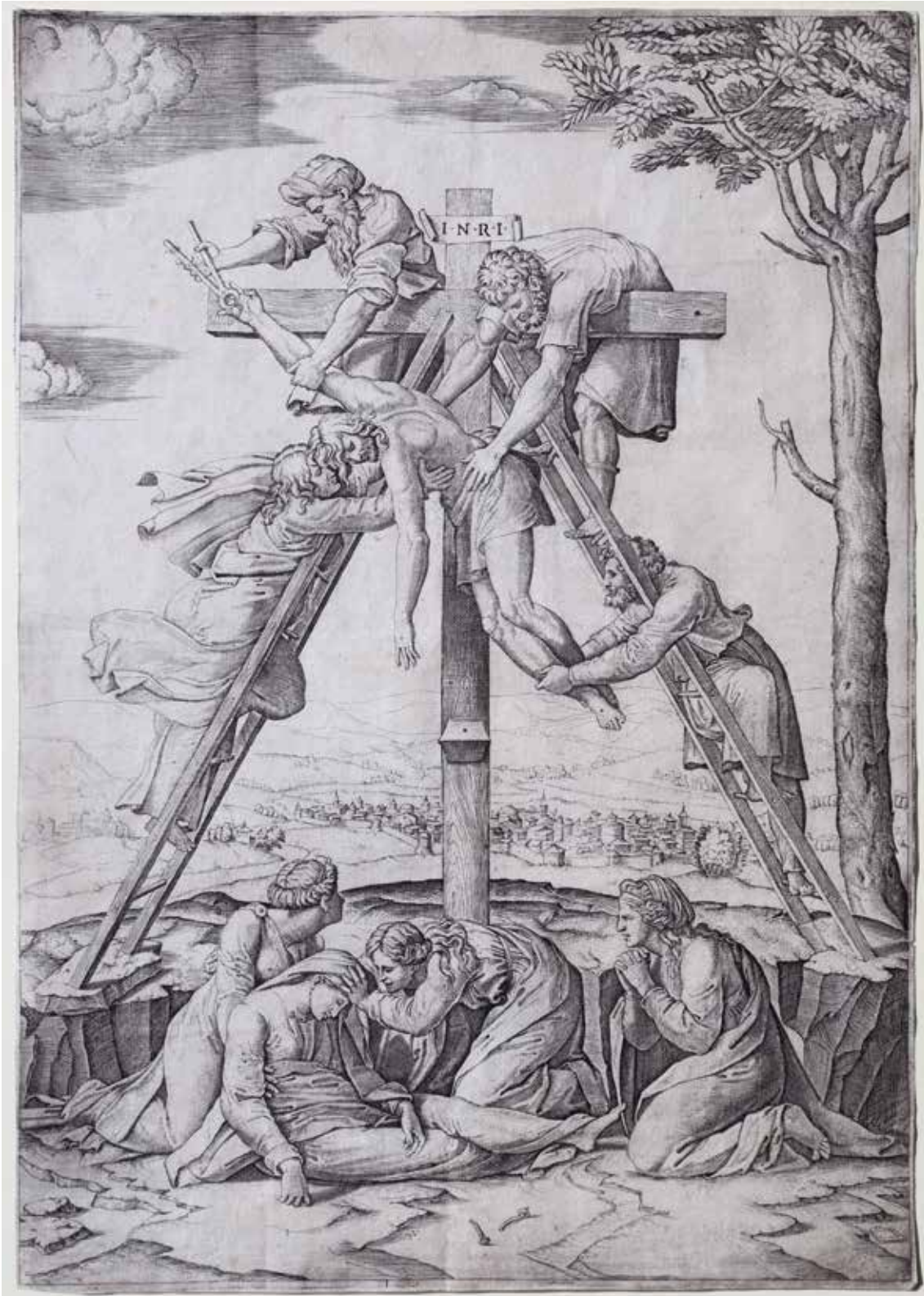
Marcantonio Raimondi
(*Sant'Andrea in Argine 1480 circa – Bologna 1534*)

La deposizione dalla croce

Bulino, 1523/25 circa, firmato in lastra in basso a destra con la tipica tavolozza. Da un soggetto di Raffaello. Bellissima prova, impressa su carta vergata coeva con filigrana “grappolo d’uva”, rifilata al rame e completa della linea marginale, piega centrale visibile al verso, per il resto in ottimo stato di conservazione.

L’incisione di Raimondi deriva dalla xilografia a chiaroscuro che Ugo da Carpi realizza tra il 1520 e il 1523, da disegni di Raffaello per le scene bibliche nelle logge Vaticane. Rispetto alla xilografia, la deposizione di Raimondi appare invertita e modificata in diversi punti. Anzitutto il paesaggio, che qui è assolutamente definito e curato nella prospettiva, con una cittadina e intorno colline disposte su più piani a conferire profondità, effetto a cui contribuisce anche l’inserimento dell’albero posto in primo piano sulla destra e il terrapieno. Nel cielo sono aggiunte le nuvole, a completare l’ambientazione. La croce, inoltre, è più alta, di conseguenza la maggiore distanza che si crea tra il gruppo di figure intorno al Cristo, e le donne inginocchiate ai piedi della croce ha l’effetto di consentire la visuale del paesaggio sullo sfondo, mentre elimina la disposizione piramidale che si osserva nella xilografia. Divergenze si riscontrano anche nella rappresentazione delle singole figure, a cominciare da quella del Cristo, al cui corpo Raimondi conferisce maggiore plasticità e modifica la posizione del volto che in Ugo da Carpi è mostrato per intero, qui solo il profilo. Nel complesso le figure appaiono più isolate, laddove nella xilografia sono più accostate e legate l’una all’altra a formare una piramide continua, creando il contatto almeno in un punto. Dunque Raimondi non copia fedelmente il modello, piuttosto ne offre una propria interpretazione, conferendogli una maggiore varietà narrativa. La tecnica incisoria matura, la resa isolata delle figure, il sistema delle linee dense che creano una ricca gamma di gradazioni tonali, che ricordano da vicino *Il martirio di San Lorenzo* (1525), ascrivono la realizzazione allo stile più tardo di Raimondi, dunque è verosimile che l’opera sia stata eseguita intorno al 1523-1525. Bartsch e Delaborde citano diverse copie tratte da questa splendida opera del Raimondi.

Bibliografia: Bartsch XIV, 32; K. Oberhuber, *Roma e lo stile classico di Raffaello*, p. 172; Le Blanc, III, p. 274 n. 13. Dimensioni 285x410.



Marcantonio Raimondi
(*Sant'Andrea in Argine 1480 circa – Bologna 1534*)

Sarcofago con scena di caccia al leone

Bulino, 1527 circa, monogrammato in lastra in basso a destra. Da un soggetto di Baldassarre Peruzzi. Bellissima prova, impressa su carta vergata con filigrana “ancora nel cerchio”, rifilata al rame, in ottimo stato di conservazione.

La scena deriva da un disegno del Peruzzi, oggi conservato a Chatsworth, di cui mantiene sia l'orientamento che le dimensioni. A sua volta, il foglio del Peruzzi si ispira ad un antico sarcofago su cui erano raffigurate scene di caccia al leone, che oggi si trova sulla facciata interna del casino Rospigliosi. Anticamente il sarcofago si trovava nell'atrio della vecchia basilica di S. Pietro; lo stesso Raimondi nell'incisione riporta l'indicazione “ROMAE IN IMPLUVIO S PETRI”, che lascerebbe pensare quindi a una derivazione diretta, senza la mediazione del disegno del Peruzzi. Sia il disegno che l'incisione si discostano dal rilievo in alcuni punti. L'introduzione degli alberi sullo sfondo è la differenza più evidente, ma ci sono anche altri particolari legati ai volti di alcuni personaggi, o la figura a terra, tra i due leoni, che qui ha sembianze femminili; nel complesso si nota una maggiore cura per l'elemento decorativo e il dettaglio. Non v'è dubbio, quindi, che Raimondi prenda a modello il disegno del Peruzzi. Per quanto riguarda la datazione, dal momento che le figure ricordano molto da vicino *La presentazione di Maria al tempio*, Frommel ritiene che il disegno preparatorio sia stato realizzato tra 1524-1527, di conseguenza l'incisione apparterebbe all'ultima fase del Raimondi. Marcantonio segue il modello abbastanza fedelmente, pur distaccandosi in alcuni punti: l'arco a sinistra è più grande, e la vegetazione sullo sfondo appare più marcata al di sopra delle teste, conferendo un effetto di maggiore luce sui volti delle figure in primo piano.

Bibliografia: Bartsch XIV, 422; K. Oberhuber, *Roma e lo stile classico di Raffaello*, p. 366; Le Blanc, III, p. 280, n. 266. Dimensioni 413x265.



QUE STABANT VIX HOSPITIUS SPECTANDA SEPULCHRA • QUILISIT ARBITRIO IAM VIDET ILLA SVOM

ROMAE IN IMPRIMERIA M. P. P. P. P.

Agostino de Musi detto Veneziano
(Venezia 1490 circa – Roma 1534)

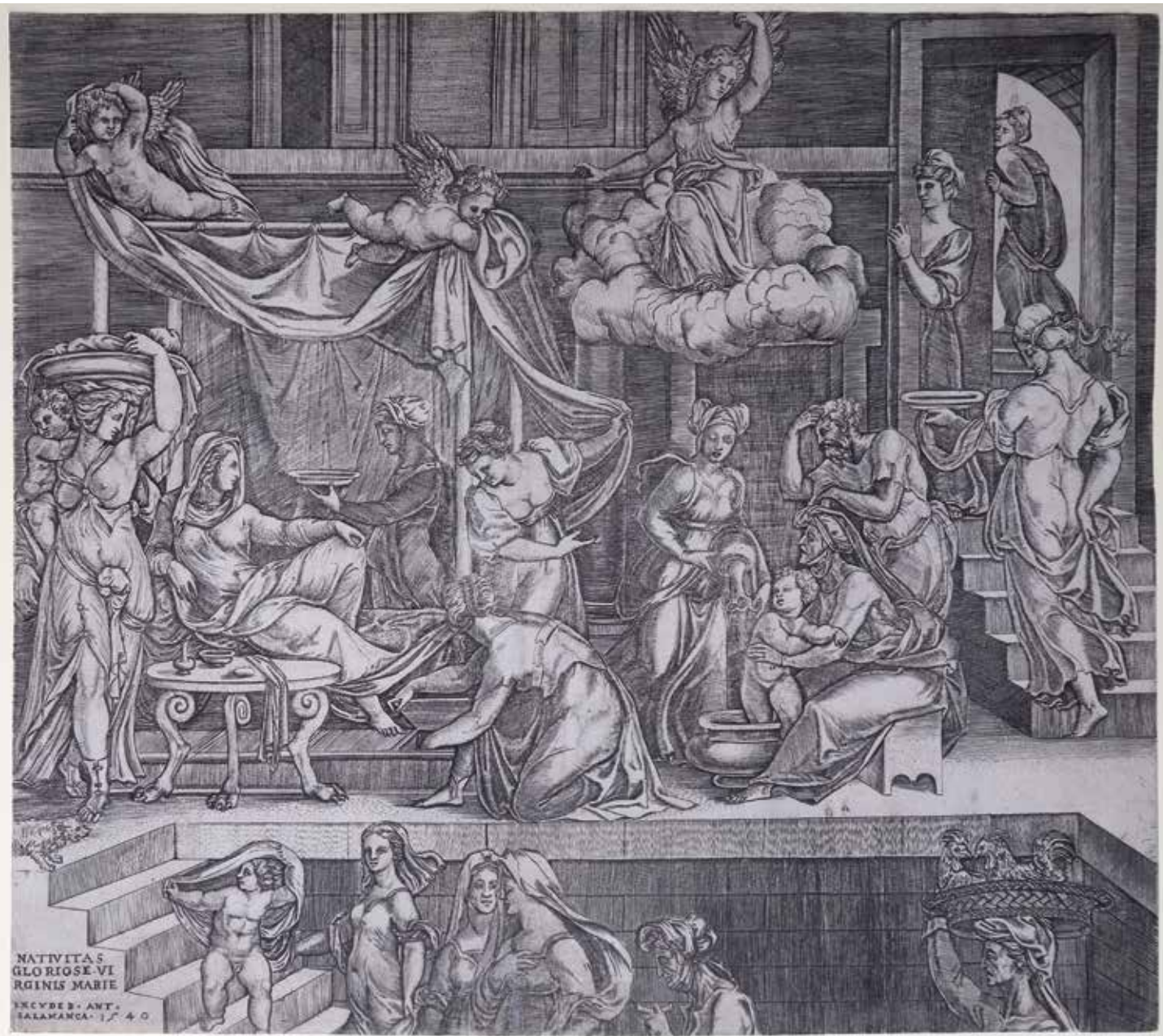
La nascita della Vergine

Bulino, 1540, datato in lastra. Esempio nel secondo stato di quattro, con l'indirizzo di Antonio Salamanca e la data 1540. Bellissima prova, impressa su carta vergata coeva con filigrana non leggibile, irregolarmente rifilata al rame, restauri perfettamente eseguiti alla piega centrale, per il resto in ottimo stato di conservazione.

L'incisione risulta essere una copia in controparte dell'opera di Beatricetto che "restituiva" un disegno di Baccio Bandinelli, come si legge nell'iscrizione che l'accompagna: *Bacius Floreninus Inventor. Nicolaus Beatricius Ltharingus restituit.*

Il disegno di Bandinelli, oggi conservato agli Uffizi di Firenze, con ogni probabilità doveva costituire uno schizzo preliminare per il bassorilievo nella Basilica di Loreto. Questo primo progetto fu poi modificato. Sempre agli Uffizi, si conserva un secondo disegno preparatorio molto più vicino al bassorilievo realizzato. Il primo progetto fu, però, mantenuto per essere rielaborato - con diversi ampliamenti - in incisione. La composizione è su due livelli, secondo uno stile che Bandinelli mostra di prediligere nei suoi disegni per le incisioni, basti pensare al *Martirio di S. Lorenzo* inciso da Marcantonio Raimondi. La scena è affollata: in una grande stanza, intorno a S. Anna, madre della Vergine, diverse donne sono affaccendate in mansioni e compiti diversi, altre accorrono dal piano inferiore, attraverso le scale in primo piano, mentre, sullo sfondo a destra, una donna osserva dalla porta. La tecnica utilizzata da questo incisore anonimo è ricca di linee marcate che servono a enfatizzare i profili e i contorni. Agli inizi del secolo, una tecnica simile era stata utilizzata da Giovanni Jacopo Caraglio, da cui probabilmente l'incisore fu influenzato. Da alcuni studiosi viene avanzato il nome di Agostino Veneziano che sappiamo aver inciso anche da invenzioni di Baccio Bandinelli.

Bibliografia: Bartsch XV.13.1; TIB 28.010 S2; C. Witcombe, *Print Publishing in Sixteenth – Century Rome*, p. 249. Dimensioni 435x382.



NATIVITAS
GLORIOSE VI
RGINIS MARIE
MDCVDE. ANT.
SALAMANCA. 1740

Marco Dente
(Ravenna 1496 – Roma 1527)

Gli scheletri

Bulino, circa 1520, monogrammato in lastra in alto a sinistra. Da un soggetto di Rosso Fiorentino. Esempio nel secondo stato di due, con l'indirizzo dell'editore Antonio Salamanca. Bellissima prova, impressa su carta vergata coeva con filigrana "cerchio con giglio e lettere I e M", completa della linea del rame, in ottimo stato di conservazione.

La composizione, sebbene sia più piccola nelle dimensioni, riproduce un soggetto analogo inciso da Agostino Veneziano e datato 1518. La scena raffigurata è stata interpretata dal Panofsky come la disputa tra il diavolo e la Morte circa il destino dell'uomo, raffigurato dallo scheletro giacente a terra: la Morte (lo scheletro alato), che simboleggia la potenza divina, ne rivendica per sé la pertinenza, sostenuta da asceti in atteggiamento di pietoso rispetto, mentre ad appoggiare il diavolo sono figure rabbiose e sinistre, tra cui l'Invidia con sembianze femminili. L'orientamento delle due opere è il medesimo, mentre numerose sono le differenze nella rappresentazione: in luogo dello sfondo scuro del Veneziano, Dente introduce un paesaggio roccioso e, a sinistra, un'architettura di blocchi; la figura a destra della Morte, nel Veneziano ha il capo coperto da un cappuccio, qui invece mostra la sua folta chioma; o ancora, la figura inginocchiata accanto al defunto lì ha il volto leggermente girato verso sinistra e gli occhi aperti, qui invece è abbandonato in avanti, di profilo, con gli occhi chiusi. Inoltre, Dente aggiunge altre figure e particolari che lì mancano. Il modello per l'incisione del Veneziano, è stato identificato in un disegno a sanguigna conservato agli Uffizi di Firenze. Datato 1517, risulta in controparte rispetto alle due incisioni e nell'800 è stato attribuito a Rosso Fiorentino. A Roma, dove Agostino si stabilisce dal 1516, il foglio sarebbe stato portato da Baccio Bandinelli che, secondo la testimonianza del Vasari commissionò a Veneziano di incidere una "notomia che aveva fatta d'ignudi secchi e d'ossame di morti". Sulla base delle differenze riscontrate tra le due incisioni, si può ipotizzare che le opere siano state eseguite indipendentemente l'una dall'altra. Secondo Bartsch anche il disegno utilizzato dal Dente doveva essere diverso e più ricco di dettagli, soprattutto nello sfondo, che è l'elemento di maggiore divergenza tra le due incisioni.

Bibliografia: Bartsch, XIV, 425; K. Oberhuber, *Roma e lo stile classico di Raffaello*, p. 190-191; Le Blanc, II, p. 112 n. 31; Panofsky, 1964, pp. 232; Massari, *Tra Mito e Allegoria*, pp. 50-53, Ilc. Dimensioni 435x288.



Marco Dente

(Ravenna 1493 circa - Roma 1527)

Urbis Leoninae Incendium

Bulino, privo di data e firma. Da un soggetto di Raffaello. Esemplare nel terzo stato di cinque con i ritocchi e l'indirizzo dell'editore Philippe Thomassin. Magnifica prova, ricca di toni, impressa su carta vergata coeva con filigrana "agnello pasquale nel cerchio", rifilata al rame e con margini in alto, tracce di piega centrale visibili al verso, per il resto in ottimo stato di conservazione. Molto rara.

L'incisione deriva dall'affresco dell'*Incendio di Borgo* di Raffaello, uno dei quattro affreschi a parete contenuti nella stanza che dall'episodio ha preso il nome, con una iconografia dedicata ai pontefici di nome Leone. Viene attribuita in maniera dubitativa, da Bartsch e Massari, a Marco Dente.

L'episodio, narrato nel *Liber Pontificalis*, raffigura l'incendio della Città Leonina, avvenuto nell'anno 847, che fu prodigiosamente spento da Leone IV facendo il segno della croce da una delle finestre del Vaticano. Disposta su più livelli, la scena mostra in primo piano il popolo in preda al panico rivolta verso il pontefice che, affacciato al balcone con gesto sicuro e controllato – in netto contrasto con l'agitazione della folla – compie il segno della croce. In basso sulla sinistra, nella figura del giovane che porta sulle spalle un uomo più anziano, si riconosce Enea che soccorre l'anziano padre Anchise, simbolo per eccellenza della *pietas* classica.

Bibliografia: Bartsch, XV, 6; Passavant, II, p. 185; Massari, *Raphael Invenit*, p. 55, 1b. Dimensioni 567x425.

Ugo da Carpi
(Carpi 1470 circa – Roma 1532)

Davide e Golia

Chiaroscuro a tre legni, da un soggetto di Raffaello. Esemplare nel raro primo stato di due, avanti la firma. Bellissima prova, impressa su carta vergata coeva priva di filigrana, irregolarmente rifilata alla linea marginale, tracce di piega centrale restaurata, per il resto in ottimo stato di conservazione.

Contrariamente a quanto spesso si ritiene, la xilografia a chiaroscuro *Davide e Golia* non deriva da un'incisione di Marcantonio Raimondi, ma fu invece incisa da un disegno di Raffaello per le logge Vaticane. Così Vasari nella *Vita* di Raimondi, a proposito di questa xilografia di Ugo da Carpi “*Davitte che ammazza Golia, e la fuga de' Filistei, che aveva fatto Raffello il disegno per dipingerla nelle loggie papali*”. Numerose sono le differenze tra l'affresco e la xilografia: in quest'ultima Golia è munito di spada ma privo di scudo, mentre la figura che fugge poggia a terra solo un piede; lo sfondo è qui popolato da soldati con bandiere che fuggono verso le tende, più indietro è un boschetto rigoglioso. Dal momento che altre xilografie di Ugo da Carpi tratte da disegni delle Logge non sono invertite, è da ritenere che anche per questa scena il disegno avesse lo stesso verso dell'incisione, mentre l'affresco nelle Logge è speculare. Rispetto a quest'ultimo, per la cura dei dettagli e la profondità del paesaggio, l'effetto della xilografia risulta più pittorico. L'opera servì da modello per l'incisione di Daniel Hopfer, mentre due copie parziali, realizzate dal Parmigianino, sono conservate rispettivamente a Francoforte e a Firenze.

Bibliografia: Bartsch XII, 8; K. Oberhuber, *Roma e lo stile classico di Raffaello*, p. 169, 106; Le Blanc, II, p. 595, n. 2. Dimensioni 265x390.



Antonio da Trento
(attivo a Bologna 1527/30)

L'imperatore Augusto e la Sibilla Tiburtina

Chiaroscuro a due legni, 1527 circa, privo della firma dell'artista. Da un soggetto del Parmigianino. Magnifica prova, ricca di toni, impressa su carta vergata coeva priva di filigrana, irregolarmente rifilata alla linea marginale, strappo di carta restaurato nella parte superiore, lievi restauri perfettamente eseguiti, nel complesso in buono stato di conservazione. Ottimo esemplare, di primissima tiratura, con la tavola priva dei numerosi fori di tarlo, visibili nelle prove tarde.

Non ci sono dubbi sul fatto che Antonio da Trento fosse uno dei più fidati collaboratori del Parmigianino; secondo il Vasari Antonio viveva nella casa del Maestro, lavorando fianco a fianco nella stesura delle opere. D'altronde era in uso che i più grandi artisti di quei tempi si servissero della collaborazione dei migliori intagliatori per realizzare delle immagini che rendevano la loro invenzione immediatamente disponibile e divulgabile. In particolare il Parmigianino aveva colto la grande importanza della tecnica del chiaroscuro, spesso associata all'acquaforte, che rendeva l'opera molto simile ad un disegno, conservando l'effetto pittorico ed avendo il grande vantaggio della molteplicità. Di questa tecnica, inventata e brevettata da Ugo da Carpi nel 1516, Antonio era uno dei migliori interpreti. La collaborazione tra i due non durò tuttavia a lungo; sempre il Vasari racconta che Antonio rubò una grande quantità di disegni e incisioni al maestro, sparendo poi nel nulla. L'opera raffigura l'episodio narrato dalla leggenda cristiana: l'imperatore Augusto, deificato dal Senato romano, consulta la Sibilla Tiburtina per sapere cosa fare. La Sibilla gli predice la venuta di un bambino che sarebbe stato il più grande di tutti gli dei; allora il cielo si aprì e comparvero la Vergine sopra un altare con il Bambino tra le braccia. Il tema riprende una tradizione pittorica che risale probabilmente all'affresco absidale in Santa Maria in Aracoeli a Roma. Nell'edificio a destra, si può forse riconoscere il tempio sfarzoso eretto per volere di Augusto e dedicato alla Pace, che crollò alla nascita di Gesù; il basamento a sinistra rimanda, invece, all'altare che l'imperatore fece erigere successivamente sul Campidoglio. La silografia, già menzionata dal Vasari, viene generalmente considerata come una delle opere più riuscite di Antonio da Trento.

Il Parmigianino la realizzò probabilmente durante il soggiorno bolognese, come dimostrano alcuni studi preparatori.

Bibliografia: Bartsch XII, 47, 7; *Parmigianino e il manierismo europeo* pp. 336/337, 2.4.12; Le Blanc 4. Dimensioni 265x345.



Giovanni Jacopo Caraglio
(Verona 1505 circa – Cracovia 1565)

Vergine col Bambino, S. Giovannino e S. Elisabetta

Bulino, databile al terzo decennio del XVI secolo, firmato in lastra in basso a sinistra. Da un soggetto di Giulio Romano. Esempio nel terzo stato di tre, con il lato in luce della culla terminato. Bellissima prova, ricca di toni di lastra, impressa su carta vergata coeva con filigrana “stella nel cerchio”, rifilata al rame, in ottimo stato di conservazione.

L'opera riproduce la composizione della cosiddetta *Piccola Sacra Famiglia* (1518-19), un dipinto conservato al Louvre ed attribuito in passato a Raffaello ora invece assegnato a Giulio Romano o Giovanni Francesco Penni. Tuttavia potrebbe derivare anche da un anonimo disegno a sanguigna conservato a Windsor, sempre attribuito a Giulio. L'incisione rappresenta un ottimo esempio della maestria tecnica del Caraglio, con una serie di segni incrociati che forniscono un forte contrasto tonale. La rarità dei primi stati, con la culla in basso a destra non completata, lascia supporre che solo lo stato finale sia il risultato voluto dall'artista.

Magnifico esemplare.

Bibliografia: Bartsch XV, p. 69, 5; TIB, p. 87, 005 III/III; Massari, *Giulio Romano*, p. 62, 53; Passavant VI, p. 96, 5; Massari, *Raphael Invenit*, p. 207, XXXIX. Dimensioni 220x305.



Giovan Battista Scultori
(Mantova 1503 – 1575)

Donna con un guerriero

Bulino, 1539, firmato e datato in lastra in alto a sinistra. Da un soggetto di Giulio Romano. Magnifica prova, impressa su carta vergata coeva priva di filigrana, rifilata al rame, piccoli restauri agli angoli perfettamente eseguiti, per il resto in ottimo stato di conservazione.

Esponente di punta della scuola Mantovana del '500, lo Scultori è anche conosciuto con i cognomi di Ghisi e Bertano. Allievo di Giulio Romano, è principalmente pittore, dedicandosi all'arte grafica solo nel periodo tra il 1536 ed il 1540. La grande qualità delle sue incisioni, straordinariamente vicine allo spirito di Giorgio Ghisi, hanno erroneamente contribuito a far credere che i due fossero parenti.

Bibliografia: Bartsch, XV, 14. Dimensioni 165x97.



Giovan Battista Scultori

(Mantova 1503 – 1575)

Davide recide il capo a Golia

Bulino, 1540, firmato e datato in lastra in basso al centro. Da un soggetto di Giulio Romano. Esempio nel secondo stato di due, con la firma in basso parzialmente abrasa. Magnifica prova, impressa su carta vergata coeva con filigrana “cerchio e giglio” (Lewis 26), rifilata la rame, in ottimo stato di conservazione. L'unico esemplare di primo stato censito è quello all'Albertina di Vienna.

Il soggetto rappresentato è uno degli episodi più famosi della Bibbia: il pastorello Davide che, armato solo di una fionda, sconfigge e decapita Golia, temibile gigante dei Filistei in guerra con il popolo di Israele. Simbolo della fede che trionfa sulla violenza. Il racconto ha ispirato numerosi capolavori artistici, basti pensare al celebre dipinto di Caravaggio, del 1606. L'incisione deriva da un disegno, oggi disperso, di Giulio Romano, come indicato in tutti i repertori, ad eccezione dello Zani che assegna l'invenzione allo stesso Scultori. Il soggetto è in relazione con l'affresco di *David e Golia* a Palazzo Te, rispetto al quale presenta numerose varianti. Lo stesso soggetto diversamente interpretato appare nel disegno di Raffaello conservato all'Albertina, per l'affresco delle Logge realizzato da Perin del Vaga, ed è probabile che Giulio si sia ispirato, in particolare per la figura di David, all'originale del Sanzio. L'incisione dimostra una tecnica estremamente raffinata, evidente nel cimelio sulla destra lavorato a bassorilievo, genere in cui Scultori aveva mostrato particolare talento. Stilisticamente l'opera appare vicina a *Giuditta che taglia la testa ad Oloferne*, da un soggetto di Giulio Romano, di un anonimo incisore ma da Bartsch attribuita a Adamo Scultori mentre Massari ne propone l'attribuzione a Giovan Battista Scultori.

Ex collezione Alessandro Maggiori.

Bibliografia: Bartsch, XV, 6; Bellini, p. 286; Massari, *Giulio Romano*, p. 109, 101. Dimensioni 445x352.



Maestro F.G.
(attivo 1530 -1570)

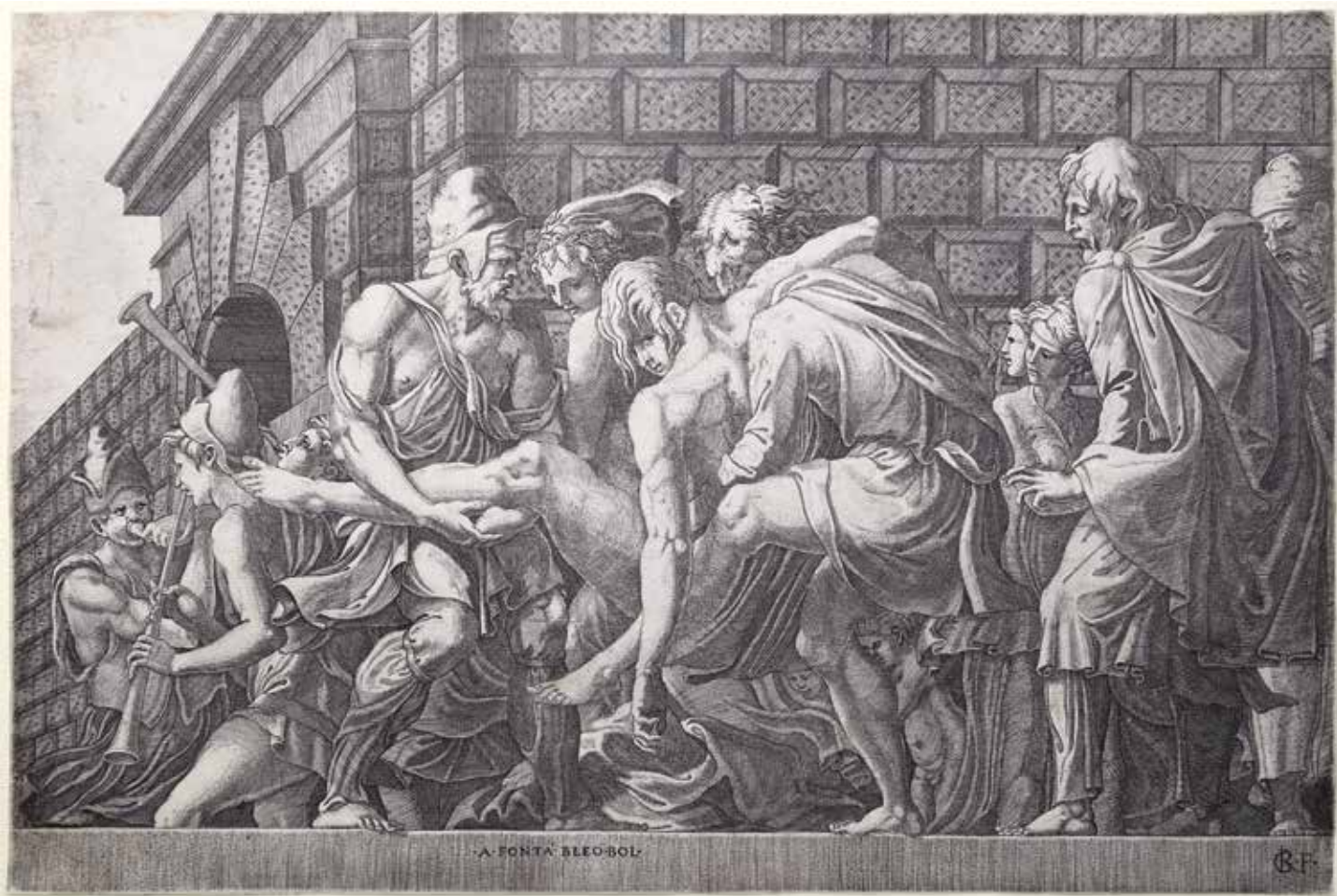
Ettore ferito, condotto sotto le mura di Troia

Bulino, monogrammato in lastra in basso a destra. Da un soggetto di Francesco Primaticcio. Bellissima prova, impressa su carta vergata coeva con filigrana “aquila nel cerchio con corona”, rifilata al rame, piccolo restauro perfettamente eseguito all’angolo superiore sinistro, per il resto in ottimo stato di conservazione.

L’incisione deriva da un affresco di Primaticcio nel castello di Fontainebleau, oggi danneggiato. Mariette resta perplesso circa il soggetto rappresentato, mentre Bartsch si limita a descrivere la scena senza riferimento all’Iliade. È Rotili che, nel 1964, conferisce il titolo *Paride ferito, condotto sotto le mura di Troia*, un’interpretazione frequentemente accettata ma messa seriamente in discussione da Wilson-Chevalier nel 1988. La scena rappresenta l’episodio narrato nell’*Iliade*, XVI, 351 e ss: Ettore, privato della protezione di Zeus che con l’inganno era stato sedotto da Era, è ferito in battaglia da Aiace, e viene condotto dai compagni d’armi verso Troia. Tutta la scena è posta su una sorta di basamento che non è chiaro se sia un’invenzione di Primaticcio oppure un espediente dell’incisore che lo utilizza per apporre la sua firma e indicare la derivazione dell’opera da Fontainebleau.

Il problema dell’identità del Maestro FG non è stato ancora oggi risolto. Herbert lo identifica come Francois Gentil, artista francese che risulta nel libro paga del castello di Fontainebleau, attribuendogli un gruppo di undici stampe nello stile di Domenico del Barbierre. La Biasini, nel saggio *Le incisioni del Maestro FG italiano*, lo collega a Guido Ruggeri, mentre la Boorsch lo identifica come Girolamo Faggiuoli, artista bolognese sconosciuto a Fontainebleau, che avrebbe riprodotto i disegni del Primaticcio al suo ritorno a Bologna, tra il 1541 ed il 1546. Girolamo Faccioli o Faggiuoli è orafo, intagliatore di medaglie e bulinista attivo a Roma e Bologna tra il 1530 ed il 1572, anno della morte. Il Vasari lo nomina brevemente. noto per avere inciso da soggetti di Perin del Vaga, Francesco Salviati e, sempre secondo Suzanne Boorsch, alcune delle opere in passato assegnate al Beatrizet sono invece ascrivibili oggi alla sua mano. Stefania Massari attribuisce al Faggiuoli anche la stampa - da un soggetto di Raffaello - denominata *I vendemmiatori*, monogrammata HFE che identifica come “*Hieronymus Faggiuolos Emilianus*” in accordo con il Nagler.

Bibliografia: Mariette, IV, p. 210; Bartsch, XV, p. 210; Rotili 1964, n. 94; Wilson-Chevalier 1988, pp. 9-10; *Le Beau Style*, pp. 180-181, 77. Dimensioni 380x255.



A FONTA BLEO-BOL

B.F.

Jean Mignon

(attivo tra il 1537 ed il 1540 a Fontainebleau)

Cassandra ferma Deifobo nell'atto di uccidere Paride

Bulino, privo della firma dell'artista. Da un soggetto di Luca Penni. Bellissima prova, impressa su carta vergata coeva, irregolarmente rifilata alla linea marginale su tre lati, restauri perfettamente eseguiti agli angoli superiori, leggere abrasioni al centro, nel complesso in buono stato di conservazione.

L'opera è la quarta tavola di sei dedicate alla guerra di Troia, tutte da soggetto di Luca Penni. Il tema è stato a lungo identificato come l'episodio del perfido Sinon nel campo dei Troiani. Recentemente D. Cordellier identifica invece il tema con Cassandra che ferma il braccio di Deifobo, pronto ad uccidere Paride. Il disegno preparatorio della scena è oggi conservato al museo del Louvre. Sebbene Jean Mignon sia classificato come uno degli artisti incisori della Scuola di Fontainebleau, solo una delle sue stampe è relativa al decoro del palazzo, dove invece fu attivo come pittore dal 1537 al 1540. La maggior parte delle sue opere grafiche deriva invece da soggetti del Penni, tanto da esser denominato anche come "*l'incisore di Luca Penni*".

Foglio di grandissima rarità.

Bibliografia: Bartsch XVI, 46, Herbet 76, Zerner 43; D. Cordellier, *Luca Penni. Un disciple de Raphaël à Fontainebleau*, p. 48. Dimensioni 418x312.



Giorgio Ghisi detto il Mantovano
(Mantova 1520 – 1582)

Danae e il giovane Perseo sul mare Egeo

Bulino, 1543, firmato e datato in lastra in basso a sinistra. Da un soggetto di Giulio Romano. Bellissima prova, impressa su carta vergata coeva priva di filigrana, rifilata al rame, in ottimo stato di conservazione.

Si tratta della prima opera datata di Giorgio Ghisi, riferibile ai suoi anni d'esordio a Mantova. È comunemente accettato che il soggetto di questa incisione sia opera di Giulio Romano, come indicherebbe il profilo dell'uomo che richiama il prigioniero a destra dell'affresco della *Sala dei Venti* a Palazzo del Te. L'identificazione della scena non è del tutto chiara. Passavant descrive la scena in maniera generica come una donna e un uomo su una barca che portano un bambino tra le braccia, mentre Mariette, seguito da Bartsch, identifica la scena come l'episodio della vita di Mosè in cui i due genitori si apprestano ad abbandonare il figlioletto sul Nilo. L'ipotesi è però da scartare perché nel racconto biblico Mosè viene abbandonato in una cesta di vimini tra i giunchi, presso la riva del fiume. Nagler, più correttamente, vi identifica Acrisio, re di Argo, che porta sul mar Egeo, per abbandonarli, sua figlia Danae e suo nipote, il piccolo Perseo, poiché l'oracolo di Delfi aveva predetto al re che sarebbe stato ucciso proprio per mano del nipote. L'unico punto debole di questa interpretazione sta nel fatto che nelle diverse versioni del mito Danae e Perseo sono abbandonati rinchiusi in una cassa, non trasportati su una barca. Nonostante ciò, rimane l'identificazione più persuasiva. Altri autori, citando questa stampa, proprio per l'assenza di riscontri iconografici certi, hanno preferito assegnarle il titolo generico *Donna in una barca con un uomo e un bambino*.

Bellini pone questa stampa in relazione con un disegno dello stesso soggetto attribuito a Giulio Romano, conservato nel Museo di Digione.

Il foglio si presenta in controparte rispetto alla stampa e mostra un vasto paesaggio e anche un edificio, elementi assenti nell'incisione e che farebbero dunque escludere che si tratti di un disegno preparatorio utilizzato dal Ghisi. Il foglio, più verosimilmente, fu utilizzato dal Moro per la sua acquaforte che riproduce fedelmente e in controparte il disegno. È singolare che in questa incisione il cielo sia lasciato bianco, particolare che si riscontra solo in un'altra opera del Ghisi - per combinazione l'ultima - l'*Adorazione dei Pastori*, probabilmente rimasta incompiuta. Più difficile spiegare questo particolare nella prima opera, per cui si possono avanzare solo ipotesi: che l'esecuzione fosse stata interrotta per qualche ragione dall'artista, o che l'incisione testimoni uno stile del Ghisi non ancora pienamente maturo.

Bibliografia: Bartsch XIV, 65; S. Massari, *Giulio Romano*, p. 168, 159; M. & R. E. Lewis, *The Engravings of Giorgio Ghisi*, p. 47, 6; P. Bellini, p. 35, 3. Dimensioni 200x136.



Giorgio Ghisi detto il Mantovano
(Mantova, 1520 – 1582)

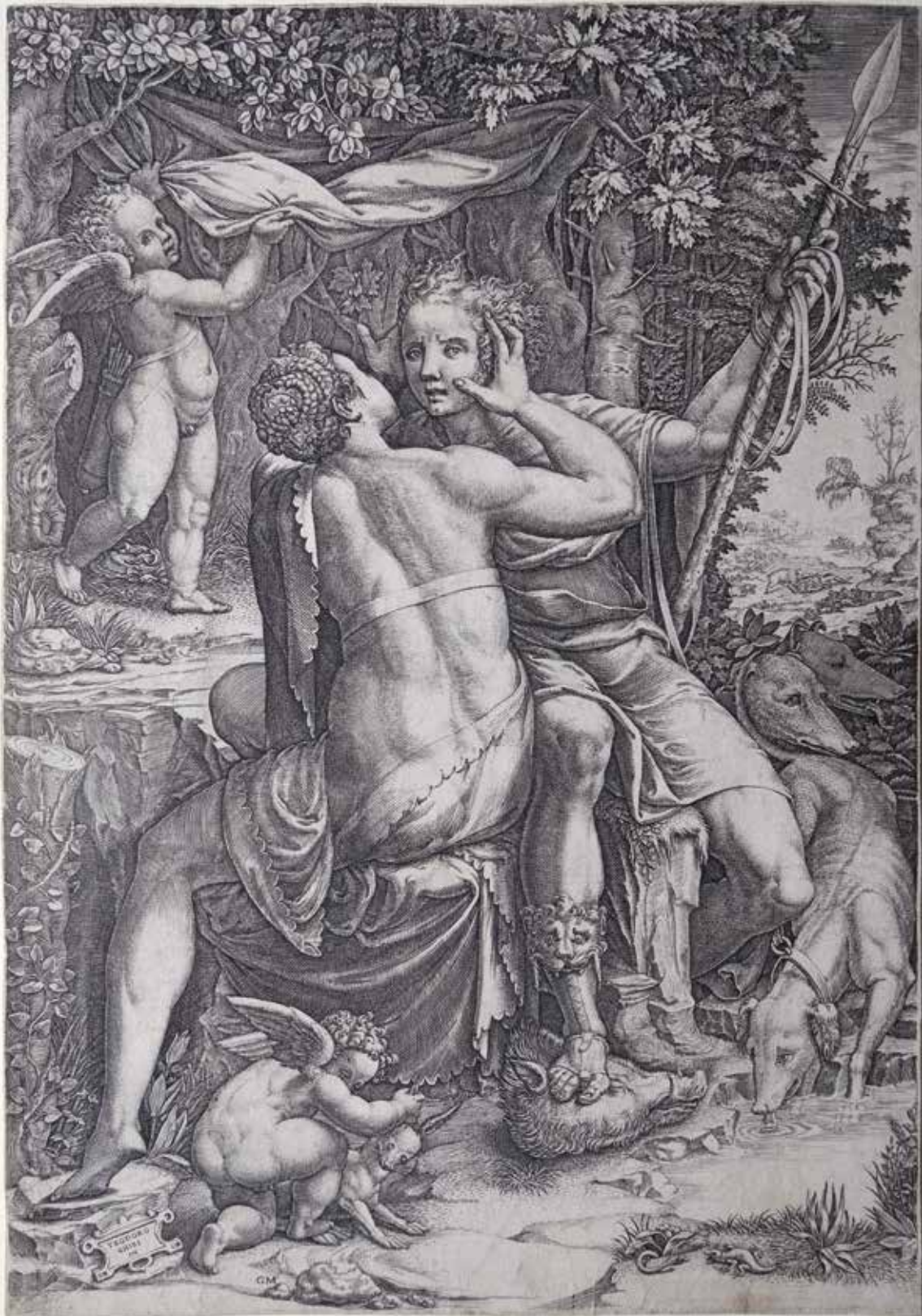
Venere e Adone

Bulino, monogrammato in basso a sinistra. Da un soggetto di Teodoro Ghisi. Esemplare nel rarissimo terzo stato di sette. Bellissima prova, impressa su carta vergata coeva, rifilata al rame, piccoli restauri perfettamente eseguiti al verso, per il resto in ottimo stato di conservazione.

Il disegno per questa incisione fu realizzato da Teodoro Ghisi (1536-1601), fratello minore di Giorgio che lo tradusse a bulino intorno al 1570, poco dopo il suo ritorno a Mantova. Un frammento del disegno originale è conservato nella collezione dei duchi di Devonshire, a Chatsworth. Un dipinto di Venere e Adone “da un’invenzione di Teodoro Ghisi” era nell’inventario della galleria dei Gonzaga del 1627, che nel 1953 è stato catalogato nel museo di Nantes come replica dell’originale di Teodoro Ghisi. La scena raffigurata è narrata nel libro X delle *Metamorfosi* di Ovidio: Venere, colpita accidentalmente da una freccia di Cupido, si innamora perdutamente di Adone, il bellissimo giovane nato dall’amore incestuoso di Mirra con suo padre Cinira. Adone amava la caccia e, nonostante l’ammonimento della dea di prestare attenzione alle bestie feroci, come cinghiali, lupi, orsi e leoni, un giorno, fu ferito mortalmente da un cinghiale. Nel punto in cui cadde il sangue di Adone spuntarono degli splendidi anemoni.

Il Lewis descrive questo terzo stato come rarissimo, presente solo in una collezione privata.

Bibliografia: Bartsch, 42; S. Massari, *Incisori mantovani del '500*, 204; M. & R. E. Lewis, *The Engravings of Giorgio Ghisi*, p. 147, 42 III/VII. Dimensioni 222x322.



Renè Boyvin
(Angers 1525 ca. - Roma 1580 ca.)

La Vergine, il Bambino e San Giovannino

Acquaforte e bulino, circa 1540/50, privo di data ed elementi editoriali. Da un soggetto di Luca Penni o Rosso Fiorentino. Magnifica prova, impressa su carta vergata coeva, rifilata al rame, in ottimo stato di conservazione.

L'opera, molto rara, è attribuita al Boyvin da Robert-Dumesnil che non chiarisce se derivi da un disegno del Penni o del Rosso.

Renè Boyvin è incisore, aquafortista e disegnatore francese. Vasari, nella sua *Vita di Marcantonio Raimondi*, dice che “*dopo la morte di Rosso [Fiorentino], assistiamo all'arrivo dalla Francia di tutte incisioni dei suoi lavori*”. Vasari attribuì questa abbondanza di riproduzioni “*all'incisore in rame René*”, ovvero René Boyvin. Questi si trasferì a Parigi nel 1545 circa da Angers, dove incontrò Antonio Fantuzzi e dove si dice abbia rinnovato il contratto di servizio con l'incisore Pierre Milan nel 1549. Successivamente, aprì il suo studio presso il quale lavorò anche Lorenzo Penni, figlio di Luca. Boyvin visse a lungo, malgrado la prigionia a cui venne costretto a causa del suo credo Calvinista.

Bibliografia: Robert-Dumesnil, *Le Peintre-Graveur Français*, VIII. 20.8. Dimensioni 243x191.



Parmensis.

Giovanni Battista Franco
(Udine 1510 circa – Venezia 1561)

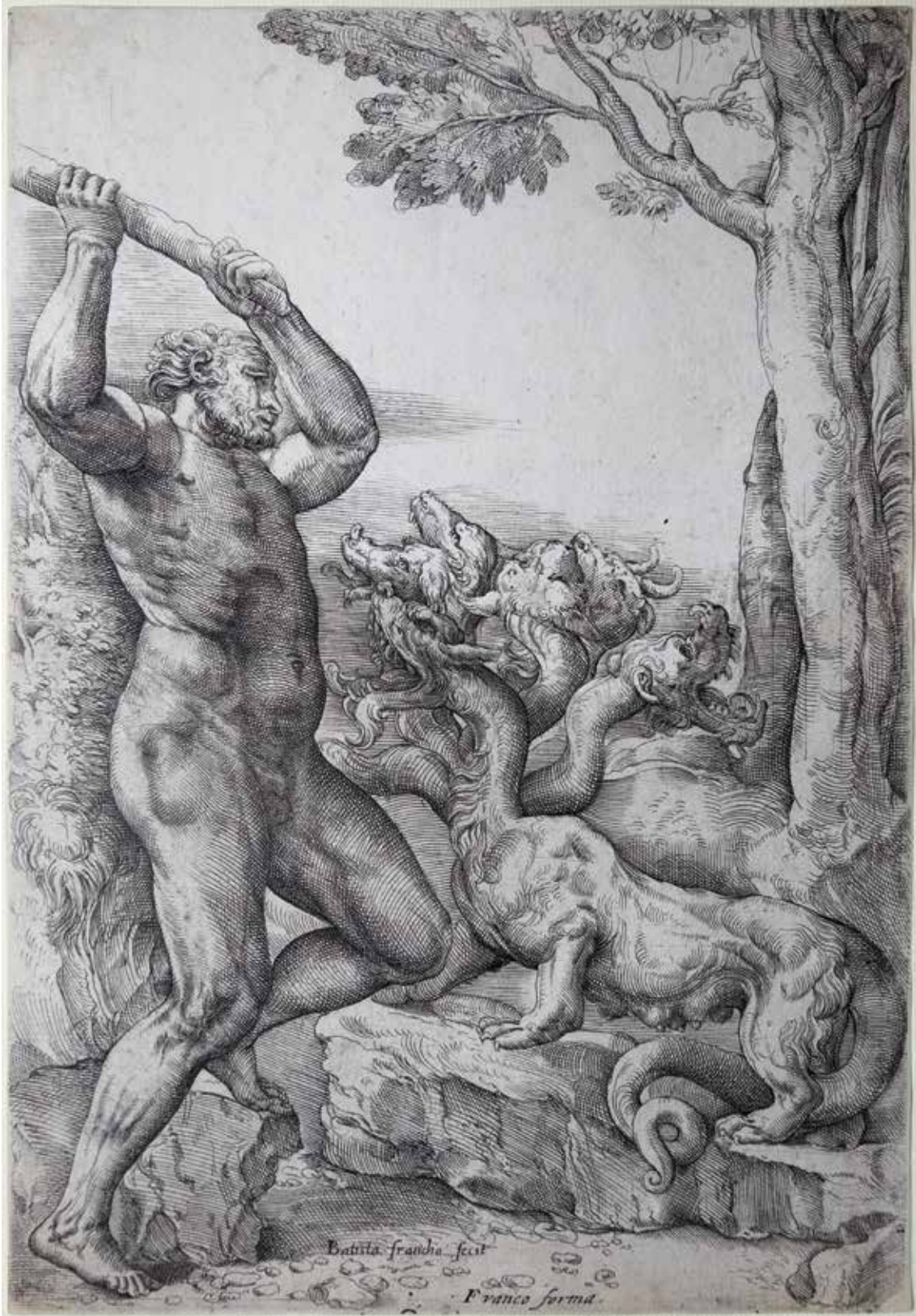
Ercole e l'idra di Lerna

Acquaforte e bulino, circa 1530, firmata in basso al centro. Esemplare nel secondo stato di due, con l'indirizzo di Battista Franco aggiunto in basso. Magnifica prova, impressa su carta vergata coeva, rifilata al rame, in ottimo stato di conservazione.

L'opera raffigura la seconda delle dodici fatiche di Ercole, in cui sconfigge l'idra, un mostruoso drago acquatico con sette teste (o nove o più, a seconda delle versioni) che devastava la regione presso Argo, nella palude di Lerna. Nell'iconografia del primo Rinascimento, l'idra spesso somiglia ai draghi alati del Medioevo.

La figura di Giacomo Franco è assai singolare nell'ambito della grafica italiana del Rinascimento e rappresenta una risorsa fondamentale per lo studio delle antichità classiche, dei temi e dello stile michelangiolesco. Nativo di Venezia, si trasferisce a Roma circa nel 1530, dove apprende e si dedica all'arte dell'incisione, sotto la guida di esperti editori quali Antonio Salamanca e Antonio Lafrery; qui sviluppa il suo interesse per le antichità classiche che lo porterà a divenire il trade union tra l'editoria romana e veneziana e a sviluppare e perpetuare l'interesse per lo stile classico dell'Alto Rinascimento.

Bibliografia: Bartsch XVI, p. 132, 39. Dimensioni 213x310.



Enea Vico
(Parma 1523 – Ferrara 1567)

Giuditta e la serva

Bulino, 1546, firmato e datato in lastra in basso a destra. Da un soggetto di Michelangelo. Magnifica prova, impressa su carta vergata coeva con filigrana “sirena nel cerchio”, rifilata alla linea marginale, in ottimo stato di conservazione.

L'incisione deriva, come espressamente indicato nell'iscrizione, da un affresco di Michelangelo in un angolo della volta della Cappella Sistina. Rappresenta Giuditta e la sua serva nell'atto di tenere elegantemente in alto su un piatto la testa mozzata del generale assiro Oloferne. Giuditta, raffigurata di spalle mentre tenta di coprire con una stoffa il vassoio, ha il capo rivolto verso il letto su cui si contorce il corpo del tiranno. All'estrema sinistra, è raffigurata una sentinella che dorme appoggiata al suo scudo. È interessante notare che, delle quattro figure rappresentate, gli unici volti visibili sono solo il profilo dell'enorme testa di Oloferne e quello della serva, quasi incastonato tra il suo avambraccio destro e quello sinistro di Giuditta. L'incisione di Vico è molto accurata ed estremamente fedele all'originale. Probabilmente la sua realizzazione rispondeva alla domanda dei collezionisti più colti e raffinati, alla ricerca di stampe d'invenzione o di traduzione legate agli autori più noti dell'epoca. È a loro che con ogni probabilità si rivolge l'iscrizione nel margine, che non solo attesta la derivazione da un'opera michelangiotesca ma ne fornisce anche la sua collocazione “*In Vaticano Roma*”. L'esistenza, in quell'epoca, di un diffuso commercio di stampe di riproduzione è provato anche dal fatto che, all'incirca nello stesso periodo, Giulio Bonasone incide lo stesso soggetto ma in controparte e con diverse varianti.

Bibliografia: M. Rotili, *Fortuna di Michelangelo nell'incisione*, p. 63; S. Massari, *Giulio Bonasone*, p. 73; Bartsch, XV, p. 115 n.9; B. Barnes, *Michelangelo in Print*, pp. 31-33. Dimensioni 285x432.



IN VATICANO. ROMA: MICHAEL P. F. EXENTLAR.
AEN. VIC. P. EXCIDES. M.D.CVI.

Cornelis Bos

(Bois le Duc 1506 circa – Groningen 1556)

Apollo sul carro del Sole

Bulino, privo di firma. Da un soggetto di Giulio Romano. Magnifica prova, impressa su carta vergata coeva priva di filigrana, rifilata al rame, in ottimo stato di conservazione.

La stampa, non indicata nei repertori, raffigura *Apollo Phoebus* sul carro condotto dalle Ore. In alto, sull'aquila di Zeus, è Ganimede, mentre in basso a destra è raffigurata Diana. Questo gruppo è visibile nella *Rivolta dei Giganti*, dello stesso Bos, che riproduce motivi desunti dalla Camera dei Giganti di Palazzo Te, progettata da Giulio Romano. Si può dunque ipotizzare che, come per la *Rivolta*, anche questo soggetto sia stato ideato da Giulio. Massari avanza l'ipotesi che l'opera rappresenti un progetto, poi abbandonato, proprio per la decorazione della Camera, e ne attribuisce l'incisione a Cornelis Bos.

Bibliografia: Massari, *Giulio Romano*, p. 55, 47. Dimensioni 185x112.



Giulio de Musi

(attivo a Venezia e Roma metà del XVI secolo)

Fortificazione di Castel Sant'Angelo

Bulino, 1557 circa, privo di firma. Esemplare nel quinto stato di sei, con l'indirizzo dell'editore Bartolomeo Faletti e la data 1564. Magnifica prova, impressa su carta vergata coeva con filigrana "ancora nel cerchio con stella", con margini, leggera abrasione al verso perfettamente restaurata, per il resto in ottimo stato di conservazione.

Si tratta in assoluto della prima incisione a mostrare dall'alto la nuova cinta esterna pentagonale di fortificazione voluta da Pio IV, munita di fossato e di baluardi ad "asso di picche". Per questo progetto Pio IV, nel 1561, si affidò all'architetto militare Francesco Laparelli (1521-1570), la cui fama è legata soprattutto al progetto di fondazione e fortificazione della città La Valletta, a Malta. Oltre alla costruzione di nuove mura di fortificazione della Mole Adriana, il progetto di Laparelli prevedeva anche la pianificazione di un nuovo borgo, che dal pontefice prenderà il nome di Borgo Pio, e l'apertura di Porta Angelica.

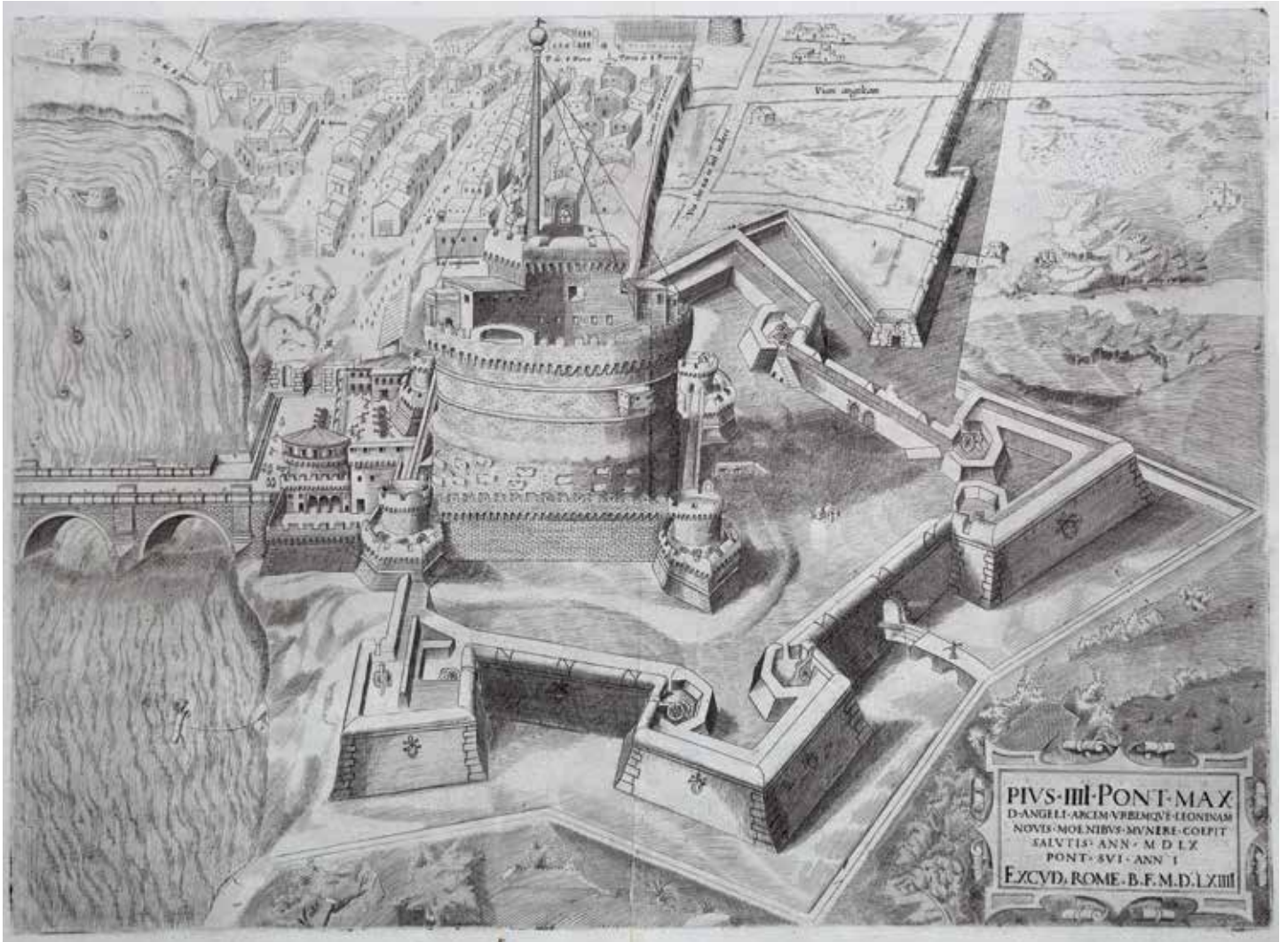
Il primo stato della lastra fu edito da Salamanca nel 1557, mentre nel secondo - edito probabilmente da Lafrery - si legge il nome di Giulio de Musi. Questo quinto stato presenta la lastra aggiornata alle modifiche apportate da Pio IV.

Giulio de Musi nacque in Veneto: nulla si conosce della sua vita e della sua personalità artistica. Con questo cognome sono noti due incisori attivi a Venezia nel secolo XVI, Lorenzo e Giulio, dei quali non si sa se vi fossero i rapporti di parentela con il più famoso Agostino de Musi.

A lui sono generalmente assegnate due incisioni: una *Pianta di Roma antica* del 1553 e una *Veduta dei porti di Claudio e Traiano*, entrambe tratte da disegni di Pirro Ligorio ed editate per la prima volta a Venezia da M. Tramezzino. A queste il Nagler (*Künstler-Lexicon*) aggiunge una terza stampa raffigurante il *Porto di Ostia*.

Opera molto rara.

Bibliografia: Huelsen, *Collectanea Variae Doctrinae*, 148, p. 168; T. Ashby, tav. 14, p. 21; M. Cattelli, *I Ponti di Roma*, 16, pp. 26-28. Dimensioni 425x310.



PIVS·III·PONT·MAX
D·ANGELI·ARCIM·PREFECIT·LONDINAM
NOVIS·MOLIBVS·MVNERE·COEPIIT
SALVTIS·ANN·M·D·LX
PONT·SVI·ANN·I
EXCVI·ROME·B·F·M·D·LXIII

Bartolomeo Passarotti

(Bologna 1529 – 1592)

La Visitazione

Acquaforte, metà del XVI secolo, firmata in lastra in basso al centro. Da un soggetto di Francesco Salviati. Bellissima prova, impressa su carta vergata coeva priva di filigrana, rifilata al rame, piega di carta al centro restaurata, piccoli restauri perfettamente eseguiti, nel complesso in buono stato di conservazione.

Come sottolinea giustamente Adam Bartsch, le linee dell'acquaforte in alcuni punti non sono ben incise, tanto da determinare in molte impressioni dei difetti di stampa. Questo esemplare mostra alcune linee ritoccate ad inchiostro antico, particolare non inconsueto da riscontrare nelle opere del Passarotti.

L'incisione riproduce in controparte un affresco di Francesco Salviati (1510 – 1563) del 1538 in S. Giovanni Decollato, a Roma. Dallo stesso affresco anche Giorgio Ghisi realizza un'incisione intorno al 1540, ma discostandosene in molti punti. L'opera di Passarotti risulta, invece, molto più fedele all'originale.

È possibile che per l'incisione l'artista si sia basato sull'osservazione diretta dell'affresco a Roma, intorno al 1550, oppure si sia servito di un disegno preparatorio del Salviati stesso. Nel 1986, Annamaria Petrioli Tofani ha pubblicato, tra gli altri, un disegno degli Uffizi come preparatorio di Salviati per l'affresco. Se effettivamente autografo, potrebbe essere servito da modello a Passarotti.

Questa è la sola incisione di Passarotti in cui è espressamente dichiarata la dipendenza da un'altra opera. Questa peculiarità può essere spiegata in due modi: la natura del modello, un famoso affresco romano, ampiamente lodato da Vasari; oppure obbediva alla richiesta di un committente. In diverse fonti si segnala che l'opera di Salviati fu incisa in rame, senza indicare anche il nome dell'artista, "*a spese di Agostino Lacchetti*", di cui, tuttavia, non si trovano notizie.

Bibliografia: Bartsch, 2; The Illustrated Bartsch, 007; Le Blanc, vol. 2, p. 146, 3. Dimensioni 480x312.



Pierre Woeiriot

(*Neufchateau ou Damblain 1532 – Nancy dopo il 1596*)

La moglie di Asdrubale si getta tra le fiamme

Bulino, avanti il 1562, privo di firma. Da un soggetto di Baldassarre Peruzzi. Esemplare nel secondo stato di due, con l'aggiunta dei versi in basso e della firma dell'editore Philippe Thomassin. Bellissima prova, impressa su carta vergata con filigrana "Reverenda Camera Apostolica", irregolarmente rifilata al rame, in buono stato di conservazione.

Pierre Woeiriot proviene da una famiglia di orefici della Lorena, e fu incisore al bulino e bronziere, molto influenzato dall'arte rinascimentale italiana. Egli incise diverse opere da disegni di artisti italiani; non è sicura la paternità del Peruzzi di questo soggetto, poiché nessun modello è oggi conosciuto.

L'episodio raffigurato è narrato da Appiano, ambientato a Cartagine, anno 146 a. C. Scipione Emiliano, assediata la città, per risparmiare ulteriori sacrifici alle sue truppe, emana un bando che avrebbe accordato la salvezza a tutti coloro che si sarebbero arresi. Obbedirono in 50.000, con in testa Asdrubale. Colpita dalla viltà del gesto compiuto dal marito, la moglie di Asdrubale impreca contro di lui e invocò la vendetta, poi estrasse un pugnale, uccise i figli e si gettò con loro nelle fiamme che i Romani aveva appiccato. Livio riporta l'episodio con qualche variante: la donna si butta tra le fiamme con i figli vivi. Ed è questa la versione seguita dall'incisore: la scena mostra infatti la donna nell'atto di lanciarsi tra le fiamme con in braccio i due figli ancora vivi e terrorizzati.

Nell'Indice delle stampe della bottega De Rossi, tra le opere di Baldassarre Peruzzi si cita proprio il titolo *La moglie di Asdrubale che si precipita nel fuoco con due figliuolini in braccio*, seguito dall'indicazione "intaglio a bulino di Pierre Voeiro in foglio reale". Del disegno che sarebbe servito da modello, però, nulla si conosce.

Bibliografia: *Le Beau Style* p. 178 n. 76; *La Bella Maniera*, 58; Robert-Dumesnil VII, p. 94, 206. Dimensioni 170x220.



*Nil cimet injentes flammis, generosa subire
Asurubant, contax, ne hoste subacta foret.*

P&S Thomassin excudit Paris

*Corporis haud timor, ast animi resistencia dux ille,
Et matrem, et pueros, luce carceri simul.*

Etienne Duperac
(Parigi 1525 o 1540 – 1604)

Paesaggio con rovine

Controprova dell'acquaforte, firmata in lastra in basso a sinistra, circa 1559. Magnifica prova, impressa su carta vergata coeva priva di filigrana, con sottili margini, leggere macchie di colore al centro, per il resto in ottimo stato di conservazione.

Etienne Duperac è architetto, pittore, incisore e topografo. Verso il 1559 giunse a Roma ove si fermò per più di vent'anni, lavorando con il connazionale Lafrery. Durante questo periodo è però segnalato più volte in Francia: il Felibien lo ricorda autore di 5 dipinti di divinità marine e degli amori di Giove e Callisto, andati distrutti nel 1967, che ornavano una sala da bagno nel palazzo di Fontainebleau. Lungo il suo viaggio verso Roma, soggiorna brevemente a Venezia, una presenza che è attestata da alcune incisioni eseguite per l'editore Giovanni Francesco Camocio. L'opera in questione è relativa al periodo veneziano, ed è chiaramente influenzata dalla pittura veneta del periodo, in particolare dai lavori di Domenico Campagnola. Tuttavia troviamo anche elementi che riconducono ai paesaggi incisi da Leon Davent e anche dagli acquafortisti Battista del Moro e Angelo Falconetto.

Il paesaggio qui rappresentato da Duperac è una creazione fantastica che distribuisce armoniosamente rovine antiche e figure in armi sulla sinistra, mentre sulla destra si nota un gregge e un pastore. Il grande albero centrale crea equilibrio tra i due mondi, quello arcaico-bucolico e l'altro con i vestigi delle grandi civiltà del Mediterraneo: la civiltà egizia, ricordata dalle due piramidi; quella greca, cui rimandano i vestigi del tempio, e quella romana richiamata dalle mura romane.

L'opera è una rarissima controprova. Le controprove ricavate direttamente dalla stampa e non dalla lastra, venivano effettuate occasionalmente dallo stampatore.

Bibliografia: Robert-Dusmenil VIII, 69; Nagler XI, p. 87, 12; *Le Beau Style* p. 218, 93. Dimensioni 160x281.



Etienne Duperac
(Parigi 1525 o 1540 – 1604)

La femmina di un satiro

Acquaforte, circa 1559, priva di firma. Esemplare nel primo stato di due, avanti l'indirizzo di Camocio. Magnifica prova, impressa su carta vergata coeva con filigrana non leggibile, con margini, piccole ossidazioni, per il resto in ottimo stato di conservazione.

L'opera appartiene alla serie dei *Paesaggi con soggetti mitologici* relativa al breve periodo veneziano del Duperac, con le influenze derivanti dalla pittura di Tiziano. Robert-Dusmenil elenca solo la prova con l'indirizzo "*Apud Camocium*" inserito nella pietra in basso al centro.

Rarissima.

Bibliografia: Robert-Dusmenil, VIII, 62. Dimensioni 278x160.



Etienne Duperac
(Parigi 1525 o 1540 – 1604)

La benedizione degli Agnus Dei di Pio V

Acquaforte, 1567, datata in lastra in basso a destra. In alto, al centro, il cartiglio con il titolo “CONSECRATIONES AGNORUM CAEREORUM A PIO V PONT MAX ANNO SALUTIS MDLXVI...”. In basso a destra il nome dell’editore Bartolomeo Faleti. Bellissima prova, stampata su carta vergata coeva con filigrana “aquila su castello a due torri”, rifilata al rame, lievi abrasioni in alto a destra verso il margine, per il resto in ottimo stato di conservazione.

L’incisione, sconosciuta a tutti i repertori, viene da noi attribuita ad Etienne Duperac non solo per ragioni stilistiche ma anche perché è noto che l’artista nel 1567 lavorò con l’editore Faleti, incidendo, tra l’altro, la celebre veduta di piazza del Campidoglio.

La scena raffigura la cerimonia di benedizione degli agnelli di cera presieduta dal pontefice Pio V, nel 1566. L’origine del rito è molto antica e risalirebbe al IV o al V secolo. Si tratta di medaglie ovali di cera mista con crisma, recante sulla faccia l’impronta dell’agnello, simbolo di Cristo, e sul rovescio l’effigie di uno o più santi, con l’indicazione del loro nome e lo stemma del pontefice regnante. Gli *agnus Dei* vengono benedetti e distribuiti dal pontefice nel primo anno del suo pontificato e a ogni settennio successivo, come anche indicato dall’iscrizione a sinistra. Il 1566 era il primo anno di pontificato di Pio V, santificato da Clemente XI il 22 maggio del 1712. L’incisione raffigura i diversi atti e momenti della cerimonia che, contraddistinti dalle lettere dell’alfabeto, sono spiegati in latino nella legenda didascalica del margine inferiore.

Rarissima ed affascinante opera.

Bibliografia: Witcombe, *Print Publishing in Sixteenth-Century Rome*, p. 227. Dimensioni 534x400.



A. Aqua ueni aqua servanda referta
 B. Aqua ueni aqua servanda referta
 C. Aqua ueni aqua servanda referta
 D. Aqua ueni aqua servanda referta
 E. Aqua ueni aqua servanda referta
 F. Aqua ueni aqua servanda referta
 G. Aqua ueni aqua servanda referta
 H. Aqua ueni aqua servanda referta
 I. Aqua ueni aqua servanda referta
 J. Aqua ueni aqua servanda referta
 K. Aqua ueni aqua servanda referta
 L. Aqua ueni aqua servanda referta
 M. Aqua ueni aqua servanda referta
 N. Aqua ueni aqua servanda referta
 O. Aqua ueni aqua servanda referta
 P. Aqua ueni aqua servanda referta
 Q. Aqua ueni aqua servanda referta
 R. Aqua ueni aqua servanda referta
 S. Aqua ueni aqua servanda referta
 T. Aqua ueni aqua servanda referta
 U. Aqua ueni aqua servanda referta
 V. Aqua ueni aqua servanda referta
 W. Aqua ueni aqua servanda referta
 X. Aqua ueni aqua servanda referta
 Y. Aqua ueni aqua servanda referta
 Z. Aqua ueni aqua servanda referta

Battista Angolo del Moro

(Verona 1515 circa – 1573)

Paesaggio con Satiri e Ninfe

Acquaforte e bulino, circa 1566/70. Da un soggetto di Tiziano. Esempio nell'unico stato conosciuto con l'indirizzo di Nicola Valegio aggiunto in basso a destra. Bellissima prova, impressa su carta vergata coeva priva di filigrana, con sottili margini, in ottimo stato di conservazione. L'indirizzo di Valegio è abraso sulla stampa.

Battista Angolo del Moro fu il patriarca di una generazione di artisti, nativi di Verona, nati sulle orme dello stile del Parmigianino e della tecnica del Meldolla, ed influenzati dalla Scuola di Fontainebleau. Questa corrente, attiva tra il 1550 e la fine del secolo, ebbe come esponenti principali Battista e Marco del Moro, Battista Pittoni, Giovan Battista Fontana, Paolo e Orazio Farinati, Angiolo Falconetto. Battista Angolo (noto anche come Giovanni Battista d'Angeli) era il genero e pupillo di Francesco Torbido detto Il Moro, importante pittore allievo di Tiziano al quale deve il suo nome.

Opera molto rara.

Bibliografia: M. Catelli Isola, *Immagini da Tiziano*, 51. Dimensioni 255x410.



Martino Rota
(Sebenico 1520 – Vienna 1583)

Il riposo dalla Fuga in Egitto

Bulino, 1569, firmato e datato in lastra in alto al centro. Da un soggetto di Tiziano. Esemplare nel secondo stato di due, con la firma. Bellissima prova, impressa su carta vergata coeva con filigrana non leggibile, rifilata alla linea marginale, tracce di piega centrale verticale, difetti minori perfettamente restaurati, per il resto in ottimo stato di conservazione.

L'opera deriva dal dipinto di Tiziano, andato perduto e noto attraverso una replica della scuola conservata all'Escorial. Il soggetto viene per prima interpretato a stampa da Giulio Bonasone, del quale questa di Rota è una fedele traduzione, in controparte. L'esemplare ante litteram, di primo stato, è citato da Zani.

Tra i seguaci tecnicamente più dotati di Marcantonio, Rota fu uno degli artisti che esportò al nord lo stile e la tecnica italiana dell'arte della stampa. Stando agli indirizzi riportati su molte delle sue lastre, era nato a Sebenico, in Dalmazia, la stessa regione natale di Schiavone. Tuttavia la vita dell'artista, prima della sua comparsa a Roma, nel 1540, come incisore di riproduzioni, è pressoché ignota. Le prime stampe da lui realizzate coniugavano la maniera raffinata e sistematica di Marcantonio con un'abilità in continua crescita. Nell'Urbe, Rota lavorò anche con l'incisore fiammingo Cornelis Cort, appropriandosi spesso della sua maniera più rustica per attenuare l'effetto scultoreo che Marcantonio aveva raggiunto. Inoltre, Rota realizzò incisioni dalle opere di Taddeo Zuccaro, Luca Penni e Tiziano, pubblicate da Antonio Lafrery e dai suoi successori Duchetti e Guarinoni, i più importanti editori romani dell'epoca.

Non sappiamo con esattezza quando Rota lasciò Roma, ma lo troviamo in seguito attivo a Firenze e Venezia, tanto che, negli anni a seguire, i nomi delle città di Sebenico e Venezia venivano incisi sulle sue lastre insieme a fianco al suo nome, sottolineando l'importanza che il periodo veneto deve aver avuto per l'artista. È in questo stesso periodo che Rota inizia a mostrare particolare interesse per le opere di Dürer e una inclinazione a sintetizzare e formalizzare il fluido linguaggio figurato dei veneziani. Gli editori Ferdinando e Luca Bertelli, Niccolò Nelli e Giovanni Francesco Camocio pubblicarono le opere che realizzò nella città lagunare. Oltre alle lastre rappresentanti delle riproduzioni, Rota realizzò anche dei ritratti a Venezia, e diverse mappe e vedute della città, alcuni dei quali vennero anche incisi. Nel 1568 Rota si trova a Vienna, al servizio della Corte Imperiale; probabilmente ottenne questo incarico attraverso altri artisti veneziani con dei legami con la corte, come ad esempio Tiziano. Durante la sua permanenza in Austria, Rota si concentrò principalmente sulla propaganda imperiale, trascurando le riproduzioni. Trasformava allegorie politiche, rappresentazioni di vittorie militari e ritratti della famiglia imperiale e dei loro cortigiani in stampe affascinanti, economiche e facilmente divulgabili. In pratica, Rota prese il posto che era stato di Dürer all'inizio del secolo. Le lastre firmate dell'ultimo periodo variano enormemente dal punto di vista della qualità pittorica e tecnica, tanto che si potrebbe ipotizzare che anche i suoi assistenti lavorassero alle lastre firmate col nome del maestro. Rota fu attivo fino all'anno della sua morte, nel 1583, lasciando un esiguo numero di lastre incomplete, ultimate dal suo allievo Anselm de Boodt.

Bibliografia: Bartsch XVI.249.2; Massari, *Giulio Bonasone*, p. 102, 136; Pelc, *Martin Rota Koluni*, 4. Dimensioni 272x397.



Natale Bonifacio ?
(Sebenico 1537- ? 1592)

Il battesimo di Gesù al Giordano

Bulino, circa 1570, privo di dati editoriali. Magnifica prova, ricca di toni, impressa su carta vergata coeva con filigrana “scala nel cerchio con stella”, rifilata al rame, tracce di muffa visibili al verso, restauro perfettamente eseguito nella parte superiore destra, per il resto in buono stato di conservazione.

L’opera la troviamo citata nell’indice della tipografia Lafrery, conservato alla Biblioteca Marucelliana di Firenze come “*Battesimo del Christo nel fiume Giordano*”. Dunque il lavoro è stampato a Roma da Antonio Lafrery, fatto confermato dalla presenza dell’opera in una raccolta di stampe sacre della tipografia romana recentemente descritta da Marigliani-Biguzzi. Non siamo riusciti ad identificare l’autore di questa incisione sebbene crediamo, per ragioni stilistiche, si possa trattare di Natale Bonifacio.

La composizione rappresenta la scena biblica del battesimo di Gesù presso le rive del fiume Giordano. Le due figure sono rappresentate quasi in maniera speculare, inginocchiati su una gamba, Gesù ha il capo chinato in avanti per ricevere l’acqua battesimale. La scena è ricca di simbologia cristiana, e arricchita di elementi paesaggistici. Il Battista, con aureola, ha nella sinistra una croce, mentre la colomba luminosa in alto al centro simboleggia lo Spirito Santo che scende sul Cristo. Sullo sfondo, un paesaggio collinare in cui si distinguono delle abitazioni, mentre emerge un edificio a pianta rotonda sovrastato da un’alta torre, che sembra recare una mezzaluna, simbolo della fede islamica. Se l’interpretazione è corretta, si rifletterebbe così il clima di tensione che nel Cinquecento opponeva mondo cristiano e mondo islamico, prima e dopo la battaglia di Lepanto del 1571.

Foglio rarissimo.

Bibliografia: *Indice Lafrery* p. 131, 17; F. Sorce, p. 49; Marigliani – Biguzzi, *La Collezione Sacra della Bottega di Antonio Lafrery*, p. 82, 52. Dimensioni 382x283.



Cornelis Cort
(Hoorn 1533 circa – Roma 1578)

Il rapimento di Lucrezia

Bulino, 1571, firmato e datato in lastra in baso a sinistra. Da un soggetto di Tiziano. Esempio nel primo stato di tre. Magnifica prova, ricca di toni, impressa su carta vergata coeva, rifilata al rame, in eccellente stato di conservazione.

L'incisione deriva da un dipinto di Tiziano per Filippo II di Spagna, rispetto al quale risulta in controparte. Tiziano realizzò il dipinto nel 1571, quando aveva ormai superato gli ottant'anni. Nello stesso anno, Cornelius Cort ne fornisce la traduzione a bulino: la data 1571 si legge, insieme alla sua firma, sulla suoletta interna della pantofola di Lucrezia.

L'oltraggio subito da Lucrezia, matrona romana, ad opera di Sesto Tarquinio, figlio di Tarquinio il Superbo, narrato da Livio, è l'episodio leggendario che determinerà la rivolta dei romani contro i Tarquini, la loro cacciata da Roma e il passaggio dalla monarchia alla repubblica. La donna, che preferì il suicidio al disonore, divenne poi simbolo di pudicizia e virtù coniugale.

La scena rappresentata ha un tono drammatico: Lucrezia, nuda sul letto, con lo sguardo terrorizzato, tenta di difendersi dall'insano e violento desiderio di Sesto Tarquinio che le impone di tacere minacciandola con il pugnale, mentre sulla destra un uomo tira via la tenda per osservare. Nella concitazione, una pantofola scivola via dal piede di Lucrezia.

Una delle prime stampe che Giacomo Gherardi pubblicherà, come erede dell'attività di Claudio Duchetti, sarà proprio una copia di questa incisione di Cort, datata 1586.

Sia l'oltraggio che il suicidio di Lucrezia sono stati un tema molto diffuso nell'iconografia, soprattutto rinascimentale. Ne furono affascinati artisti come Luca Cranach il Vecchio, il Tintoretto, il Parmigianino, Guido Reni, e lo stesso Tiziano dedicò al tema interpretazioni diverse: la prima volta nel 1515, con *Il suicidio di Lucrezia*, che replicò più volte; nel 1570 circa con *Tarquinio e Lucrezia*, in cui compaiono solo Tarquinio e Lucrezia, che è in piedi e ancora vestita, e infine la versione del 1571, carica di un maggiore drammaticità.

Tiziano ospitò l'incisore olandese Cornelius Cort a Venezia per circa due anni, autorizzandolo a incidere una serie di sue opere, tutte protette dal privilegio del senato di Venezia ottenuto nel 1567.

Bibliografia: The New Hollstein, *Dutch & Flemish, Cornelis Cort*, p. III, p. 81 n. 191; C. Witcombe, *Copyright in the Renaissance*, p. XXV; C. Witcombe, *Print-publishing in Seixteenth Century Rome*, p. 334. Dimensioni 270x376.



Cornelis Cort
(Hoorn 1533 circa – Roma 1578)

La lapidazione di Santo Stefano

Bulino, 1576, firmato e datato in lastra in basso a sinistra. Da un soggetto di Marcello Venusti. Esemplare nel secondo stato di due con l'indirizzo dell'editore Gaspare Alberti. Bellissima prova, ricca di toni, impressa su carta vergata coeva priva di filigrana, rifilata al rame o con sottili margini, tracce di pieghe di carta visibili al verso, piccolo restauro all'angolo inferiore sinistro per il resto in ottimo stato di conservazione.

L'opera traduce in rame un dipinto di Marcello Venusti. Il suo disegno preparatorio per la stampa del Cort è conservato al National Museum di Stoccolma. La scena rappresenta il momento della lapidazione (36 o 37 d. C.), fuori di Gerusalemme, a cui Stefano, primo martire della Chiesa, fu condannato dai Giudei sotto l'accusa di aver bestemmiato Dio, la religione e il Tempio. Il luogo del martirio è tradizionalmente collocato poco fuori della Porta di Damasco, che si osserva nell'incisione. La composizione è divisa su due piani. In basso, mostra Stefano in ginocchio, le braccia aperte e lo sguardo rivolto al cielo, accerchiato da una folla numerosa intenta a scagliare o a raccogliere i sassi. Colpisce, sulla sinistra, la presenza di un bambino che tiene in grembo i sassi che l'uomo accanto a lui raccoglie dal terreno, accentuando l'aspetto raccapricciante dell'episodio. In alto nel cielo, portati dagli angeli su una nuvola, assistono al martirio Gesù e Dio padre, nell'immagine antropomorfa con l'aureola triangolare, simbolo della Trinità cristiana, e le mani appoggiate sul globo sormontato dalla croce, simbolo di Cristo Salvator Mundi. L'iscrizione in basso ricorda, infatti, che il martire, poco prima di morire, vide in cielo la gloria di Dio padre e Gesù alla sua destra, e pronunciò le ultime parole: *Domine Iesu suscipe spiritum meum* (Signore Gesù accogli il mio spirito).

Bibliografia: The New Hollstein, II, p. 28, 79 II/II; Bartsch 52. Dimensioni 428x570.



LAPIDABANT STEPHANVM INVOCANTER ET DICENTEM DOMINE IESU SVSCIPE SPIRITVM MEVM ET NE STATVAS ILLIS HOC PECCATVM
 QUI PLENO SPIRITU SANCTO INTENDENS IN COELVM VIDI GEORIAM DEI ET IESVM STANTEM A DEXTERIS VIRTUTIS DEI ACT. CAP. VII

G. Kneller pinxit

J. Smith sculpsit

Cornelis Cort
(Hoorn 1533 circa – Roma 1578)

San Girolamo penitente nel deserto, con due angeli

Bulino, 1577, firmato e datato in lastra in basso al centro. Da un soggetto di Jacopo Zanguidi detto il Bertoja. Esemplare nel secondo stato di quattro con l'indirizzo dell'editore Lorenzo Vaccari. Bellissima prova, ricca di toni, impressa su carta vergata coeva priva di filigrana, rifilata al rame, in ottimo stato di conservazione.

L'opera traduce in rame un dipinto del Bertoja andato perduto, come descritto da De Grazia. In precedenza, l'errata attribuzione dell'iscrizione *Iacobus parmen. Inven*, aveva fatto risalire l'opera ad un dipinto di Jacopo Palma. Manfred Sellink descrive un solo esemplare di primo stato, a Berlino, andato perduto durante la seconda Guerra Mondiale.

Bibliografia: The New Hollstein, II, p. 145, 113 II/IV; TIB 52, 131; Witcombe, *Print Publishing in Sixteenth-Century Rome*, p. 343, 5.37. Dimensioni 378x250.



Opprima hic carnem, mundum sibi, tartara donat. Spectator lacrimis alicui acquirere visum.
Inter splendem spiritus aethra petit. Per plantum ad riuu probat imago usam.

Jacobus Parmensis invenit.
Rome 1712

Diana Scultori
(Mantova 1545 circa – 1590 circa)

La Sacra Famiglia riceve un cesto di frutta da una giovane donna

Bulino, firmato in lastra in alto a sinistra. Da un soggetto di Francesco Salviati. Magnifica prova, impressa su carta vergata coeva priva di filigrana, rifilata al rame, in ottimo stato di conservazione.

L'incisione, sebbene priva di indicazioni sull'inventore del soggetto, deriva da Francesco Salviati e può essere ricondotta agli inizi del periodo romano di Diana Scultori, intorno al 1575-1576. La datazione e l'attribuzione al Salviati sono possibili grazie ad un'altra incisione di Diana, dello stesso soggetto - in controparte rispetto a questa e con alcune varianti - datata in lastra 1583 e con un'iscrizione che indica espressamente Francesco Salviati quale *inventor* del disegno.

In passato, Bartsch, Brulliot e Nagler, non conoscendo l'incisione del 1583, ne avevano ipotizzato una derivazione da Primaticcio.

La scena mostra la Sacra Famiglia che riceve in dono un cesto di frutta da una giovane donna, alle cui spalle si mostra, quasi timidamente, un bambino. A fare da sfondo, delle architetture. Sul piedistallo a sinistra, accanto alle figure, si legge la firma DIANA.

Bibliografia: Bartsch, XV, 14; Nagler, V, p. 420; Bellini, p. 187, 16. Dimensioni 166x236.



Gaspere Oselli
(Cittadella 1536 circa – 1590 circa)

La flagellazione alla colonna

Bulino, circa 1580, firmata in lastra in basso al centro. Da un soggetto di Federico Zuccari. Magnifica prova, ricca di toni, impressa su carta vergata coeva priva di filigrana, rifilata al rame, tracce di sporco al verso, per il resto in ottimo stato di conservazione.

La scena è ripresa, seppur con alcune modifiche, dalla flagellazione che Federico Zuccari ha dipinto nel 1575 a Roma per l'oratorio del Gonfalone.

Gaspere Oselli o degli Uccelli, detto anche Gaspere ab avibus, è incisore nativo di Cittadella che amava definirsi con l'appellativo di *Padovano*. Attivo a Venezia con bottega all'insegna Arca di Noè, si formò prevalentemente sull'esempio di Giorgio Ghisi, dal quale incise numerose opere, spesso copiandole. Numerose sono anche le derivazioni dai lavori di Marco Angolo del Moro. Tuttavia, le sue lastre più riuscite sembrano essere i ritratti dei principi e membri di Casa d'Austria realizzati su disegni di Francesco Terzi. Questa opera è edita da Benedetto Stefani, attivo verso il 1580. Oselli incise lo stesso soggetto, in forma diversa, per l'editore veneziano Luca Bertelli.

Foglio molto raro.

Bibliografia: Le Blanc, p. 122, 6. Dimensioni 320x440.



Hic est Jesus rex iudeorum

Hic est qui sequebatur eum rex iudeorum

Hic est qui sequebatur eum rex iudeorum

Pro peccatis nostris hic nos flagellavit

Giuseppe Scolari
(attivo a Venezia tra il 1592 e il 1607)

San Giorgio e il drago

Xilografia, fine XVI secolo, priva di data e firma. Bellissima prova, ricca di toni, impressa su carta vergata coeva priva di filigrana, completa della linea marginale, in ottimo stato di conservazione.

Il disegno di quest'opera è stato attribuito a Tiziano da Papillon e altri, mentre secondo Muraro e Rosand può essere considerato una variante dell'affresco *Marco Curzio si getta nella voragine*, sulla facciata del Palazzo d'Anna a Venezia, attribuito al Pordenone. Questa ipotesi ha trovato un certo seguito tra i critici. La scena raffigura San Giorgio cavaliere, ben corazzato e armato di lancia e spada in sella al suo cavallo dopo aver ucciso il drago, che giace a terra con un moncone della lancia conficcato nel corpo. L'immagine ha una straordinaria varietà di strutture grafiche e di contrasti tonali.

La leggenda nacque durante la prima crociata, durante la quale in Palestina, a Lidida, Giorgio venne decapitato, e fu poi diffusa notevolmente dalla Chiesa per la forte simbologia del racconto che affonda le radici nella mitologia greca, con l'episodio di Teseo ed il Minotauro ad esempio. Il drago rappresenta il demone maligno che vive fuori e dentro l'uomo. L'immagine del guerriero traduce quindi la lotta dell'uomo per combattere questo demone. Perché possa affrontarlo, però, è necessario che l'uomo sia ben corazzato, e l'armatura diventa simbolo della fede cristiana, che agisce da guida. L'uomo da solo non sarebbe in grado di affrontare questa lotta, pena lo smarrimento. Si aggiunga che nella tradizione narrativa, il cavaliere è sempre la figura che deve affrontare insidie e mostri per accedere o conquistare un tesoro. Il tesoro cristiano è il Bene che risiede nella profondità della coscienza dell'uomo.

Si ignorano quasi completamente i dati biografici di Giuseppe Scolari. Nell'iscrizione che si legge nella xilografia *Vir doloris*, si definisce "*Vecentino*", per cui sarebbe originario di Vicenza. Il suo nome è registrato negli annali della corporazione dei pittori veneziani, tra gli anni 1592 – 1607. A Venezia dunque sviluppa il suo talento, lavorando soprattutto a grisaille. Della sua produzione pittorica non si è conservato nulla. La sua arte è nota unicamente per le sue xilografie che sono anche gli ultimi esempi veneziani di questa tecnica, a cui sarà preferita l'incisione su rame. Benchè si tratti solo di 9 opere – di cui 8 di tema religioso, lo Scolari merita comunque di essere considerato un grande artista. Non è un caso che Papillon abbia attribuito a Tiziano i disegni delle opere dello Scolari, proprio per la straordinaria qualità e abilità. Lo stile di Scolari è elegante ed accurato, molto rifinito e nello stesso tempo originale. Elementi fondamentali della sua arte sono i segni lunghi e continui che si osservano in tutte le sue opere. Le sue xilografie si distinguono dalle altre veneziane del tempo per un particolare valore dei neri, forse legato ad un particolare tipo di inchiostro, o all'utilizzo di un legno particolarmente poroso.

Bibliografia: Muraro & Rosand, p. 153 n. 104; Passavant, VI p. 234; Nagler, K-L, XI, p. 160 n. 6. Dimensioni 365x530.



Giovanni Battista de Cavalieri
(Villa Lagarina 1525 – Roma 1601)

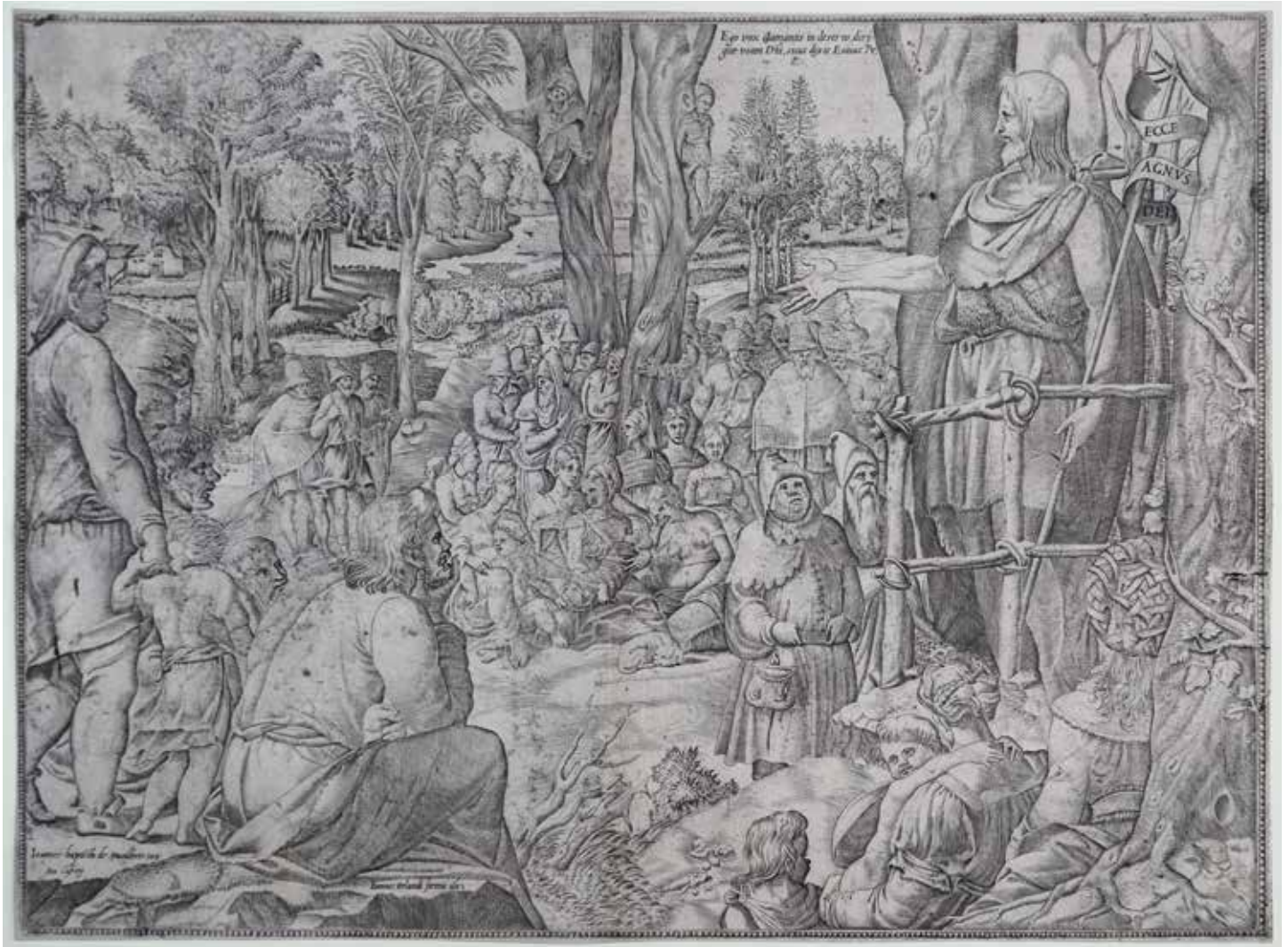
La predica di S. Giovanni Battista

Bulino, firmato in lastra in basso a sinistra. Da un soggetto di Luca Penni. Esemplare nel terzo stato, con l'indirizzo dell'editore Giovanni Orlandi e la data 1602. Bellissima prova, impressa su carta vergata coeva priva di filigrana, rifilata al rame, piccoli restauri alla piega centrale visibili al verso, per il resto in ottimo stato di conservazione.

La composizione deriva direttamente da un'incisione all'acquaforte di Pierre Mignon, eseguita a Parigi intorno al 1550, a sua volta probabilmente derivata da un dipinto di Luca Penni. Rispetto al modello, l'incisione di Cavalieri è in controparte e senza la ricca cornice ornamentale. Le Blanc erroneamente individua il modello in un disegno di Andrea del Sarto.

La scena è ambientata in un paesaggio boschivo di stile fiammingo, come suggeriscono i costumi dei pastori e delle figure maschili radunati ad ascoltare, nonché i tetti di paglia delle abitazioni sullo sfondo a sinistra. Di contro, la figura di S. Giovanni Battista e le figure femminili con la loro pettinatura classica, derivano chiaramente dallo stile rinascimentale. Il Battista è raffigurato da un pulpito ricavato da rami di albero, mentre si rivolge alla folla e accompagna la predica con un gesto della mano destra. La folla accorsa è eterogenea, formata da donne, uomini, pastori e ragazzi raffigurati sugli alberi. L'opera è uno splendido esempio di simbiosi di elementi stilistici nordici e italiani, ed evoca, per l'ambientazione contadina, lo spirito di Brueghel.

Bibliografia: Le Blanc, 23; Scorsetti 14 II/III; Marigliani – Biguzzi, *La Collezione Sacra della Bottega di Antonio Lafrery*, p. 82, 51; Bassenge, *Auktion* 80, p. 26 n. 5208. Dimensioni 315x425.



Cherubino Alberti

(Borgo San Sepolcro 1553 – Roma 1615)

Tobia e l'Angelo

Bulino, 1575, firmato e datato in lastra in basso a sinistra. Da un soggetto di Pellegrino Tibaldi. Magnifica prova, nitida e ricca di toni, impresse su carta vergata coeva, rifilata al rame, minimi restauri perfettamente eseguiti al verso, per il resto in eccellente stato di conservazione.

Il soggetto descrive la storia di Tobia, figlio di Tobi, e del suo angelo custode, l'arcangelo Raffaele, narrate nel libro biblico di Tobia. La sua storia ha inizio a Ninive durante l'esilio degli ebrei in Assiria, nel VIII secolo a.C. Nell'iconografia classica è particolarmente diffusa questa rappresentazione dei due: entrambi in abiti da viandante e seguiti dal cane. Questo animale, considerato immondo dagli ebrei, è un elemento insolito ed è raramente presentato nella Bibbia come amico dell'uomo. L'idea dell'angelo custode era diffusa nell'Italia del Rinascimento, e dipinti ispirati al Libro di Tobia erano spesso commissionati in occasione dell'imminente partenza di un figlio.

Meravigliosa prova.

Bibliografia: Bartsch, XVII, p. 70, 58; Dimensioni 310x207.



Cherubino Alberti

(Borgo San Sepolcro 1553 – Roma 1615)

Nuda Veritas & Petit Aethera

Coppia di incisioni al bulino ed acquaforte, 1591, datate in lastra in alto al centro. Da Michelangelo. Straordinarie prove, particolarmente nitide e ricche di toni, impresse su carta vergata coeva con filigrana “grappolo d’uva”, rifilate al rame, minimi restauri perfettamente eseguiti al verso, per il resto in eccellente stato di conservazione.

La composizione è tratta dal *Giudizio Universale* di Michelangelo dipinto nella Cappella Sistina. Le figure rappresentano rispettivamente San Giovanni Battista e un eletto che riesce a salvarsi dal diluvio afferrandosi ad una colonna. Le incisioni sono nello stesso verso rispetto all’affresco e riprendono, in controparte, i medesimi lavori realizzati da Cherubino Alberti, sempre nel 1591 (Bartsch 67 & 68). Stilisticamente, nonostante si presentino speculari e con qualche differenza, le due opere sono attribuibili allo stesso artista di Borgo San Sepolcro. Non descritte.

Bibliografia: Bartsch (Alberti), XVII, 67 & 68; Rotili, *Fortuna di Michelangelo nell’incisione*, p. 113, 145 & 146; Bury, *The Print in Italy*, p. 145, 94 & 95; Barnes, *Michelangelo in Print*, pp. 23-24, 1.8 & 1.9. Dimensioni 228x412 & 228x402.



Nicolas Van Aelst
(Bruxelles, 1526 circa – dopo il 1613)

Ritratto di papa Pio IV

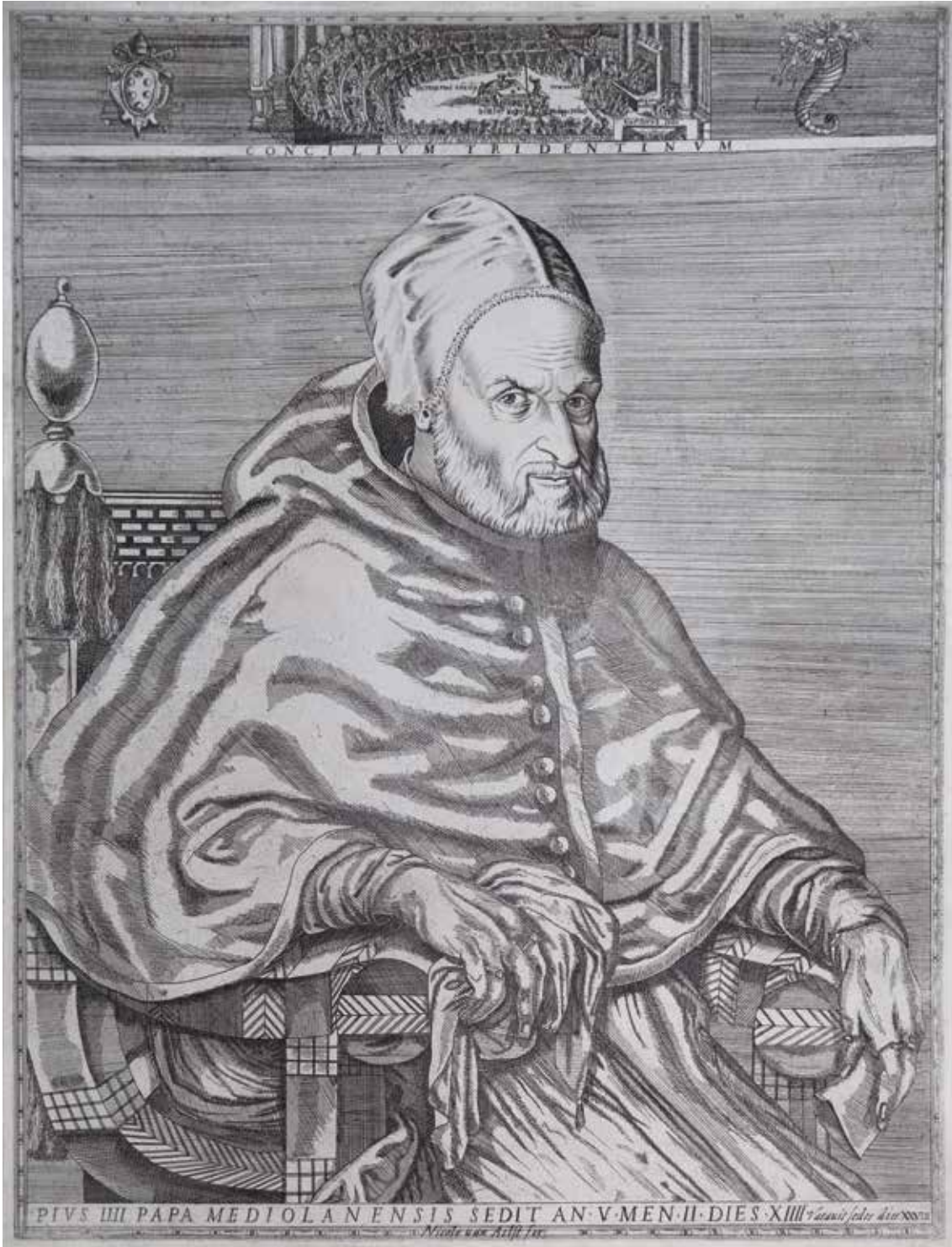
Acquaforte e bulino, circa 1580/90, firmata in lastra in basso al centro. Magnifica prova, impressa su carta vergata coeva con filigrana “scudo con stella e lettera M”, con sottili margini, in perfetto stato di conservazione.

L'incisione raffigura, di tre quarti, Pio IV, al secolo Giovanni Angelo Medici di Marignano (1499-1565). Apparteneva all'antica famiglia milanese dei Medici, non imparentata con il ramo fiorentino anche se Clemente VII prima e Cosimo I poi, per assicurarsi i favori del futuro pontefice, allusero in più d'una circostanza a rapporti di parentela coi Medici milanesi, fino a concedere loro, probabilmente con la nomina a cardinale di Giovan Angelo nel 1549, l'uso del proprio stemma, ovvero le sei palle in campo d'oro, che qui vediamo in alto a destra. Era fratello della madre di san Carlo Borromeo, Margherita Medici di Marignano. Cardinale nel 1549, fu eletto pontefice nel 1559 dopo ben quattro mesi di conclave. Nella parte superiore del foglio, al centro è rappresentato il Concilio di Trento poiché fu proprio Pio IV che, contro la minaccia protestante, specie in Francia, riconvocò e portò a conclusione (1562-63) il Concilio, pubblicandone i decreti di riforma della Chiesa. Protettore di artisti, tra cui Michelangelo, cui affidò la costruzione di Porta Pia, eseguì in Roma numerose opere pubbliche, nel 1561 incaricò Paolo Manuzio di istituire in Roma una stamperia che nel 1563 donò al popolo romano. L'iscrizione in basso ricorda la durata del pontificato, 5 anni due mesi e 14 giorni, e il periodo di sede vacante di 28 giorni prima dell'elezione del suo successore e santo, Pio V.

Nicola van Aelst, è commerciante, editore e stampatore di origine belga, attivo a Roma tra il 1582 e il 1613 con bottega presso Santa Maria della Pace davanti alla chiesa di San Biagio. Ottenne diversi privilegi di stampa da Sisto V per stampe di monumenti costruiti o restaurati dal pontefice stesso. Pubblicò incisioni dai disegni dei migliori artisti, tra cui Antonio Tempesta. Van Aelst possedeva una ricca raccolta di rami, fatti incidere da lui o acquistati da altri autori, tra cui alcuni appartenuti a Lafrery. Nella scelta dei soggetti, preferiva carte geografiche, stampe di monumenti antichi e moderni, tralasciando i soggetti religiosi. La sua morte è registrata il 19 luglio 1613.

Opera non descritta dai repertori consultati. Rarissima.

Dimensioni 370x490.



PIVS III PAPA MEDIOLANENSIS SEDIT AN·V·MEN·II·DIES·XIII *scilicet fides die XXXIIII*
Muntz del. Hoff sculp.

Nicolas Van Aelst
(Bruxelles, 1526 circa – dopo il 1613)

Ritratto di papa Clemente VIII

Acquaforte e bulino, circa 1580/90, priva di firma. Magnifica prova, impressa su carta vergata coeva con filigrana “scudo con stella”, con sottili margini, in perfetto stato di conservazione.

L'incisione mostra Clemente VIII, al secolo Ippolito Aldobrandini (1536-1605) ritratto di tre quarti, seduto con la mano destra appoggiata al bracciolo della sedia e l'anello del pescatore ben visibile, mentre con la sinistra tiene un libro, l'indice tra le pagine per non perdere il segno. In alto a destra campeggia il suo stemma: una banda doppio merlata accostata da sei stelle a otto punte.

Nel margine corre l'iscrizione *Clemente VIII Papa Florentinus*. Sebbene fosse nato a Fano, la famiglia Aldobrandini era originaria di Firenze e suo padre, un noto avvocato, costretto a lasciare la città per dissapori coi Medici. Ippolito Albobrandini fu eletto al soglio pontificio, dopo 20 giorni di conclave, il 30 gennaio 1592. Il suo pontificato durò 13 anni, fino alla sua morte nel 1605. Sotto il suo pontificato fu condannato al rogo Giordano Bruno. L'incisione è stilisticamente affine al ritratto precedente, che ritrae Pio IV, su cui è riportato il nome di Nicolas van Aelst come editore, a cui, pertanto, attribuiamo anche quest'acquaforte.

Opera non descritta dai repertori consultati. Rarissima.

Dimensioni 355x475.



CLEMENS • VIII • PAPA • FLORENTINVS •

Jan Harmensz Müller
(Amsterdam 1571 – 1628)

Caino e Abele

Bulino, circa 1589, firmato in lastra in basso a sinistra. Da un soggetto di Cornelis van Haarlem. Esemplare nell'unico stato, con l'indirizzo di Müller. Magnifica prova, ricca di toni, impressa su carta vergata coeva, con filigrana "scudo con croce di Basilea ed iniziali NH" (*The New Hollstein, Müller Dynasty*, p. 297, 3), rifilata al rame, traccia di piega verticale visibile al verso, piccoli restauri perfettamente eseguiti, per il resto in eccellente stato di conservazione.

L'opera viene interpretata nel classico stile manierista del Corneliszoon, perfettamente eseguita dal Müller, che fu senza dubbio il suo miglior traduttore. Cornelis Corneliszoon van Haarlem (Haarlem, 1562 – 1638) fu un pittore e artista olandese, tra i più noti esponenti del Manierismo dei Paesi Bassi, membro della scuola di Haarlem, che fu influenzata soprattutto dalle opere di Bartholomeus Spranger. Egli dipinse numerosi ritratti, alternati a opere raffiguranti episodi mitologici e biblici. Inizialmente Corneliszoon realizzò opere di grandi dimensioni, con nudi eccezionalmente grotteschi, quasi innaturali.

Fantastico esemplare di questo manifesto manierista.

Bibliografia: Bartsch 29; Hollstein 8; *The New Hollstein*, 29. Dimensioni 350x415.



Co. Couda Halden
sculpit
Johann Martin Jahn

Impius, ecce, cum fratrem iugulavit Abelen,
Innocuo hinc etkins sanguine primus hurnum...

Pro dolor! ex illo quot in orbe fuerit Tyranni,
Quasi terra innocua tota cruore madet.

Harmonius Moller
sculpit

Francesco Villamena
(Assisi 1565 – Roma 1624)

Allegoria con Ercole che sostiene il globo

Acquaforte e bulino, circa 1596, firmata in lastra in basso a destra. Da un soggetto di Francesco Albani. Magnifica prova stampata su carta coeva con filigrana “scudo con santo inginocchiato”, con margini, leggera traccia di piega centrale, per il resto in ottimo stato di conservazione.

L’incisione deriva da un disegno del pittore Francesco Albani (1578-1660) e rappresenta un’allegoria del cardinale Arrigoni con al centro Ercole che sostiene un globo su cui sono le armi del cardinale. Il globo è sorretto ai lati da Apollo e Mercurio, seduti su un carro e con in mano i rispettivi emblemi: la lira e il caduceo. Agli angoli inferiori, due gruppi di tre putti sostengono degli scudi emblematici. Pompeo Arrigoni fu creato cardinale da Clemente VIII il 5 giugno 1596, pertanto, la data costituisce un sicuro *terminus post quem* per la datazione dell’opera.

Bibliografia: Kühn-Hattenhauer, *Das grafische Oeuvre des Francesco Villamena*, p. 222. Dimensioni 480x330.



Guido Reni
(Calvenzano 1575 – Bologna 1642)

Sacra Famiglia

Acquaforte, circa 1595, priva della firma dell'artista. Prova del raro primo stato di due, avanti l'aggiunta nel margine bianco della scritta "*Guido Reni fecit*". Magnifica impressione, nitida e contrastata, impressa su carta vergata coeva, con margini, in eccellente stato di conservazione.

Il Reni affronta questo soggetto in maniera molto simile per tre volte. Molto difficile ordinare cronologicamente le opere, a causa della mancanza di date e di documenti relativi. Tuttavia la notevole influenza del Parmigianino in questo lavoro e l'affinità stilistica con lo *Stemma della famiglia Sforza* (Bartsch 23) lascia presupporre che sia il più antico dei tre, quindi databile all'ultimo decennio del XVI secolo. Nella ripetizione di questo soggetto (Bartsch 10 & 11), esistono sostanziali differenze stilistiche nella maniera di incidere.

Bibliografia: Bartsch 9, TIB 004 I/II, Bertelà, *Incisori Bolognese ed Emiliani del Seicento*, 858. Dimensioni 150x230.



Girolamo Cialdieri

(Urbino 1593-1680)

Ecce Homo

Acquaforte, firmata in lastra in basso “*Hieronimus Cialdierus Urbinum I.F.*”. Esemplare di primo stato di due, avanti l’indirizzo dell’editore Pietro Stefanoni. Magnifica prova, impressa su carta vergata coeva con filigrana “giglio e cerchio con corona”, con piccoli margini, piccolo restauro all’angolo superiore sinistro, per il resto in eccellente stato di conservazione.

Il titolo *Ecce Homo Et si hic non esset homo non liberaretur homo* appare su un cartiglio in basso della scena; la firma si legge ai piedi di una colonnina. Il Cristo coronato di spine è a figura intera, mostrato al popolo da Caifa e da tre armati. Il Gesù ha figura dolcissima e colma di dolore umano. Questa lastra del Cialdieri sembra essere l’unica incisione dell’artista ed è citata solo dal Nagler, che ne descrive un esemplare con il monogramma *P.S.F* relativo all’editore Pietro Stefanoni.

Figlio del pittore Bartolomeo Cialdieri e seguace di Federico Barocci, il cui studio e interpretazione fu mediato per il Cialdieri attraverso la lezione del veronese Claudio Ridolfi presso il quale imparò il mestiere di pittore. Come pittore si mostra, nelle molte sue opere conservate a Urbino, fortemente influenzato dai modi del Barocci fusi agli insegnamenti di Paolo Veronese.

Rarissima ed affascinante opera.

Bibliografia: U. Thieme - F. Becker, *Künstlerlexikon*, VI, p. 558; Nagler, *Die monogrammisten*, II, 2820; Galerie Bassenge, *Auktion 67*, p. 30, 5105. Dimensioni 194x274.



Hieronymus Goldarius
Vrbino 1617

ECCE HOMO

ET SI HIC NON ESSET HOMO
NON LIBERARETUR HOMO

Aegidius Sadeler
(Anversa 1570 ca. – Praga 1629)

Albero genealogico della Famiglia Reale d’Austria

Bulino, 1629, firmato e datato in lastra in basso. Esemplare nel secondo stato di tre, con l’indirizzo di Marco Sadeler e la data, non aggiornata, 1629. Magnifica prova, impressa su quattro grandi fogli di carta vergata coeva, con margini, in ottimo stato di conservazione.

Albero genealogico dei re di Boemia e Ungheria, ovvero della Casa d’Asburgo, a partire da Rodolfo I, con cui gli Asburgo guadagnarono la dignità imperiale, fino a Ferdinando III (1608 – 1657) che oltre al titolo di re di Ungheria (1625) e di Boemia (1628) dal 1637 ottenne anche quello di imperatore del Sacro Romano Impero che mantenne fino alla sua morte. La discendenza è aggiornata al 1640, ragion per cui viene riportato solo il primo matrimonio, dei tre che contrasse Ferdinando, e solo i figli nati prima del 1640 o ancora vivi in quell’anno: due figli, infatti, morirono piccolissimi nel 1639. I discendenti della casa d’Asburgo sono raffigurati a mezzo busto, su dei fiori con gli steli intrecciati, e di ogni membro, in un nastro, vengono riportati i titoli e il grado di parentela col predecessore. Un primo stato di questa lastra fu stampato nel 1629. L’esemplare qui presentato rappresenta il secondo stato di tre, stampato intorno al 1640 circa. Il terzo stato fu stampato a Venezia nel 1660. Successivamente furono aggiunti nuovi ritratti di altri membri della famiglia fino al 1754.

Magnifico esemplare di questa grande e rara opera del Sadeler.

Bibliografia: Hollstein 371-376, II/III. Dimensioni di ogni foglio 425 x 560 circa, dimensioni totali 560x1700.



Johann Friedrich Greuter
(Strasburgo 1590 ca - Roma 1662)

Non tibi divisum

Acquaforte e bulino, circa 1630, firmata in lastra in basso al centro. Da un soggetto di Antonio Circignani detto il Pomarancio. Magnifica prova, impressa su carta vergata coeva con filigrana “giglio nel cerchio con corona”, rifilata al rame, piccoli restauri perfettamente eseguiti, nel complesso in buono stato di conservazione.

Nel margine superiore, l'acronimo *A(d) M(aiorem) D(ei) G(loriam)*.

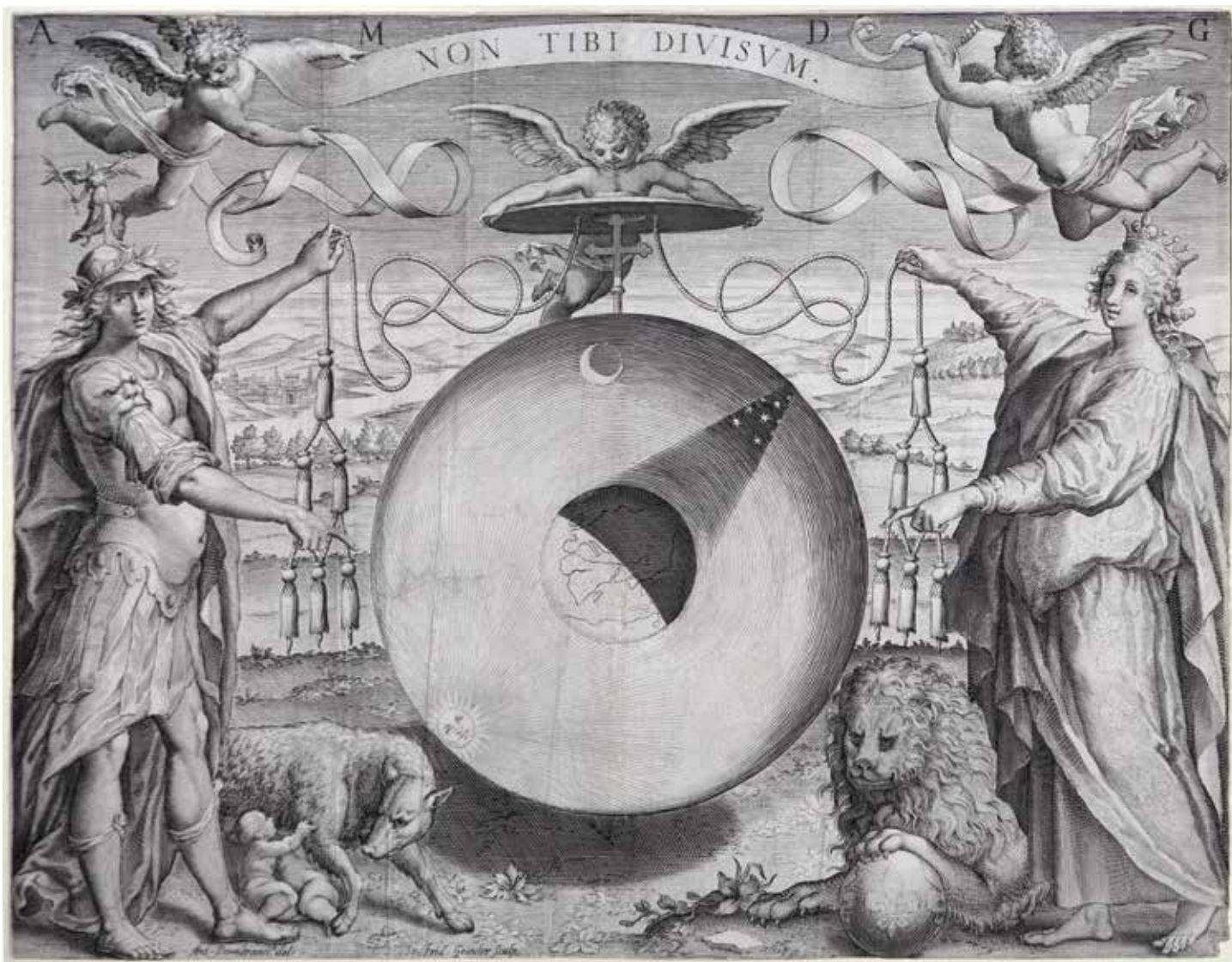
Si tratta di una delle tesi che J. F. Greuter incise su disegno del Pomarancio (1570-1630 circa), ricordate anche da Baglione. Al centro è rappresentato il sistema solare, sormontato dal cappello cardinalizio i cui cordoni sono tenuti in mano a sinistra dalla figura allegorica di Roma, con ai piedi l'emblema della Lupa, e a destra dall'allegoria di Firenze accompagnata dal marzocco.

Le tesi erano grandi tavole prodotte in occasione della laurea di personaggi illustri. Difficile individuare con esattezza il cardinale a cui l'opera è dedicata. Gori Gandellini ricorda che Francesco Villamena intagliò “un'arma del Pontefice Clemente VIII con contorno di due bei putti in piedi, che sostengono il triregno, ed abbasso in una cartella una mano, che sostiene la sfera con il motto “*Non tibi divisum*”. È il motto che si legge appunto sul nastro svolazzante ma Clemente VIII, al secolo Ippolito Aldobrandini, che peraltro era detto *Florentinus* per l'origine della famiglia, fu eletto al soglio pontificio nel 1592, quindi ben prima che Greuter potesse iniziare a incidere. Potrebbe trattarsi del nipote di Clemente VIII, Ippolito Aldobrandini junior (1592-1638), creato cardinale da Gregorio XV, i cui estremi biografici sono congrui sia con il Pomarancio che con il Greuter.

Di particolare interesse è la raffigurazione centrale che propone il sistema geocentrico, proprio negli anni in cui era accesissima la disputa astronomica e la teoria eliocentrica veniva sostenuta da Giordano Bruno prima e Galileo Galilei poi. Giordano Bruno fu condannato al rogo proprio sotto il pontificato di Clemente VIII, dato che supporterebbe quindi la nostra proposta di identificare il cardinale a cui la tesi è dedicata proprio con Clemente VIII.

Rarissima.

Bibliografia: G. Gori Gandellini, III, *Notizie storiche degli intagliatori*, p. 309. Dimensioni 405x315.



Jusepe de Ribera detto Lo Spagnoletto
(Xàtiva 1591 – Napoli 1652)

San Gerolamo penitente ascolta la tromba del Giudizio

Acquaforte e bulino, circa 1621, monogrammata in lastra in basso a destra. Controprova del primo stato di quattro, avanti l'indirizzo dell'editore Fransz van Wyngaerde. Bellissima prova, impressa su carta vergata coeva priva di filigrana, con sottili margini, in ottimo stato di conservazione.

L'opera è una rarissima controprova. Le controprove ricavate direttamente dalla stampa e non dalla lastra, venivano effettuate occasionalmente dallo stampatore.

San Gerolamo penitente è spesso rappresentato in questo modo, ovvero durante la visione degli angeli che suonano le trombe del Giudizio. Recentemente alcuni studiosi hanno suggerito che Gerolamo in realtà ascoltasse la tromba del profeta Amos nel suo ammonimento contro l'idolatria intesa come attaccamento ai piaceri terreni.

Bibliografia: Bartsch XX, p. 47, 4; TIB 004, Brown 5 Ia/V; Salamon, *Jusepe de Ribera lo Spagnoletto*, 7a. Dimensioni 233x317.



Jusepe de Ribera detto Lo Spagnoletto
(Xàtiva 1591 – Napoli 1652)

Il martirio di San Bartolomeo

Acquaforte e bulino, 1624, firmato e datato in lastra in basso. Esempio nel probabile secondo stato. Meravigliosa prova, ricca di toni, impressa su carta vergata coeva con filigrana “cerchio con monti e gallo”, rifilata alla linea marginale, in ottimo stato di conservazione.

La scena rappresenta il martirio a cui fu sottoposto San Bartolomeo, in Armenia. Secondo i fatti narrati da Abdia Babilonico, avendo Bartolomeo convertito alla fede cristiana il re Polimio e la sua sposa, l'invidia dei sacerdoti locali fu tale che incitando Astiage, fratello del re, fu decretato per lui il raccapricciante martirio di essere scorticato vivo dalla testa ai piedi, per essersi rifiutato di adorare le divinità pagane. Ne *La leggenda aurea* di Jacopo da Varagine, si narra anche che durante il tentativo di conversione, una delle statue raffiguranti queste divinità, Baldach, cadde al suolo frantumandosi. Nell'incisione è raffigurata nell'angolo inferiore sinistro.

In questa incisione, il santo è rappresentato secondo l'iconografia più diffusa nel '600: legato ad un albero, viene scorticato, mentre sulla destra si nota una folla accorsa. L'opera è dedicata a Emanuele Filiberto di Savoia (1588 – 1624), nipote di Filippo III re di Spagna e vicerè di Sicilia nel 1620, da cui Ribera sperava di ottenere un appoggio, che però morì proprio nel 1624. Il martirio di San Bartolomeo, con varianti rispetto all'incisione, era stato dipinto su tela qualche anno prima, durante la prima fase del soggiorno napoletano dell'artista, tra il 1616 e il 1620, poi tradotta in incisione nel 1624 e ancora, tra il 1628-30, rappresentato, con altre varianti, in un altro dipinto oggi nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti.

Il soggetto si iscrive nella serie dedicata ai santi martiri che Ribera eseguì tra il 1620 e il 1635.

Bibliografia: Bartsch, XX, 6; Salamon, *Jusepe de Ribera lo Spagnoletto*, n. 14. Dimensioni 238x316.



Dedico mis obras y esta estampa al Serenif.^{mo} Principe Filiberto mi señor
en Napoli año 1674

Luigi de Rovera sculpit

Giovanni Battista Bracelli

(attivo tra il 1616 ed il 1649)

Attila alle porte di Roma

Acquaforte, 1649, datata e firmata in lastra. Magnifica prova, impressa su carta vergata coeva, con margini, in ottimo stato di conservazione.

L'opera di Giovanni Battista Bracelli, deriva da una pala marmorea di Alessandro Algardi iniziata nel 1646 e portata a termine nel 1653, mentre il modello in gesso a grandezza naturale fu esposto in San Pietro già nel corso del 1649, come Bracelli indica nelle due iscrizioni in alto. Lo stesso rilievo poi, donato ai Filippini, venne murato nello scalone del Palazzo Vallicelliano.

La scena rappresenta la leggendaria difesa di Roma di papa Leone Magno contro l'avanzata di Attila, e l'improvviso arrestarsi di quest'ultimo all'apparire in cielo dei due apostoli maggiori: Pietro e Paolo. La composizione è suddivisa in due parti: quella bassa, che mostra in primo piano le due figure del pontefice e di Attila, e alle loro spalle i rispettivi sostenitori: il clero contro i soldati unni. Nella parte alta, avanzano sopra le nuvole, attraverso il varco aperto dai putti alati, i due apostoli Pietro e Paolo. Si tratta dell'ultima opera datata dell'artista.

Il Bracelli è incisore, attivo in Toscana nel primo quarto del XVII secolo. Pubblicò a Livorno una serie di acquaforti dal titolo *Bizarie di varie figure* (1624), figure costruite con elementi geometrici e fantastici. L'artista, che si proclama "un pittore fiorentino" proprio nel frontespizio delle *Bizarie*, può forse essere identificato con un allievo di Jacopo da Empoli soprannominato Il Bigio, che aveva dipinto scene allegoriche in Casa Buonarroti tra il 1616-1617; nel 1619 aveva ottenuto il diploma dell'Accademia del Disegno. Lavora poi con Jacopo ai soffitti della cattedrale di Livorno. Mentre i suoi disegni sono sconosciuti, la sua produzione incisoria è invece testimoniata da 88 acquaforti datate tra il 1624 e il 1649. Oltre le *Bizarie*, realizzò una serie di 31 lastre più piccole intitolata *Figure con instrumenti musicali e boscarecci*, pubblicati a Roma tra il 1625 e il 1630. A Roma la sua presenza è attestata nel 1626, quando incide il *Baldacchino* del Bernini in S. Pietro. Nel 1640 realizza altre 8 incisioni da lavori del Bernini.

Bibliografia: Bassenge, *Auktion* 78, p. 28 n. 5062; Reed & Wallace, *Italian Etchers of the Renaissance & Baroque*, p. 230; *Allgemeines Kunsterlexikon* vol. 13, S. 505. Dimensioni 261x349.



Harmensz van Rijn detto Rembrandt
(Leyda 1606 – Amsterdam 1669)

Ritratto di un vecchio con cappello di pelliccia e occhi chiusi

Acquaforte, 1635 circa, firmata in lastra in alto a sinistra. Magnifica prova, ricca di toni, impressa su carta vergata coeva, rifilata al rame, in ottimo stato di conservazione. Appoggiata su antico supporto di collezione, con iscrizione ad inchiostro in francese, databile alla metà del XVIII secolo.

Questo esemplare presenta gli angoli squadrate che Rovinski descrive come tipici delle prime impressioni. Magnifico esemplare di uno dei migliori ritratti di Rembrandt.

Bibliografia: Bartsch 290; White & Boon 290; BB. 35-3; J. Rutgers in *Rembrandt Dipinti, incisioni e riflessi sul '600 e '700 italiano*, p. 326, 81. Dimensioni 112x101.



Vieillard a grande Barbe. —
— vide Gesaint. Catalogue de Rembrandt. N. 268 —

Harmensz van Rijn detto Rembrandt
(Leyda 1606 – Amsterdam 1669)

La venditrice di frittelle

Acquaforte, 1635, firmata e datata in lastra nel margine al centro. Esemplare nello stato finale. Buona prova, impressa su carta vergata coeva, con sottili margini, in ottimo stato di conservazione.

L'incisione mostra una vivace scena quotidiana e popolare: una cuoca intenta a cuocere tre frittelle su una grande padella, attorniata da una folla impaziente di ragazzi in fila per acquistarle. Il ragazzo alle spalle della venditrice mette in mostra delle monete. La vivacità della scena è resa grazie a una combinazione di graffi e tratteggi più scorrevoli che si richiamano a disegni dello stesso periodo, uno dei quali propone proprio lo stesso soggetto ma reso in maniera meno elaborata rispetto all'incisione. È possibile che nella scelta del motivo Rembrandt sia stato ispirato da un'incisione dello stesso soggetto di Jan van de Velde II, a sua volta ispirata a un'opera di Willem Buytewech. Rembrandt, invece, ambienta la scena all'aperto. L'opera è nota in due stati. Nel primo, di cui sembra esistano due soli esemplari, le figure sono trattate tutte allo stesso modo; nel secondo, invece, l'artista presta maggiore cura e definizione alla figura della venditrice: ne accentua i contorni del viso, aggiunge tratteggio al vestito e alla cuffia, così da renderla il punto focale della composizione. Anche in altre zone l'artista accentua il tratteggio e le ombre per una lettura più facile dell'immagine.

Bibliografia: Bartsch, White & Boon 124 III/III; Hind, 141; *Rembrandt. Dipinti, incisioni e riflessi sul '600 e '700 italiano*, pp. 126-27. Dimensioni 177x109.



Ambrade 1635

Harmensz van Rijn detto Rembrandt
(Leyda 1606 – Amsterdam 1669)

Il giocatore di golf

Acquaforte, 1654, firmata e datata in lastra a sinistra verso il basso. Esemplare nel secondo stato di due, con le ombre aggiunte in altro. Bellissima prova, impressa su carta vergata coeva priva di filigrana, rifilata irregolarmente alla linea del rame, in ottimo stato di conservazione.

L'opera si compone di tre scene: in primo piano, un uomo è seduto in posizione scomposta, con una gamba distesa sulla panca, la schiena appoggiata alla parete e le mani incrociate; dietro di lui, una seconda scena mostra due uomini che conversano, mentre sulla sinistra è raffigurato il giocatore di golf. Le tre scene si svolgono probabilmente all'interno di un'osteria di campagna. In Olanda, infatti, il gioco del golf era molto diffuso e veniva praticato sia all'aperto nei campi, sia nelle case. Rembrandt mostra qui piena padronanza della tecnica del contrasto chiaroscurale. *Il giocatore di golf* è l'ultima tavola di genere incisa dal Rembrandt.

Bibliografia: Bartsch, White & Boon 125 II/II; Salamon 51. Dimensioni 96x144.



Harmensz van Rijn detto Rembrandt
(Leyda 1606 – Amsterdam 1669)

La Madonna con il gatto e il serpente

Acquaforte, 1654, firmata e datata il lastra in basso al centro. Esempio nel secondo stato di due. Buona prova, impressa su carta vergata coeva, con sottili margini, in ottimo stato di conservazione.

L'opera trae ispirazione dalla *Madonna col Bambino* del Mantegna, riprendendo la posizione delle due figure. In entrambe le incisioni la Vergine siede frontalmente e amorevolmente appoggia la sua fronte su quella del Bambino che tiene tra le braccia. Rispetto all'incisione del Mantegna, che con l'effetto chiaroscurale faceva risaltare il disegno delle due figure come un rilievo statuario, grazie anche al drappeggio sontuoso della veste, Rembrandt alleggerisce le forme dei drappi rendendo la veste più semplice. Inoltre, aggiunge uno sfondo domestico e altre figure: ai piedi di Maria striscia un serpente, simbolo del peccato e della colpa da cui il Bambino libererà il mondo, mentre sulla sinistra si osserva un gatto che simboleggia invece la tenerezza e la pace domestica. In fondo, dietro i vetri della grande finestra, si scorge la figura di uomo – forse S. Giuseppe – catturato dalla dolcezza della scena. Dunque Mantegna è l'ispirazione, il punto di partenza per giungere ad un risultato così vicino e tuttavia così lontano al modello italiano.

Bibliografia: Bartsch, White & Boon, 63 II/II; Biörklund-Barnard 54-C II/II; Salomon 18.
Dimensioni 96x145.



Harmensz van Rijn detto Rembrandt
(Leyda 1606 – Amsterdam 1669)

Pietro e Giovanni guariscono uno storpio

Acquaforte e puntasecca, 1659, firmata e datata il lastra in basso al centro. Esemplare nel quarto stato di quattro secondo White & Boon. Magnifica prova, ricca di toni, impressa su carta vergata coeva con filigrana descritta da Hinterding come tipica di questa tiratura, rifilata al rame, in perfetti stato di conservazione.

L'opera raffigura l'episodio narrato negli Atti degli apostoli. Uno storpio, un mendicante cencioso, siede a terra e protende la mano per ricevere l'elemosina nei pressi della porta del tempio. Pietro leva su di lui le mani in un gesto benedicente; Giovanni gli è accanto e attorno a loro si raduna una piccola folla di curiosi. Questo fu uno dei primi casi di guarigione operati da Pietro e portò al primo scontro tra gli apostoli e i sacerdoti ebraici.

Magnifico esemplare.

Bibliografia: Bartsch, White & Boon, 94 IV/IV; Biörklund-Barnard 59-A; E. Hinterding, *Rembrandt as an etcher*, p. 498. Dimensioni 215x180.



Pietro Testa detto il Lucchesino
(Lucca 1611 – Roma 1650)

Allegoria con le tre virtù teologali

Acquaforte, 1637 circa, priva di firma. Esempio nel secondo stato di due, con l'indirizzo dell'editore Frans van Wyngaerd. Magnifica prova, ricca di toni, impressa su carta vergata coeva, con sottili margini su tre lati e rifilata al rame in basso, in ottimo stato di conservazione.

L'incisione commemora l'elezione del cardinale Marcantonio Franciotti a vescovo di Lucca, il 30 marzo 1637. La data costituisce di fatto un sicuro *terminus post quem* per la pubblicazione dell'opera. L'iscrizione celebrativa su otto righe, sormontata dallo stemma di Lucca, traduce il significato della scena allegorica. L'esultanza della Terra e del Mare “*all'apparir dell'Indico Pastore*”. Il grifone a destra è infatti lo stemma del cardinale Franciotti; le tre figure femminili trasportate sulla nuvola rappresentano le tre virtù teologali: Fede, Speranza e Carità che scortano il vescovo. Il fiume intorno al quale sono putti e Ninfe è il Serchio, simbolo della Toscana che plaude alla nomina. Sulla sinistra si osserva una pantera che degli amorini tentano di ammansire. La belva è stata interpretata ora come il Peccato o il Demonio che cede all'Amore, ora invece, poiché è rivolta ringhiosa verso il grifone di Franciotti, interpretata come monito e auspicio che il nuovo Vescovo potesse unire alle virtù teologali anche quelle civiche della repubblica, che appaiono personificate proprio sotto l'iscrizione: la donna con un serpente è la Sagghezza, sulla cui spalla è appoggiata una fanciulla che ha nella mano una briglia, la Temperanza; a poca distanza, è la Giustizia, con un elmo sul capo e una lancia nella mano destra, a cui si appoggia la Prudenza. La storia ci dice che le cose andarono diversamente da quanto sperato: Franciotti, dopo l'insorgere dei conflitti con i lucchesi, fu richiamato a Roma nel 1639 mentre l'anno successivo la città fu colpita da scomunica e da un interdetto.

I primi esemplari tirati, mostrano tracce di una dedica nel margine inferiore mentre non sono noti esemplari con la dedica intatta. Perché potesse essere pubblicata la dedica doveva necessariamente essere prima approvata. Pertanto, si può supporre che Testa abbia iniziato a stampare senza aver ancora ottenuto l'approvazione e, una volta negata, sia stato costretto a raschiarla via dagli esemplari già pubblicati.

L'opera è descritta come assai rara.

Bibliografia: Bartsch, 30; Bellini, p. 47, 14; E. Cropper, *Pietro Testa 1612 – 1650 Prints and Drawings*, p. 66–70, n. 36. Dimensione 360x340.



Stefano della Bella
(Firenze 1610 – 1664)

Il Pont Neuf a Parigi

Acquaforte, 1646, firmata e datata in lastra in basso. Esemplare nel rarissimo primo stato di quattro, avanti il gallo sopra il campanile della chiesa di San Germain de L'Auxerrois. Magnifica prova, ricca di toni, impressa su carta vergata coeva, rifilata al rame o con sottilissimi margini, piccole abrasioni visibili al verso, per il resto in ottimo stato di conservazione.

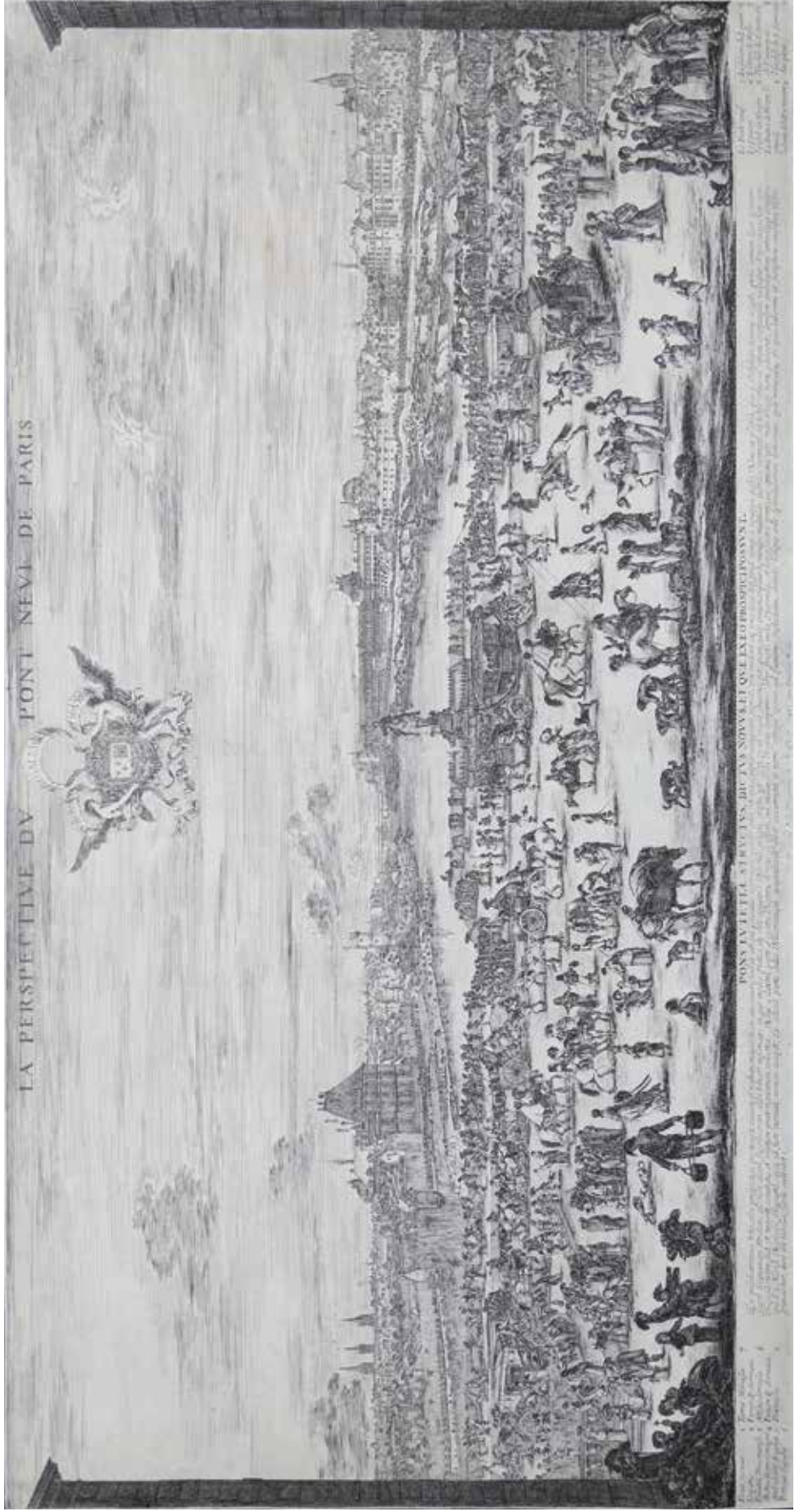
La veduta di Parigi presa dal Ponte Neuf rappresenta uno dei capolavori di Stefano della Bella, e la sua lastra più grande. La tavola è straordinariamente animata da centinaia di personaggi e animali, in un grande intreccio di scene di vita quotidiana una affiancata all'altra.

La Massar descrive solo due stati dell'opera, ampliati a quattro da Silverio Salamon. Il primo stato, indicato come raro, si riconosce per l'assenza del piccolo gallo sul campanile della chiesa indicata nella legenda con il numero 8. La Massar invita i collezionisti a verificare che l'assenza del gallo non sia stata causata direttamente nella stampa, grattando l'opera.

Magnifica prova di questa rara e spettacolare incisione.

Bibliografia: De Vesme-Massar 850 I/II; Salamon, *Stefano della Bella*, 169-71 I/IV. Dimensioni 685x360.

LA PERSPECTIVE DU PONT NEUF DE PARIS



PONT NEUF, DE JAS. NOVATI QU'EX PROSPICITISSIMA L.

Giovan Benedetto Castiglione detto il Grechetto
(Genova 1609 – Mantova 1663/65)

La resurrezione di Lazzaro

Acquaforse firmata in lastra nel margine inferiore a destra. Esemplare nel secondo stato di quattro. Magnifica prova, impressa su carta vergata coeva, rifilata al rame, in ottimo stato di conservazione.

L'incisione è riconducibile al 1645-50 quando Castiglione mostra particolare interesse per l'effetto di illuminazione notturna. A questo stesso periodo risalirebbero sia *Tobia seppellisce i morti* che *Ritrovamento dei corpi di san Pietro e san Paolo*. Un disegno, in controparte, conservato al Copper Union Museum costituisce probabilmente uno studio preparatorio per l'incisione. Dello stesso soggetto Castiglione realizza altri due disegni, entrambi conservati al Windsor, con molte varianti, di cui uno in formato verticale.

Bibliografia: Bartsch 6; TIB 46.006 II/IV; Bellini 59. Dimensioni 318x228.



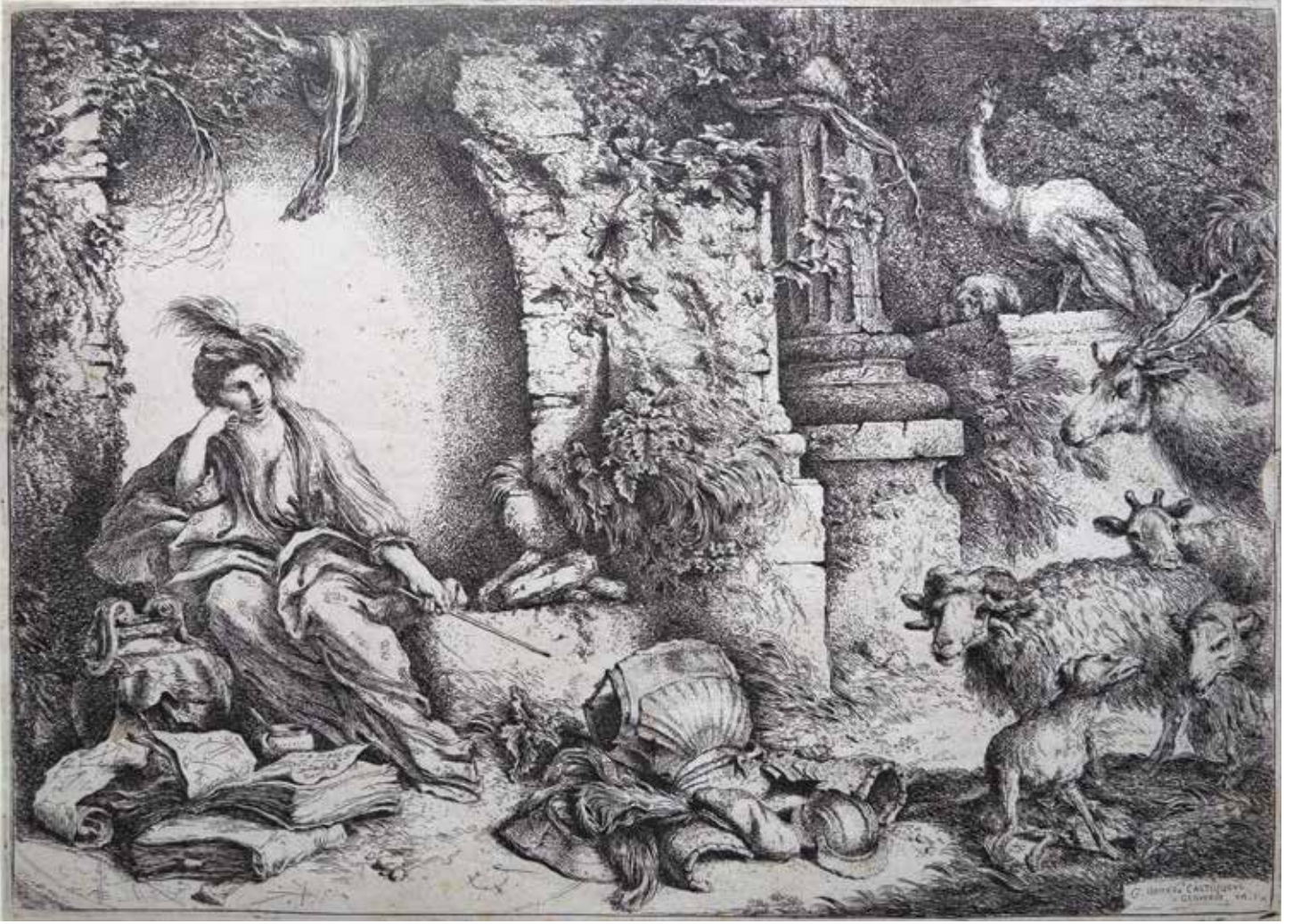
Giovan Benedetto Castiglione detto il Grechetto
(Genova 1609 – Mantova 1663/65)

Circe trasforma in bestie i compagni di Ulisse

Acquafornte, circa 1650-55, firmata in lastra in basso a destra. Esempio nel primo stato di due. Magnifica prova, ricca di toni, impressa su carta vergata coeva con filigrana “cerchio e giglio”, rifilata al rame, in ottimo stato di conservazione.

Secondo un'interpretazione largamente diffusa e accettata, la scena rappresenta il noto episodio narrato nel libro X dell'*Odisea*, in cui la maga Circe trasforma in porci i compagni di Ulisse mandati ad esplorare la mitica isola Eea, da lei abitata, che la tradizione antica identificò poi con il promontorio del Circeo, nel Lazio. Nell'incisione, però, si osservano capre e cani, non porci. Questa discrepanza rispetto al racconto omerico, lascia spazio per una interpretazione diversa dell'incisione come una scena più generica di stregoneria, considerando anche che ai piedi della figura femminile ci sono alcuni libri aperti con simboli magici e astrologici. Per motivi stilisti, l'incisione è riferibile agli anni 1650-55.

Bibliografia: Bartsch, XXI n. 22; Le Blanc, I n. 58; Bellini, n. 60 I/II; Massari, *Tra mito e allegoria*, p. 416, 157, I/II. Dimensioni 308x219.



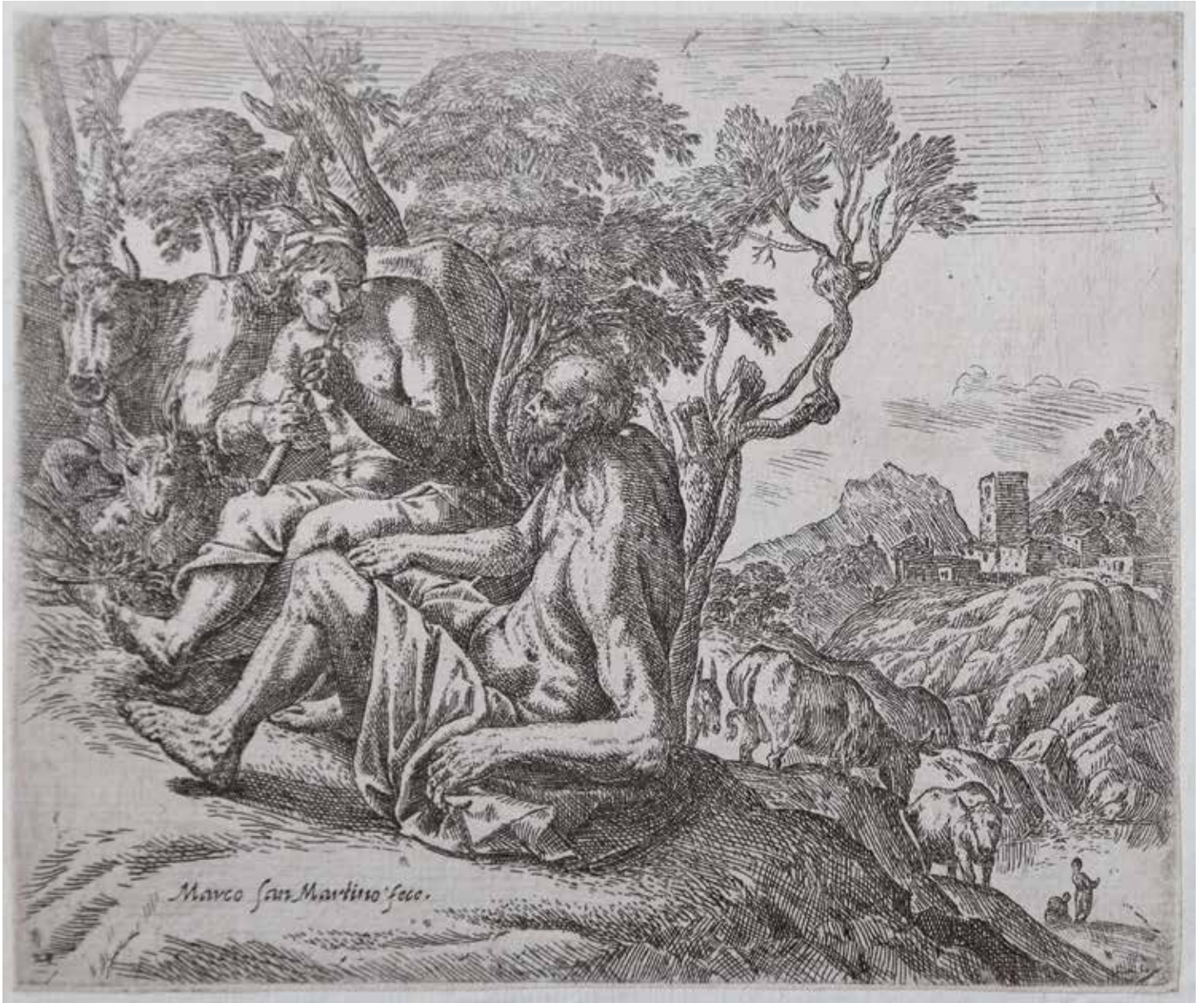
Marco Sammartino
(Napoli 1615 circa - ?)

Mercurio e Argo

Acquaforte, firmata in lastra in basso a sinistra. Magnifica prova, ricca di toni, impressa su carta vergata coeva, con sottilissimi margini, applicata su antico supporto di collezione, in perfetto stato di conservazione.

Marco Sanmartino o Sammartino fu un pittore napoletano vissuto nella seconda metà del XVII secolo, secondo il Bartsch attivo verso il 1680. Il Malvasia lo cita con il nome di *Sanmarchi veneziano*, quasi certamente per il soggiorno dell'artista nella città lagunare. Del Sammartino pittore sono noti ed apprezzati soprattutto i paesaggi con piccole figure, elogiati per il loro rispetto della veridicità dei luoghi, accortezza e cura dei dettagli. Queste qualità divengono, nell'opera grafica, un uso equilibrato del contrasto luminoso fra figure in primo piano e fondali con rocce, casolari e quinte arboree, secondo una tradizione figurativa che da Antonio Tempesta si era tramandata fino a Filippo Liagno. L'attività incisoria del Sammartino si colloca in un preciso rapporto storico, formale e stilistico con quella di Filippo Napoletano. Opera molto rara.

Bibliografia: Bartsch, XXI, 19; Alba Costamagna, *Incisori Napoletani del'600*, p. 165. Dimensioni 192x230.



Giovanni Battista Falda
(Valduggia 1643 – Roma 1678)

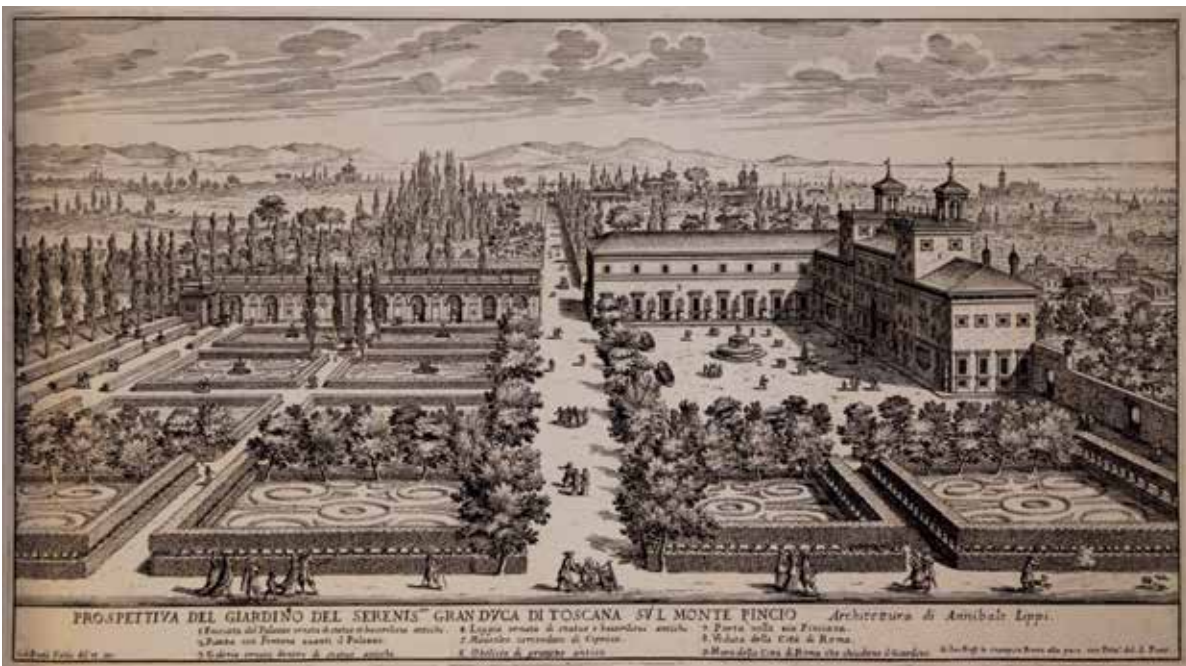
Li Giardini di Roma con le loro piante alzate e vedute in prospettiva disegnate ed intagliate da Gio. Battista Falda. Nuovamente dati alle stampe, con direzione, e cura di Gio: Giacomo de Rossi, alla Pace, all’Insegna di Parigi in Roma con Priv. del’S. Pont l’anno 1683.

In-folio oblungo, frontespizio, antiporta incisa da Arnold Van Westerhout da disegno di G.B. Manelli e 19 tavole, di cui 14 incise in rame da Giovan Battista Falda e 5 da Simone Felice. Legatura moderna in mezza pelle, titolo in oro al dorso. Splendido esemplare della seconda edizione dell’opera, datata 1683, con le tavole nel primo stato di due prima della numerazione dei fogli.

Magnifiche prove, impresse su carta vergata coeva, con ampi margini, in perfetto stato di conservazione.

L’espressione “nuovamente dati alle stampe” indicherebbe l’esistenza di una prima edizione dell’opera, che è sicuramente successiva al 1677 perché non compare nell’Indice di De Rossi di quell’anno. Tenuto conto che Falda muore a Roma nell’agosto del 1678, senza dubbio l’opera fu pubblicata postuma. Questa seconda edizione datata 1683 è sconosciuta al Bellini che anzi ritiene da scartare la datazione – proposta da Brunet – al 1683 perché in quella data A. van Westerhout era appena sedicenne e quindi sarebbe stato troppo giovane per incidere la meravigliosa antiporta. Stabilisce però un sicuro *terminus ante quem*, il 1689, ovvero l’anno di morte di Innocenzo XI a cui l’opera è dedicata.

Bibliografia: Bartsch 1, 2 e 56-70; TIB 056-076 I/II; Brunet, vol. II, p. 1171; Bellini 213-227; Nagler, vol. 4, p. 447. Dimensioni varie, in folio oblungo, margini esterni 465x365.



Giovanni Antonio Canal detto Canaletto
(Venezia 1697 – 1768)

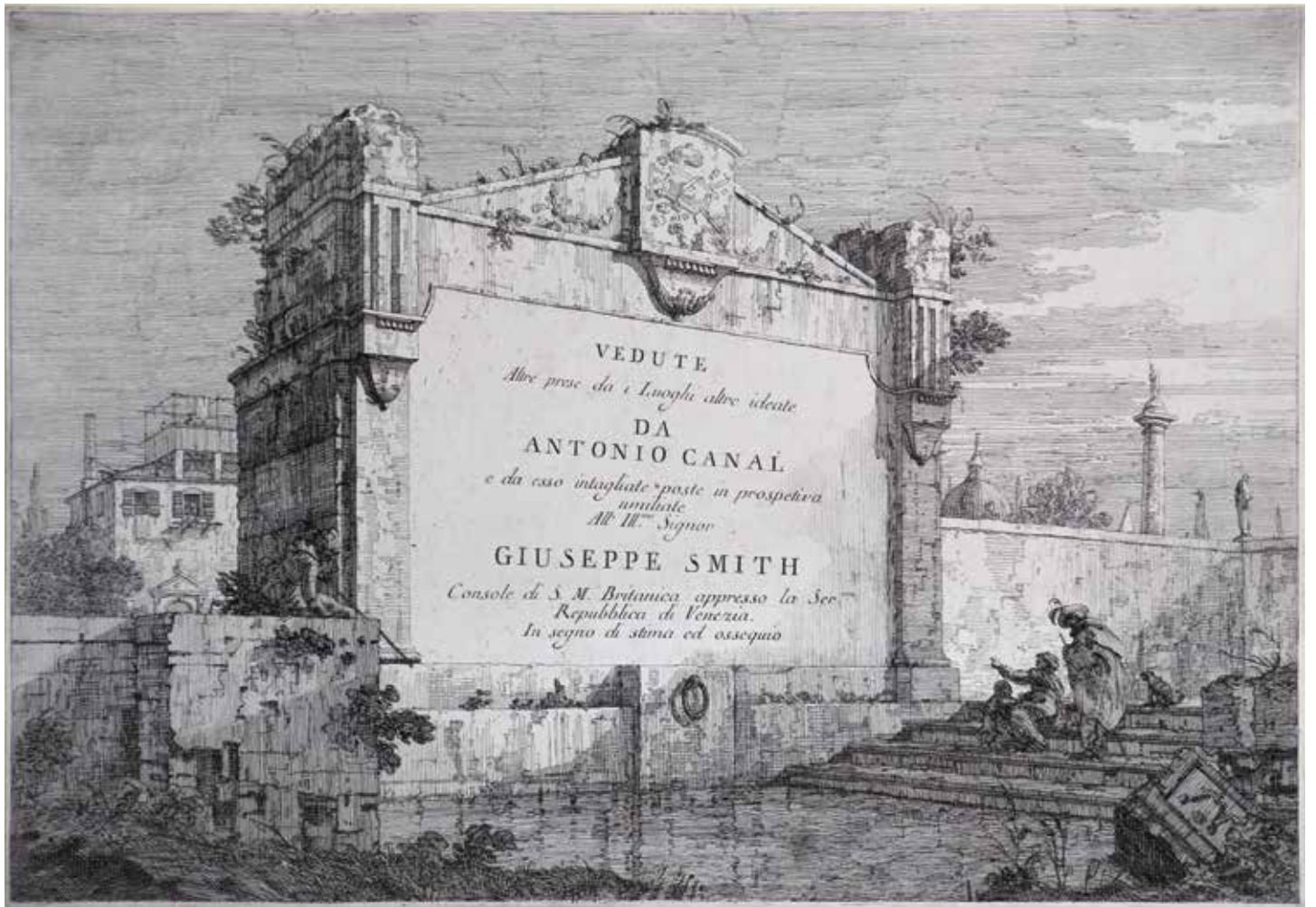
Frontespizio delle Vedute

Acquaforse, circa 1740, firmata in lastra in basso al centro. Bellissima prova del secondo stato di due, con il titolo scritto, impressa su carta vergata coeva con filigrana “tre lune” (Bromberg 11), rifilata al rame, piccolo restauro all’angolo superiore destro, per il resto in ottimo stato di conservazione.

Il primo stato di questo squillante frontespizio che condensa la tematica della serie, è conosciuto in un unico esemplare con la dedica di pugno del Canaletto. Esso fa parte di un album contenente le incisioni canaletiane appartenute ad Anton Maria Zanetti, oggi conservato al Kupferstichkabinett di Berlino. Sempre nello stesso museo è anche conservato un disegno ad inchiostro bruno che rappresenta una composizione fantastica e che può considerarsi come la prima idea per la stesura del frontespizio.

Magnifica prova.

Bibliografia: Bromberg p. 37, 1; Succi, *Da Carlevaris ai Tiepolo*, p. 97, 67. Dimensioni 422x290.



Giovanni Antonio Canal detto Canaletto
(Venezia 1697 – 1768)

Le Porte del Dolo

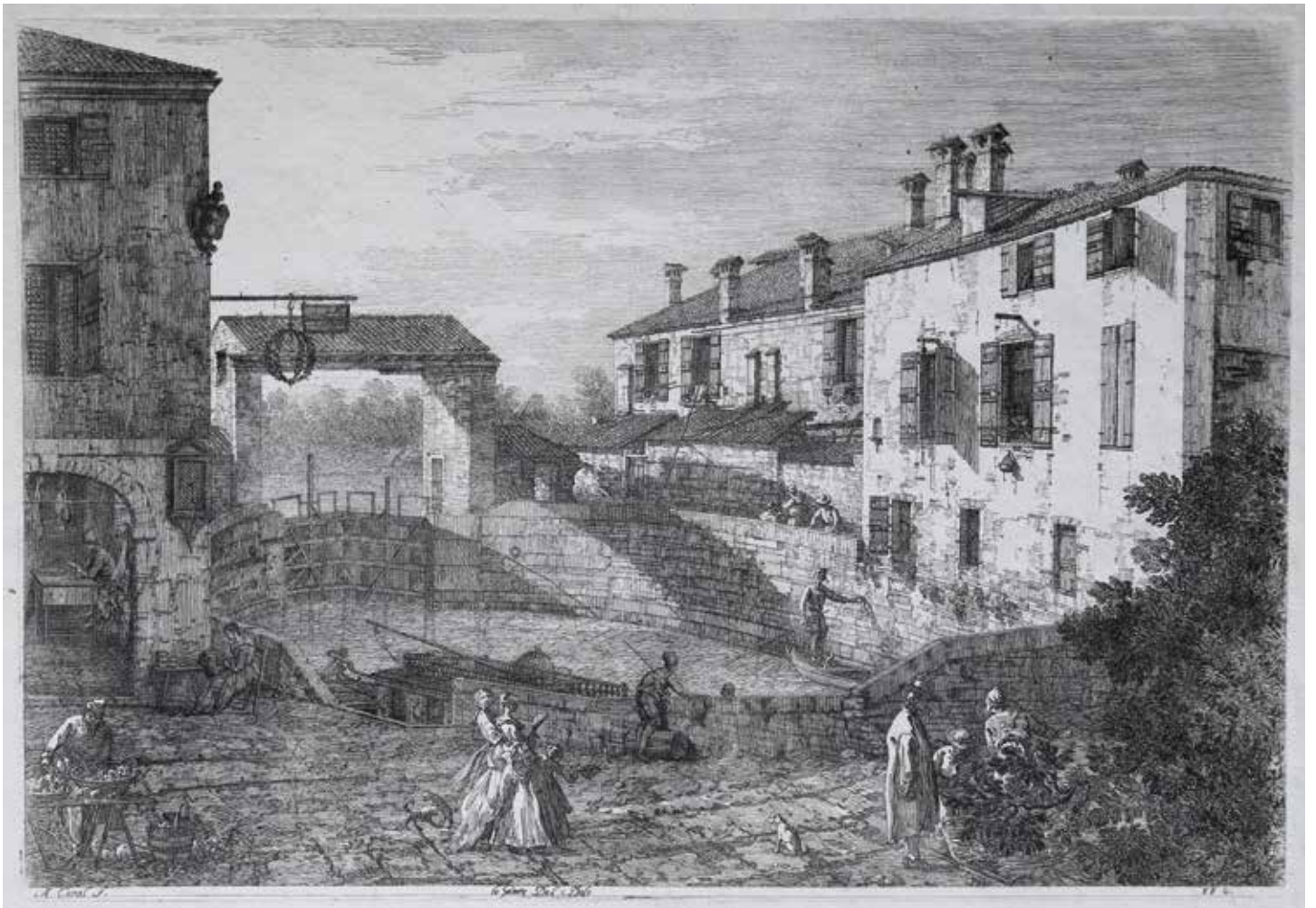
Acquaforte, circa 1740, firmata in lastra in basso a sinistra. Bellissima prova del terzo stato di tre, impressa su carta vergata coeva con filigrana della “R” (Bromberg 54), con ampi margini, in ottimo stato di conservazione.

L'unico esemplare conosciuto del primo stato è al Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma. Uno schizzo preparatorio all'opera è conservato a Londra nella collezione Martin Ascher.

La datazione delle opere del Canaletto risulta particolarmente difficile. Nessuna di esse porta la data di esecuzione, a parte il frontespizio dedicato a Joseph Smith, console inglese a Venezia, che reca la data del 6 Giugno 1744 e la *Veduta immaginaria di Venezia* che reca la scritta 1741. Differenze stilistiche fanno supporre che l'ordine nel quale si trovano le incisioni nel volume pubblicato nel 1744, sia stata esclusiva scelta dello stampatore, e la sequenza non sia stata verificata dal Canaletto.

Bellissima prova, della tiratura Remondini.

Bibliografia: Bromberg p. 67, 6 III/III; Succi, *Da Carlevaris ai Tiepolo*, p. 99, 72. Dimensioni 429x298.



Giovanni Antonio Canal detto Canaletto
(Venezia 1697 – 1768)

La terrazza

Acquaforte, circa 1740, firmata in lastra in basso al centro. Bellissima prova del secondo stato di tre, impressa su carta vergata coeva, con sottili margini, in ottimo stato di conservazione.

Questo piccolo capolavoro, saldamente costruito sui calibrati passaggi dei neri brillanti e dei bianchi abbaglianti è collegato ad un disegno conservato al Kupferstichkabinett di Berlino, in cui l'immagine appare rovesciata e presa da un punto di vista più distanziato.

Magnifica prova, dell'edizione coeva.

Bibliografia: Bromberg p. 135, 24 II/III; Succi, *Da Carlevaris ai Tiepolo*, p. 106, 87. Dimensioni 210x143.



Giambattista Tiepolo
(Venezia 1696 – Madrid 1770)

Mago seduto che osserva dei crani

Acquaforte, circa 1750, firmata in lastra in basso a sinistra. Della serie *Scherzi di Fantasia*. Esempio nel primo stato di due, avanti la numerazione. Magnifica prova, particolarmente argentea, impressa su carta vergata coeva priva di filigrana, rifilata al rame, in perfetto stato di conservazione. Il numero 5 in alto a destra, che appare nel secondo stato della lastra, è qui manoscritto.

L'opera fa parte dei 24 fogli che compongono la serie *Scherzi di Fantasia N° 24 del celebre Sig. Gio: Batta Tiepolo Veneto Pitore*. Composta nel quinto decennio del XVIII secolo, consta di 23 tavole, e di un frontespizio che venne realizzato nel 1757.

L'esordio dell'attività incisoria del Tiepolo risale alla fine degli anni trenta del '700, e comprende le serie dei *Capricci*, composta da dieci acqueforti.

Bibliografia: Rizzi, *L'opera grafica dei Tiepolo*, 8 I/II; De Vesme 17; Succi, *Da Carlevarijs ai Tiepolo*, 471. Dimensioni 176x225.



Giovanni Battista Piranesi
(Mogliano Veneto 1720 – Roma 1778)

La Nuvola di fumo

Acquaforte, bulino, tinta allo zolfo e bruniture, 1750, firmata in lastra in basso a sinistra. Della serie le *Carceri*, tavola VI della seconda edizione. Esemplare nel quarto o quinto stato di sette, dalla seconda tiratura della seconda edizione, con l'aggiunta dei numeri romani sulle lastre e prima degli ulteriori ritocchi nelle ombre, secondo il Robison databile tra il 1760 ed il 1770. Magnifica prova, ricca di toni, impressa ad inchiostro nero su carta vergata coeva, con filigrana "doppio cerchio e giglio con lettere CB" (Robison 35, tipica di questa tiratura e databile al 1760/65), con ampi margini, in eccellente stato di conservazione.

Magnifico esemplare, dalla contemporanea seconda edizione, stampato sulla tipica carta spesso usata da Piranesi. Foglio in barbe.

Bibliografia: Robison 32 IV-V/VII, Hind 6, Focillon 29. Dimensioni 403x550.



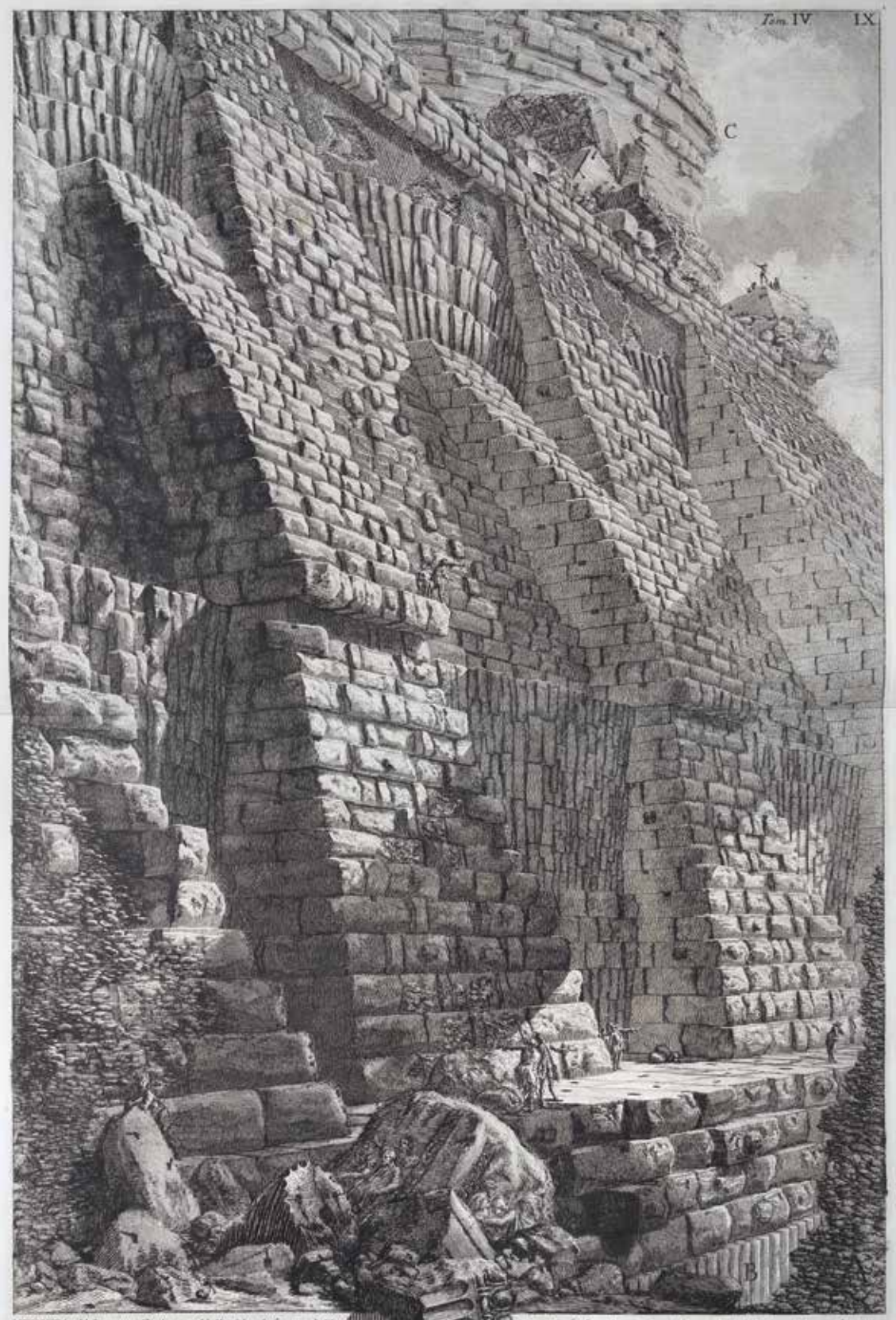
Giovan Battista Piranesi
(Mogliano Veneto 1720 – Roma 1778)

Veduta del sotterraneo Fondamento del Mausoleo che fu eretto da Elio Adriano Imp.^e

Acquaforte e bulino, 1756 circa, firmata in lastra in basso a destra. Dalla serie *Le Antichità Romane*, prima edizione del 1756 edita da Bouchard e Gravier. Meravigliosa prova, ricca di toni, impressa a inchiostro bruno su carta vergata coeva con la tipica filigrana del “doppio cerchio e giglio con lettere CB” (Robison 33), con pieni margini, esemplare in barbe ed in perfetto stato di conservazione.

Henry Focillon, nel suo saggio del 1918, suppone che il Piranesi prepari ed incida le tavole per l'opera tra il 1750 ed il 1756, tuttavia, elementi architettonici fanno risalire alcune al 1746. In realtà, le tavole più antiche utilizzate nella raccolta risalgono probabilmente ad anni ancora precedenti, come sembra suggerire sia l'estrema complessità dell'opera, legata ad un lunghissimo lavoro di preparazione e ricerca, sia l'oscillazione stilistica riscontrabile comparando le varie tavole. Ad ogni modo, la grandiosità delle *Antichità Romane* del Piranesi non sta solamente nel grande lavoro grafico prodotto dall'artista: l'opera risulta infatti fondamentale come innovazione metodologica nel settore dell'archeologia del tempo, con l'utilizzo di scritti che sono essenziali per comprendere il pensiero dell'autore e l'innovazione del metodo piranesiano. Si può quindi sostenere, come giustamente fa notare il Focillon, che l'artista veneziano fondi l'archeologia moderna. Questa innovazione comporta, però, un enorme stacco e una grande divergenza con il pensiero e la cultura ufficiale ed accademica del periodo - di derivazione anglosassone - causando enormi polemiche di cui Piranesi fu bersaglio, e il fiorire di una negativa aneddotica intorno alla sua persona, il cui scopo era quello di ristabilire l'egemonia minacciata della cultura “classica”. Il principale pensiero espresso nelle *Antichità Romane* consiste nel documentare e conservare in effigie un patrimonio monumentale che andava di giorno in giorno sgretolandosi, linea di condotta che andava contro l'atteggiamento culturale di amatori ed antiquari, il cui piacere era puramente estetico, non disdegnando all'occorrenza, l'asporto di frammenti anche vistosi di antichità a titolo di puro collezionismo o alla stregua di souvenir. La principale novità della sua impostazione, consiste nell'unificare in un solo momento le operazioni di scavo, di rilievo, le indagini strutturali e la misurazione con lo studio delle fonti letterarie, a cui egli fa riferimento diretto. Questo momento di unificazione è rappresentato dallo studio topografico, che unito alla tecnica di rilievo, alla conoscenza dei materiali e delle tecniche antiche, allo scavo ed al sopralluogo dava luce all'archeologia, ovvero lo studio della storia antica. L'opera in questione rappresenta uno dei fogli più ricercati dell'autore, che con l'abilità dell'uso dell'acquaforte riesce a trasformare il muro di pietre in materia viva e lucente.

Bibliografia: Focillon 341, Wilton Ely 474. Dimensioni 450x700.



VEDUTA del furente Fondamento del Mausoleo che fu eretto da Eli-
 frasi di quella Tracertina. N. Parte di Riomprara, ovvero sia di
 Adriano Anep. In quella parte, la qual è opposta alla Facciata, si Sponno fino tutti i
 Opere incerte a conti, la quale vede d'ogni interno il Fossato. B. Palazzo. C. Parte del Mausoleo.

Engraving by G. B. Piranesi

Raccolta di alcuni disegni del Barberi da Cento detto il Guercino

Album in folio-grande (mm. 515x400), frontespizio inciso e 22 fogli contenenti 26 incisioni ad acquaforte e bulino, stampate a due colori e firmate da Piranesi, Bartolozzi, Giovanni Ottaviani e Jacques Nevay, tutte da disegni del Guercino, tranne una di derivazione da Pier Leone Ghezzi. Esemplare in tiratura coeva edito a Roma nel 1764 dai torchi della tipografia Salomoni. Magnifiche prove, stampate per la maggior parte a due colori, impresse su carta vergata coeva, ampi margini, piccole macchie di umidità o colore su alcuni fogli, nel complesso in ottimo stato di conservazione. Raccolte entro legatura moderna in mezzo marocchino rosso.

Questa insolita serie di incisioni da disegni del Guercino, Pier Leone Ghezzi ed altri, rappresenta il frutto di un'iniziativa editoriale del Piranesi. L'idea del volume deve essere nata dall'acquisto di un gruppo di rami che il Bartolozzi aveva eseguito in collezioni veneziane e bolognesi prima di lasciare l'Italia e partire per Londra. Il Piranesi, allargando il progetto, fece aggiungere altri rami, commissionandoli a incisori come Giovanni Ottaviani e Jacques Nevay. L'opera viene composta a Roma incidendo disegni originali appartenenti a membri dell'Accademia di San Luca. Il frontespizio della collezione, dedicato dal Piranesi a Thomas Jenkins, un commerciante inglese membro dell'Accademia, include la riproduzione di un disegno del Guercino raffigurante San Girolamo, già della collezione del restauratore Bartolomeo Cavaceppi. Probabilmente poi le singole incisioni venivano assemblate su richiesta del committente, come dimostra il fatto che ogni raccolta risulta essere diversa dall'altra per numero di lastre. Il corpus grafico è costituito dalle incisioni di Bartolozzi, che riproducono disegni originali della collezione di Joseph Smith, Giovan Battista Tiepolo e del Conte Antonio Maria Zanetti.

Bibliografia: A. Bettagno, *Piranesi*, pp. 53-55; Wilton Ely, pp. 1108-1112.



