



2021

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

n. 24, 2021

ISSN 2039-2362 (online)

Direttore / Editor in chief

Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo
Sciullo

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator

Giuseppe Capriotti

Coordinatore tecnico / Managing coordinator

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa
Gigliozzi, Enrico Nicosia, Francesco Pirani,
Mauro Saracco, Emanuela Stortoni

*Comitato scientifico - Sezione di beni
culturali / Scientific Committee - Division of
Cultural Heritage*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti,
Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi,
Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,
Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee

Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla
Barbati, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia
Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain,
Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio
Donato, Maria Cristina Giambruno, Gaetano
Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan,
Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella
Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo
Pongetti, Bernardino Quattrociochi, Margaret
Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano

Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea
Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore / Publisher

eum edizioni università di macerata, Corso
della Repubblica 51 – 62100 Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editor

Marzia Pelati

Progetto grafico / Graphics

+crocevia / studio grafico

Rivista accreditata WOS

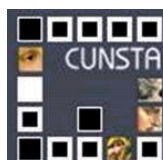
Rivista riconosciuta SCOPUS

Rivista riconosciuta DOAJ

Rivista indicizzata CUNSTA

Rivista indicizzata SISMED

Inclusa in ERIH-PLUS



Saggi

Le stampe che copiano le stampe. Alcuni casi di studio

Anna Cerboni Baiardi*

Abstract

L'analisi si rivolge al quanto mai variegato campo della copia indagato nell'ambito della produzione di stampe; un fenomeno databile fin dal Cinquecento e che può configurarsi come un vero e proprio plagio. Utilizzando alcuni esempi identificati nelle collezioni grafiche della Biblioteca comunale di Urbina databili entro il 1673, si è giunti a valutare almeno tre diverse modalità di copie variamente caratterizzate e a confermare l'idea che l'edizione di stampe tratte da incisioni più o meno famose si è nel tempo allargato fino a diventare inarginabile, nonostante i privilegi concessi dalle autorità dei diversi stati e le pene annunciate per colpire i contraffattori. Ne deriva tuttavia anche l'immagine di un mercato vivacissimo, in grado di raccontarci gusti e interessi di un pubblico sempre più numeroso.

The analysis is addressed to the never so much as varied field of the copy examined in the context of print production; a phenomenon dating back to the Cinquecento and that can shape up to be an actual plagiarism. Using some examples identified in the graphic collections of the Urbina Biblioteca Comunale dated by 1673, at least three different and variously

* Anna Cerboni Baiardi, Professoressa Associata di Museologia e Critica Artistica e del Restauro, Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, Via del Balestriere, 2, 61029 – Urbino, e-mail: anna.cerbonibaiardi@uniurb.it.

Nel testo viene utilizzata la seguente abbreviazione: B. = A. Bartsch, *Le Peintre-Graveur*, 21 voll., Vienna: J.V. Degen, 1803-1821.

characterized modalities of copying have been taken into account to confirm the idea that, the issue of prints derived from engravings more or less famous, has spread over time to become unstoppable, despite the ‘privileges’ granted by the authorities of the different states and the fines to punish forgers. It nevertheless portrays the image of a very lively market too, capable of accounting the tastes and interests of a wider and wider audience.

La Biblioteca comunale di Urbania custodisce un’interessante collezione di antiche stampe offerta alla città dalla famiglia Ubaldini a risarcimento del trasferimento a Roma delle raccolte librerie e grafiche della famiglia ducale dei Della Rovere¹. La donazione viene registrata nel 1673 e dunque tutte le carte che vi sono comprese risultano anteriori a questa data. Delle circa quattrocento incisioni sciolte che giunsero in biblioteca incollate su due volumi, e di cui stiamo predisponendo il catalogo completo, un significativo gruppo è rappresentato da copie tratte da originali. Partendo dagli stimolanti studi di Evelina Borea², il presente contributo si pone l’obiettivo di esemplificare come, attraverso specifici casi identificati nella collezione, si siano attuate alcune tra le modalità più tipiche dello sfaccettato fenomeno della produzione di copie; tema complesso, variegato e insidioso, frequentato per lo più riguardo alle emergenze più evidenti³.

Un caso emblematico è quello relativo a Marcantonio Raimondi che copia con il bulino le xilografie di Dürer: entro il primo decennio del Cinquecento, le tavole della *Piccola Passione* xilografica e, nel secondo decennio, le stampe de *La Vita della Vergine*⁴. Il racconto di Vasari, contenuto nell’edizione delle *Vite* del 1568, ancorché discusso e non sempre ritenuto del tutto attendibile⁵, resta una fonte irrinunciabile:

Intanto capitando in Vinezia alcuni fiaminghi con molte carte intagliate e stampate in legno et in rame da Alberto Duro, vennero vedute a Marcantonio in sulla piazza di San Marco. Per che, stupefatto della maniera del lavoro e del modo di fare d’Alberto, spese in dette carte quasi quanti danari aveva portati da Bologna, e fra l’altre cose comperò la Passione di Gesù Cristo intagliata in trentasei pezzi di legno in quarto foglio, stata stampata di poco dal detto Alberto. La quale opera cominciava dal peccare d’Adamo, et essere cacciato di Paradiso dall’Angelo, infino al mandare dello Spirito Santo. E considerato Marcantonio quanto onore et utile si avrebbe potuto acquistare chi si fusse dato a quell’arte in Italia, si dispose di volervi attendere con ogni accuratezza e diligenza; e così cominciò a contrafare di quegli intagli d’Alberto, studiando il modo de’ tratti et il tutto delle stampe che avea comperate: le qual per la novità e bellezza loro, erano in tanta riputazione, che ognuno cercava d’averne. Avendo dunque contrafatto in rame d’intaglio grosso, come era il legno

¹ Cfr. Cleri, Paoli 1992, che riproducono alcune delle stampe qui presentate, e Moretti 2009.

² Borea 2009.

³ Il fenomeno della copia è già presente nell’*entourage* degli incisori raffaelleschi che riproducono negli stessi anni i medesimi soggetti proposti dal maestro urbinato; configurandosi però all’interno di una realtà circoscritta e guidata dall’*inventor*, credo che questo specifico fenomeno si possa assimilare a quello delle repliche in pittura.

⁴ Fara 2007, pp. 201-204; 281-282. Su questi aspetti vedi anche Rinaldi 2009 e Aldovini 2010.

⁵ Cfr. Rinaldi 2009, pp. 265-272.

che aveva intagliato Alberto, tutta la detta Passione e vita di Cristo in trentasei carte, e fattovi il segno che Alberto faceva nelle sue opere, cioè questo: AD, riuscì tanto simile di maniera che, non sapendo nessuno ch'elle fossero fatte da Marcantonio, erano credute d'Alberto, e per opere di lui vendute e comperate. La qual cosa, essendo scritta in Fiandra ad Alberto, e mandatogli una di dette passioni contrafatte da Marcantonio, venne Alberto in tanta collora che, partitosi di Fiandra, se ne venne a Vinezia e, ricorso alla Signoria, si querelò di Marcantonio. Però, non ottenne altro se non che Marcantonio non facesse più il nome e né il segno sopradetto d'Alberto nelle sue opere. Dopo le quali cose, andatosene Marcantonio a Roma, si diede tutto al disegno⁶.

L'aretino, conoscendo già la fine della vicenda, restituisce il racconto caricandolo inevitabilmente di un giudizio: parla di contraffazione e di opere vendute come se fossero originali, lasciando intendere la possibilità di un qualche profitto. È possibile però che la questione sia stata più complessa e che la riproduzione tentata da Marcantonio avesse contemplato anche un'altra ragione, per altro insinuata dallo stesso Vasari, e cioè lo studio dei segni xilografici e la possibilità di riprodurli con un'altra tecnica: «studiando il modo de' tratti et il tutto delle stampe che avea comperate». Del resto, Marcantonio sarebbe diventato il traduttore che tutti conosciamo e si sarebbe cimentato in relazione a Raffaello e ad altri grandi maestri, adattandosi agli stili e ai segni di differenti artefici, piegandosi di volta in volta a un'efficace interpretazione dei modi altrui, concorrendo alla fortuna dei capolavori che si prestò a rappresentare. Le incisioni di Dürer, dal suo punto di vista, erano opere d'arte a tutti gli effetti e dunque da valutare anche in una prospettiva 'traduttiva', come tutti i disegni di Raffaello ai quali si sarebbe dedicato in seguito. Di fatto, qual era, nella sostanza dell'operazione, la differenza? La differenza stava nell'aver realizzato opere di un'eccellente perfezione con mezzi diversi ma simili rispetto alle invenzioni di Dürer (xilo e calco, ma sempre incisioni/stampe) e nell'aver mantenuto il monogramma del tedesco (in un caso accanto al proprio).

Evidentemente il virtuosismo era ammesso: si poteva copiare in modo strabiliante l'originale, anche nello stesso verso, ma bisognava renderne riconoscibile la copia, anche nel rispetto degli acquirenti.

E infatti, come spiega ancora Vasari, la Serenissima decretò che Marcantonio «non facesse più il nome e né il segno sopradetto d'Alberto nelle sue opere». Ben diverso era stato il tono del privilegio imperiale che Dürer aveva posto a tutela delle sue stampe nel *colophon* dei libri di xilografie di un certo formato pubblicate nel 1511: *Apocalisse, Vita della Vergine, Grande Passione*⁷:

Heus, tu insidiator ac alieni laboris et ingenij surreptor, ne manus temerarias his nostris operibus inicias, cave! Scias enim a gloriosissimo Romanorum imperatore Maximiliano

⁶ Vasari 1984, pp. 6-7. In relazione a questo passo e alle copie del Raimondi cfr. anche M. Faietti in Faietti, Oberhuber 1988, pp. 150-154, cat. 31; Pon 2003, in part. cap. II e V, che considera il fenomeno anche da un punto di vista economico, socio-culturale e legale, e Rinaldi 2009, pp. 226-272.

⁷ Fara 2007, pp. 203-204.

nobis concessum esse, ne quis suppositicijs formis has imagines imprimere, seu impressas per imperij limites vendere aude atque si per contemptum, seu avaricie crimen secus feceris, post bonorum confiscationem tibi maximum periculum subeundum esse certissime scias⁸.

Il messaggio è forte e chiaro: l'autore si rivolge direttamente all'*insidiator*, chiama in causa l'imperatore, diffida dal riprodurre copie e dal venderle entro i confini dell'impero, paventa la confisca dei beni (cioè le matrici e le copie) e serie conseguenze giudiziarie. Il tono risentito svela l'exasperazione del tedesco, evidentemente sottoposto a continui tentativi di plagio⁹, tra i quali anche quello italiano di Marcantonio. Ma questo, verificatosi fuori dai confini territoriali esplicitati nel privilegio, e forse in una data antecedente, aveva richiesto uno sforzo a parte, testimoniando la strenua difesa che l'ottimo *peintre-graveur* dovette affrontare a tutela delle sue stampe ma anche del suo ingegno, rivendicando la proprietà intellettuale del suo operato.

Apparentemente più permissiva, la Serenissima accettava dunque la copia delle stampe e la loro diffusione a patto, come s'è visto, che non venisse contraffatto il nome dell'autore originario; quando richiesto, poteva però infliggere pene più severe.

A Venezia la concessione dei privilegi, per lo più giustificati da fattori economici, aveva riguardato primariamente la stampa tipografica: nel 1469, Giovanni Spira aveva ottenuto la facoltà esclusiva di esercitare per cinque anni la stampa tipografica in tutto il territorio della Repubblica; nel 1496 veniva accolta la richiesta di Aldo Manuzio riguardo al privilegio della stampa dei caratteri greci per le sue Aldine¹⁰. L'estensione della tutela alla stampa delle incisioni, in volumi o sciolte, fu naturale, come attesta la grande *Veduta di Venezia a volo d'uccello* realizzata nel 1500 da Jacopo de' Barbari¹¹.

Richiedendo pene incisive, nel 1516 si rivolge al Senato veneziano Ugo da Carpi, determinato nel proteggere la xilografia a chiaroscuro di cui si riteneva inventore nonostante in Germania, fin dai primi anni del '500, fossero state

⁸ Ivi, p. 199. Il passo è riportato anche da Rinaldi 2009, p. 280, da cui traggio la seguente traduzione: «O tu, insidioso ladro dell'altrui fatica e ingegno, bada a tener giù le mani temerarie da questa nostra opera. Sappi infatti che il gloriosissimo imperatore del Sacro Romano Impero, Massimiliano, ci ha concesso che non sia permesso a nessuno stampare queste immagini da matrici copiate, o, una volta stampate, venderle nei confini dell'Impero. Se per arroganza o avidità lo farai ugualmente, sappi per certo che andrai incontro alla confisca dei beni e a serissimi problemi finanziari».

⁹ Kurtz 1961, p. 145, ricordava di come i plagiari non si spaventassero delle parole e che uno di loro una volta osò vendere copie truffaldine dalle incisioni di Dürer proprio a Norimberga, sotto gli occhi dello stesso artista. Il 3 gennaio 1512 il consiglio cittadino decretò: «uno straniero che ha venduto stampe davanti al Palazzo del Comune, tra le quali alcune portano la sigla di Albrecht Dürer, ma che sono state copiate fraudolentemente, deve impegnarsi sotto giuramento a togliere tali sigle e a non vendere qui opere del genere. In caso di contravvenzione, tutte queste incisioni saranno confiscate in quanto spurie».

¹⁰ Cfr. Castellani 1888; Minuzzi 2016; Bastianello 2016.

¹¹ Cfr. Schultz 1990, pp. 16-63 e l'*Appendice*.

pubblicate stampe con questa tecnica. Egli spiega di aver «trovato modo novo di instampare chiaro et scuro, cosa nova, et mai piu non fatta: et è cosa bella, et utile a molti chi avera piacer di disegno»; e ancora:

De le qual mie fatiche prostrato chiedo, dimando, et supplico [...] che niuno non possi, né osi contrafare alcun mio disegno, ne intaglio [...] Et chi volesse essere presumptuoso, de contrafar alla mia gratia; et volendo quellij stampar qui, over fuora de quj non possi venderlj nelj luochi subditj allo Illustrissimo Domino Vostro sotto pena de perdere le figure, et per ogni figura ducati X diviso in tre, una parte alla pieta; la seconda a quel Dominio dove sera fatta la denuntia; et il terzo allo accusatore¹².

Molto più tardi avrebbe preteso giustizia per il suo onore anche Tiziano, quando nel 1566 chiede il privilegio per le incisioni che per lui stava eseguendo Cornelis Cort; un caso a favore della tutela delle incisioni di traduzione in cui è coinvolto in prima persona lo stesso *inventor*:

alcuni huomini poco studiosi dell'arte per fuggir la fatica et per avidità del guadagno, si mettono a questa professione, defraudando l'honore del primo autore di dette stampe col peggiorarle, et l'utile delle fatiche altrui; oltra l'ingannare il popolo con la stampa falsificata e di poco valore¹³.

La risposta non poteva essere che positiva e la pena ben sentenziata:

Che sia concesso al fedel nostro Tician Vecellio, che altri che lui o chi haverà causa da lui non possa per lo spacio di anni XV stampar nel Dominio nostro, ne altrove stampato in esso vender il disegno del Paradiso intagliato in rame composto per lui con altre sue inventioni iuxta la supplicatione sua hora letta, sotto pena à chi contrafarà di pagar ducati 50 per cadauna stampa che fusse ritrovata esser tagliata in mano di alcuno, et di ducato uno per ogni carta di disegno che fusse stampata di detta stampa intagliata tanto in mano di chi la vendesse, quanto di chi fusse l'autore di essa stampa, et questo tante volte quante da detti autori o venditori fussero trovate le stampe ritagliate o disegni loro¹⁴.

Su questo stesso terreno si sono mosse altre città italiane, come Roma e lo Stato della Chiesa con il “privilegio papale”¹⁵. Ancora una volta Ugo da Carpi, che da Venezia si era trasferito nell'Urbe, risulta utile nel nostro percorso; nei chiaroscuri che realizza per Raffaello, i privilegi si mostrano con la loro inequivocabile evidenza, come nella stampa di *Enea e Anchise* del 1518 dove “l'autore” avverte che chiunque avesse stampato senza permesso “queste tabelle”, sarebbe incorso per decreto di Leone X e del principe di Venezia in una scomunica e in altre pene¹⁶. Qui naturalmente per “autore” s'intende Ugo,

¹² Traggo la citazione da Muraro, Rosand 1976, p. 73, n. 10.

¹³ Ivi, pp. 65-66, n. 48; sulla stessa citazione, cfr. Pon 2003, p. 48; Rinaldi 2009, p. 282. Il privilegio concesso a Tiziano per la pubblicazione delle sue stampe venne pubblicato per la prima volta da Cadorin 1833, pp. 9, 65.

¹⁴ Muraro, Rosand 1976, p. 65, n. 48.

¹⁵ Witcombe 2004.

¹⁶ «RAPHAEL / VRBINAS / QVISQVIS. HAS. TABELLAS / INVITO AVTORE.

intento a salvaguardare la sua innovazione tecnica, e non Raffaello, responsabile dell'invenzione del soggetto.

Più tardi, nel 1581, un altro urbinato si dimostra interessato al privilegio papale; si tratta di Federico Barocci, deciso a divulgare attraverso l'incisione la sua opera pittorica¹⁷. Scomparso Cornelis Cort, il traduttore più abile che avesse mai conosciuto, Federico si dedica all'attività calcografica raggiungendo esiti di particolare significato anche per il futuro dell'acquaforte. È così che arrivò ad incidere *Il Perdono di Assisi* dal dipinto che aveva realizzato qualche anno prima per la chiesa di San Francesco di Urbino. Per questo impegnativo intaglio, firmato e datato, Federico richiese e ottenne da papa Gregorio XIII un privilegio di dieci anni nel quale si dichiara che nessuno avrebbe potuto incidere o far incidere il dipinto senza il permesso del Barocci, né tantomeno copiare l'incisione o i disegni; nessun cenno alla vendita delle stampe senza il permesso dell'artista, diversamente da quanto previsto nei privilegi di questo papa e dei suoi successori. Da qui si comprende la volontà di salvaguardare il monopolio nella rappresentazione del soggetto e che la vendita delle stampe doveva essere diversamente normata e prevedere, probabilmente, il coinvolgimento degli stessi Francescani, proprietari del dipinto, con i quali il pittore poteva essersi accordato per la divisione dei proventi.

Grazie allo studio di Leuschner¹⁸, siamo in grado di sbirciare anche la situazione nel Granducato di Toscana, in cui la produzione di stampe era protetta e assecondata dalla stessa amministrazione del ducato; diversa era tuttavia la condizione di incisori e stampatori autonomi, come Domenico Falcini e Matteo Florimi, attivi tra Siena e Firenze. Nel 1618 Falcini richiede alla corte granducale il privilegio per la pubblicazione non solo di una serie di incisioni di “nuova invenzione”, ma anche per “rinnovare” stampe straniere, cioè stampe di autori non italiani, già per altro editate, sebbene in formato ridotto, da altri stampatori. Da questa richiesta, dal privilegio che ne seguì e dalla reazione che ciò suscitò nell'altro imprenditore, il Florimi, si evince che l'attività di copia delle stampe straniere era un vero e proprio *business* che poteva mettere in forte competizione tra loro i diversi editori interessati agli stessi prodotti. Si evince anche che, con qualche piccolo *escamotage*, una copia poteva diventare diversa dall'originale quel tanto che bastava per non incappare in particolari controversie: ad esempio, per le “Stagioni dei Sadeler”, bastava aggiungere un segno zodiacale in più e una nuova iscrizione per avere una stampa “rinnovata” e di fatto come nuova.

I cenni fin qui offerti ad un generale inquadramento del variegato panorama che contraddistingue il mondo delle ‘stampe che copiano stampe’ tra Cinque e

INPRIMET / EX. DIVI. LEONIS. X. AC ILL. / PRINCIPIIS. VENETIARUM. DE / CRETIS EXCOMINICATIO. / NIS SENTENTIAM. ET. ALIAS / PENAS. INCVRRET / ROME / APVD. VGVM. DE. CARPI / IMPRESAM / M.D.XVIII». Cfr. A. Gnann, in Oberhuber 1999, p. 61, cat. 2; Takahatake 2018, pp. 89-90, cat. 17.

¹⁷ Cerboni Baiardi 2005, p. 82; Cerboni Baiardi 2016, p. 90.

¹⁸ Leuschner 2008.

Seicento costituiscono il retroterra da cui muovono diverse operazioni di copia rintracciabili anche nella Collezione Ubaldini di Urbania, tutte editate, come già indicato, entro il 1637. Oltre a documentare alcuni significativi aspetti relativi a tale fenomeno, varrà la pena ricordare che le stampe durantine prese qui in esame contribuiscono anche alla restituzione della vivacità della produzione incisoria in Italia tra il XVI e XVII secolo, dove le copie calcografiche tratte da stampe originali dovevano alimentare un mercato florido e dinamico, capace di intercettare le tendenze del gusto e gli interessi di un pubblico di artisti, collezionisti, storiografi e conoscitori di diversi paesi.

Ho suddiviso il materiale selezionato in tre macro categorie: le copie che riproducono in tutto e per tutto gli originali, anche nelle indicazioni di responsabilità (inventore, incisore, stampatore), siano esse in controparte o nello stesso verso dei modelli; le copie che omettono ogni tipo di riferimento; le copie ‘ribattezzate’, quelle cioè che sostituiscono le iscrizioni di paternità originarie con i nomi del nuovo incisore e del nuovo editore, ma senza alcun riferimento alla serie originaria, come nel caso di due interessanti *suite* di cui tratto in chiusura.

Per la prima categoria, dove la copia rispetta i riferimenti presenti nell’originale ponendosi nei confronti di quest’ultimo come una sorta di alternativa dichiarata e forse più economica, voglio proporre due casi piuttosto emblematici, legati all’attività di artisti incisori che godettero di grande considerazione: Agostino Carracci e Jacques Callot. Nel caso di Agostino, apprezzato sia per la sua attività pittorica che per quella incisoria, si tratta della copia della notissima stampa con *San Girolamo*¹⁹ (B. 18, 74) che il Bolognese realizzò da un’invenzione del senese Francesco Vanni e pubblicò a Siena nel 1595, con Matteo Florimi²⁰; una calcografia particolarmente fortunata di cui si conoscono, oltre a un primo pensiero del Vanni e al disegno di Agostino preparatorio per l’incisione²¹, diverse riproduzioni incisorie e almeno quattro pittoriche, una delle quali a Forlì, un tempo attribuita ad Annibale Carracci²². La copia di Urbania (inv.17), realizzata anch’essa a bulino tra il XVI e il XVII secolo da un anonimo bolognese, è in controparte rispetto all’originale e nell’iscrizione lo corregge: «*sternos*» diventa infatti «*aeternos*»²³; per il resto non se ne discosta.

Anche per Callot, un grafico puro che dedicò tutte le sue energie al disegno e all’incisione e la cui opera venne più volte copiata, parliamo di una stampa molto

¹⁹ De Grazia 1984, p. 187 (232); Bohn 1995, pp. 299-306, in part. 303; Bury 2001, pp. 217-218, catt.158a, 158b; Cristofori 2005, p. 249.

²⁰ Sul Florimi si veda Lusini 1931; Fagnoli 1980; Volpe 1997; Bisogni, De Gregorio 2000, pp. 97, 99; Leuschner 2008; Boffa 2014.

²¹ Il primo agli Uffizi; il secondo nella Collection of Colonel J. Weld (Lulworth Manor); cfr. Bohn 1995, pp. 299-300, cat. 194.

²² Viroli 1980, p. 215.

²³ Calcografia, mm 196 x 148. In basso a sx.: «Ago. C. In»; sotto la parte figurata: «Quotidie morimur, quotidie commutamur, / et tamen aeternos nos esse credimus»; «Franciscus / Vannius / inven»; «Mateo flo. For.». Su altri esemplari di questa: De Grazia 1984, p. 187, cat. 205 (232) copia 1; Bohn 1995, p. 301, cat. 194 S2; Cristofori 2005, p. 250, cat. 146 c.

conosciuta e apprezzata, la *Sacra Famiglia al desco* detta anche la *Benedicite*²⁴, e della nostra stampa (inv. 275) in controparte (fig. 1)²⁵, dove compaiono le stesse iscrizioni presenti nell'originale²⁶.

Per quanto concerne la seconda categoria, comprendente le incisioni che non recano alcun elemento di collegamento con le stampe da cui derivano, prenderò in esame altri due casi. Il primo è la *Madonna con il Bambino e San Giovannino* (inv. 121) (fig. 2)²⁷, che riproduce in controparte una stampa d'invenzione di Vespasiano Strada²⁸. Nell'originale (B. 17, 15), presente anch'esso nella collezione durantina, (quadrettato a matita come se l'immagine dovesse essere ingrandita e trasferita su un altro supporto²⁹) oltre al nome dell'incisore compare quello dello stampatore, Scipione Corneliano³⁰. Nella copia, realizzata in controparte, sono scomparsi tutti i riferimenti scritti³¹.

Più insidioso il caso dell'acquaforte di Simone Cantarini con la *Vergine incoronata* (B. 19, 21) e della sua copia durantina³². Dell'originale, già registrato da Malvasia³³, si conoscono infatti tre stati: il primo, *ante* lettera, senza scritte, il secondo con la scritta «S. C da Pesare fe» (in basso a destra) e un terzo con l'aggiunta di un punto dopo «fe»³⁴. Il disegno preparatorio, in controparte, conservato nell'Albertina di Vienna (inv. 2468), testimonia, rispetto allo stile sintetico e abbreviato che caratterizza gran parte della produzione grafica del

²⁴ Lieure 1989, pp. 88-90, nn. 594-595; figg. 594-595.

²⁵ Calcografia ritagliata, mm 186 x 171.

²⁶ In basso a sx: «Jac. Callot In.»; a dx.: «et fec. Nanceij»; sotto la parte figurata, al centro: «EIA AGE CARE PVER, CALICEM BIBE, TE MANET ALTER / QVI TENSIS MANIBVS NON NISI MORTE CADET». Sulle copie da Callot si veda anche Sénéchal 1994. Su Callot e il mercato delle stampe a Roma all'inizio del Seicento, cfr. Grelle 1992.

²⁷ Calcografia, mm 367 x 346; un altro esemplare della stessa copia è conservato a Faenza: M.C. Zabarini, in Casadei 1995, pp. 206-207.

²⁸ Su questo *peintre-graveur* attivo in diverse chiese di Roma, ricordato da Baglione 1642, pp. 164-165 (che riferisce anche della sua perizia nel dipingere corami) e da Bartsch, vol. 17 (che conta ventuno intagli), cfr. Buffa 1983, p. 352; Coliva 1990, in part. pp. 51-54; Cappelletti 2003; Grisolia 2010; Loisel 2014. È interessante notare che nell'esemplare delle *Vite* del Baglione postillato da Luigi Lanzi e conservato nella Biblioteca Nazionale Marciana (Marcianus It. IV, 125), tra le pp. 164-165, dove compaiono le notizie su Vespasiano, è inserita la stampa in esame: cfr. Agosti *et al.* 2016, p. 108.

²⁹ Nel Museo d'Arte di Ravenna si conserva un piccolo dipinto ad olio su rame del XVIII secolo (inv. 199), anonimo e certo non di grande qualità, che deriva dall'incisione di Vespasiano, a ulteriore dimostrazione dell'uso dell'incisione come veicolo di modelli per la pittura; G. Viroli, in *Pinacoteca Comunale di Ravenna* 1988, p. 175; Ceroni 2001, pp. 256, 313, cat. 328.

³⁰ Inv. 120; acquaforte, mm 219 x 147, smarginata, quadrettata; a dx. si legge: «VESPASIA[NI] / S.[I.]F.»; sotto la parte figurata, a sx: «Scipio Cornelianu for.»; cfr. Bellini, D'Amico 1978, cat. 22.

³¹ Credo comunque che la copia derivi dal II stato dell'originale che ebbe una maggior diffusione; la si veda in Caputi, Penta 1987, p. 216, dov'è pubblicato un altro stato della stessa incisione, forse il primo, privo del nome dello stampatore.

³² Inv. 79; acquaforte, mm 315 x 215.

³³ Malvasia 1841, I, p. 99: «Una B.V. come Assunta, sulle nubi, calcante con un piè la luna e le mani incrociate al petto; coronata da due Angeletti nudi, e in aria sulle nubi, e sotto tre teste di Serafinotti: onc. 6 e mez. gagl. onc. 4 e mez. per dirit.».

³⁴ Bellini 1980, pp. 118-119; Ambrosini Massari 1997, p. 330, con bibliografia precedente.

Pesarese, la cura e la precisione con le quali egli si accingeva alla preparazione dei disegni per l'incisione, ben definiti nei dettagli compositivi e nelle gradazioni chiaroscurali³⁵. Con lo stesso intento vennero tracciati anche i disegni degli Uffizi, preparatori per le stampe del *Riposo in Egitto* e del *Sant'Antonio da Padova*, o quello del Museo Nazionale di Stoccolma (inv. NMH1252/1863) per l'incisione del *San Sebastiano*, tutti condotti ad un ottimo livello di finitura³⁶. La stampa in esame, di cui non si conosce un corrispettivo pittorico³⁷, risulta di difficile cronologia. Eseguita con l'enfatico gioco dei pieni e dei vuoti attorno alle figure principali, veniva assegnata da Bellini al termine del periodo marchigiano del pittore (1639), mentre Ambrosini Massari, ponendola in riferimento con opere più mature del maestro, come l'*Incoronazione della Vergine* di Gandino (Bergamo), databile tra il 1642 e il 1647, e con numerosi studi preparatori, ne spostava più avanti la datazione.

L'esemplare durantino, nello stesso verso dell'originale, antico e di buona fattura, si presenta senza iscrizioni come il primo stato dell'originale stesso; è da considerarsi come copia per la mancanza di quattro trattini sopra l'ala destra dell'angelo di destra³⁸.

Ma ecco finalmente la categoria più 'spregiudicata', dove le copie vengono proposte con cambi di iscrizioni tanto da far pensare a veri e propri originali, come riscontrabile in alcune delle incisioni della nostra Biblioteca. Anzitutto, alcune stampe variamente legate alla famiglia fiamminga dei Sadeler alla quale appartennero diversi artisti, validi e prolifici incisori.

Un episodio interessante è quello di due stampe, l'una con *Marte* e l'altra con *Giove*³⁹, che, con altre cinque incisioni mancanti nella collezione durantina, costituiscono un gruppo di sette intagli dedicati agli effetti che stelle e pianeti esercitano sulla terra. La *suite*, editata a Siena da Matteo Florimi⁴⁰, è una copia in controparte della serie incisa e pubblicata nel 1585 da Jan Sadeler il Vecchio partendo da invenzioni di Maarten de Vos, composta da sette stampe precedute da un frontespizio che reca il titolo, *Planetarum effectus et eorum in signis zodiaci super Provincias, Regiones, et Civitates dominia*, le indicazioni di responsabilità e la dedica al principe Alessandro Farnese⁴¹.

³⁵ Czére 1989, p. 102.

³⁶ Cfr. Ambrosini Massari 1997, pp. 334, 337, 329.

³⁷ Nell'inventario redatto dagli eredi del pittore nel 1738 si registra «una incoronazione della Madonna in piccolo con Angeli alto piedi 3, e due mezzo» che ricorda l'immagine dell'incisione; cfr. Cellini 1997, p. 124.

³⁸ Su altri esemplari della copia durantina cfr. B. 19, 21-copy; Spike 1981, p. 92; Bellini 1980, pp. 118-119, in part. p. 118, copia A.

³⁹ Inv. 256 e 255; mm 212 x 238 e 215 x 241. Entrambe le incisioni, realizzate a bulino e ritagliate, recano in alto rispettivamente le iscrizioni «MARS» e «IVPITER». La prima, con in basso a dx. l'iscrizione «M. de Vos figuravit Mateo Florimi formis».

⁴⁰ Un esemplare completo della serie del Florimi si conserva nella Biblioteca Valentiniana di Camerino; cfr. A. Cerboni Baiardi, in Mei 2005, I, 2, pp. 182-184.

⁴¹ Hollstein 1980, XXI, 517-524; XXII, p. 151. Sui Sadeler si vedano principalmente: De Ramaix 1989; Edquist 1990; Sénéchal 1990; De Ramaix 1992; Piccin 1992. Maarten de Vos

Il Florimi, attivo a Siena tra la seconda metà del '500 e il 1613, anno della morte, particolarmente aggiornato sulla produzione calcografica straniera e in relazione con artisti nordeuropei, ripropose la serie del Sadeler nello stesso anno di uscita dell'originale, senza frontespizio. Prive di indicazioni riguardo al nuovo incisore, le stampe senesi segnalano, solo in alcuni fogli, marginalmente e senza enfasi, il nuovo editore e, furbescamente, l'ideatore dei soggetti rappresentati, dandoci l'impressione di derivare direttamente da essi: un'operazione degna di uno stampatore scafato, che sa come vanno le cose e vuole salvaguardarsi da eventuali impicci.

L'impostazione delle diverse tavole prevede la divisione della scena in due registri: in quello superiore è collocata la personificazione della divinità cui si lega il pianeta o la stella, con ai lati i segni zodiacali collegati; nel registro inferiore si apre invece un ampio paesaggio disseminato di città, alture, fiumi, porti e velieri allusivi all'insieme del mondo, dove in primo piano sono collocate alcune figurette intente nelle occupazioni cui la divinità sovrintende. Le incisioni di Sadeler, così come le copie pubblicate da Florimi, presentano inoltre, sotto la parte figurata, alcune iscrizioni (mancanti negli esemplari di Urbania che sono stati ritagliati), utili a chiarire i rapporti tra le varie parti della composizione, con l'indicazione delle caratteristiche delle divinità rappresentate, i conseguenti influssi sull'umanità, l'elencazione delle regioni e delle città che si collocano sotto la loro protezione. Nella stampa dedicata a Marte, che sovrintende alle costellazioni dello Scorpione e dell'Ariete, il dio della guerra, armato di tutto punto e con l'elmo, guida tra le nuvole un cocchio trainato da due cavalli; con il suo influsso gli uomini si apprestano alle conquiste e alle battaglie e tra le città poste sotto la sua protezione compare anche Urbino, forse in riferimento all'attività bellica che aveva reso famoso il suo Federico.

Dedicata a un argomento particolarmente amato nel Cinquecento, la serie astrologica disegnata da De Vos aveva conosciuto illustri precedenti: una *suite*, con la stessa impaginazione della scena e numero di tavole, disegnata da Maarten van Heemskerck nel 1568 e incisa da un altro artista di Anversa, Herman Müller, ed una precedente raccolta xilografica del 1531, attribuita a Georg Pencz e ad Hans Sebald Beham, entrambi di Norimberga⁴².

Sebbene condotte con innegabile aderenza agli originali, le stampe senesi non restituiscono quegli effetti chiaroscurali dosati con sapienza da Sadeler che, con tratti marcati, ha evidenziato le figure delle divinità che trascorrono sopra le terre e, con segni più leggeri e atmosferici, gli spazi aperti che si rincorrono verso l'orizzonte.

Nel 1593 Raphael Sadeler aveva firmato la *Cena in Emmaus*⁴³, di fatto una

(1532ca. – 1603) membro di una celebre famiglia di artisti di Anversa e allievo di Frans Floris, fu in Italia nel 1552 e a Venezia operò nella bottega di Tintoretto. Autore di gran fama, eseguì molti disegni per l'incisione e collaborò a lungo con i Sadeler.

⁴² C. Butelli, in Limentani Viridis *et al.* 1994, pp. 64-65.

⁴³ Hollstein 1980, XXI, 43; Piccin 1992, pp. 74-75, cat. 70; Pan 1992, pp. 26-27, cat. 6; De Ramaix 2006, pp. 51, 53, cat. 39. L'incisione fa parte di una serie nota come "le cucine dei Sadeler"

tra le più belle incisioni di genere di tutti i tempi. La stampa, di cui esiste un disegno preparatorio di Raphael conservato a Francoforte (Städel Museum, inv. 739Z) (fig. 3), traduce forse un dipinto della collezione Doria Pamphilj attribuito a Jacopo e Leandro Bassano, reso celebre da repliche di bottega e copie⁴⁴; un successo dovuto anche al modo in cui gli artisti avevano saputo calare la dimensione sacra entro la semplicità del quotidiano, in una dimora con la sua splendida parete di piatti e rami, per un'opera che poteva essere adatta a un pubblico quanto mai vario. A questa fortuna contribuirono la magistrale incisione di Raphael, ma anche le copie che da essa derivarono e che ne arricchirono il fenomeno divulgativo, documentandone al contempo la fortuna. Nella Biblioteca di Urbania si conserva una stampa, anonima e priva della parte inferiore dove si doveva leggere una lunga iscrizione (inv. 3) (fig. 4)⁴⁵. Anche in questa occasione la copia incisa, in controparte rispetto alla stampa originale, esce dai torchi del Florimi che si comporta come nel caso precedente: mantiene il riferimento a Bassano, come se il suo intaglio derivasse direttamente dal dipinto, e sostituisce il suo nome a quello del Sadeler.

I Sadeler sono coinvolti in un'altra serie durantina composta da otto incisioni con composizioni floreali, pubblicata a Siena da Filippo Succhielli, attivo tra XVI e XVII secolo (inv. 83-90) (fig. 8)⁴⁶. L'iscrizione «Filippo Succhielli forma in siena» compare solo nella prima tavola e non è accompagnata da altre indicazioni. Nell'elenco inventariale della Collezione Ubaldini, le incisioni sono riferite al bolognese Francesco Curti⁴⁷, che in effetti si cimentò con successo nella realizzazione di stampe dedicate al mondo vegetale, come dimostrano le numerose tavole, condotte con l'allievo Francesco Maria Francia, per l'*Historia botanica* di Giacomo Zanoni, soprintendente dell'orto botanico di Bologna dal 1642 al 1682, pubblicate nel 1675.

Ancorché di grande effetto, la *suite* di Succhielli risulta però composta in gran parte da copie, collocandosi quasi alla fine di un complesso fenomeno riproduttivo che parte da una bella e fortunata serie nordica databile attorno al 1590: un'impresa dell'incisore e stampatore Johann Theodor de Bry che realizzò e pubblicò, forse a Francoforte, sei eccellenti incisioni numerate tratte

comprendente altre due suggestive incisioni di Jan tratte da dipinti del Bassano: *Lazzaro e il ricco Epulone* e *Cristo in casa di Marta e Maria*; cfr. Piccin 1992, pp. 15-17; S. Mason, in Aikema, Brown 1999, pp. 574-577, catt. 172-173.

⁴⁴ Sul dipinto bassanesco e su alcune derivazioni pittoriche cfr. Cervellini 1907; Arslan 1960; L. Alberton Vinco da Sesso, in Brown, Marini 1992, pp. 166-167; scheda in Coliva 2003, pp. 92-95; E.A. Petrarca, in Cogotti, Di Schino 2012, pp. 113-114.

⁴⁵ Calcografia, mm 281 x 226. È ritagliata e strappata in vari punti; nella parte figurata, in basso a sx.: «Ex. S. Luc. cap. 24»; a dx.: «Bassan invent. Mateo florimi form.». Un esemplare di questa, completo d'iscrizione («Dum panem frangis Christe, et velamina frangis, / Quae dominum famulos possederere vetant: // Frange iterum panem Christe, et Velamina franges / Que prohibent coeli nos reperire vias») è documentato in Pan 1992, pp. 42-43, cat. 22.

⁴⁶ Calcografie, mm 366x 256 ca. ognuna.

⁴⁷ Lo si veda riprodotto in Cleri, Paoli 1992, pp. 135-153. Con l'attribuzione al Curti sono pubblicate anche da G. Cicetti, in Battistini *et al.* 2001, pp. 109-110.

da invenzioni del pittore tedesco Jacobus Kempener (fig. 5)⁴⁸, a sua volta debitore verso dipinti floreali come quelli di Ludger Tom Ring il Giovane.

Le stampe di Theodor, concepite con una notevole capacità analitica e con giochi chiaroscurali che suggeriscono le varietà cromatiche, presentano grandi vasi a grottesche con mazzi di fiori composti con simmetrie ben studiate, poggiati su differenti basi che in alcuni casi vogliono simulare il marmo: due a forma triangolare, due rettangolari e piatte, due rettangolari e più spesse. Nella prima tavola compaiono i nomi dei protagonisti, presenti in tutte le altre stampe, e il titolo della serie: *Polyptoton de Flore* e cioè *Il poliptoto del fiore*, o anche *Tutti i casi di Flos*. In ognuna delle sei tavole, infatti, sotto la parte figurata è posto un cartiglio con esametri latini dove si declina, dal nominativo all'ablativo, la parola *flos*, proponendo il parallelo tra la vita dei fiori, che sbocciano trionfano e appassiscono, e l'esistenza umana: *Flos speculum vitae modo vernat et interit aura; Floris imago fugax rapidi nos admonet aevi; Flori par iuvenis tener est crescentibus annis; Florem si ostendet feret ipso tempore fructum; O Flos sic Vernans iuvenili aetate pudorem; A Flore accipias honeste vivere discas*. Una proposta che si pone in linea con l'accezione moralizzata della rappresentazione floreale diffusa tra la fine del XVI e i primi anni del XVII secolo. Le composizioni sono animate dalla presenza di qualche animaletto: un'ape, una libellula, un ragno appeso al filo, un bruco; nella penultima, anche una lumachina che guarda verso il vaso. Conclude la decorazione un'elegante cornicetta perimetrale, diversa in ogni incisione, che lascia ipotizzare che venissero appese alle pareti, come i ben più costosi dipinti con questi soggetti.

La fortuna di queste immagini, capaci di intercettare un pubblico quanto mai vario, fu immediata e le copie numerose e prontamente predisposte. Nel 1604 a Colonia Johann Bussemacher ne propone un'edizione in controparte nella quale compare il nome del nuovo editore e si mantiene il riferimento all'*inventor* (Kempeneer); una 'cortese precauzione' che forse si spiega in virtù della vicinanza temporale e territoriale delle due sedi editoriali⁴⁹.

Anche Jan Sadeler copia in controparte la serie di Theodor, eliminando però ogni riferimento non solo all'editore, ma anche all'inventore e introducendo in ogni tavola numerata l'iscrizione «Joa Sadeler excud. Venetys» (fig. 6)⁵⁰. Da questa possiamo ipotizzare la data di realizzazione dell'insieme, visto che l'autore si trovò a vivere nella città lagunare tra il 1596/7 e il 1600. È interessante notare che il vaso della terza tavola di questa *suite* si ritrova nel *Ritratto di Caterina Micaela d'Austria duchessa di Savoia* conservato nel Museo di Palazzo Madama a Torino. Eseguito entro il 1597, anno di morte della duchessa, il

⁴⁸ Hollstein 1951, IV, pp. 451-456; un esemplare completo della serie si conserva al Rijksmuseum di Amsterdam, inv. RP-P-2004-317.

⁴⁹ Hollstein 1957, V, 46-51.

⁵⁰ Pubblicata anche ad Amsterdam («Sadeler excudit, Amsterdam»); Hollstein 1980, XXI, 13-24; XXII, p. 227; Tongiorgi Tomasi, Tosi 1990, catt. 34-37; Bury 2001, pp. 201-202, catt. 147-148. Un esemplare completo della serie è conservato al British Museum, inv. 1862, 0712.340-345.

ritratto può costituire un ulteriore *ante quem* per la realizzazione delle incisioni del fiammingo.

La diffusione della serie di Jan, che poteva giovare di efficaci canali di distribuzione, fu così significativa da oscurare quasi completamente l'originale tedesco, divenendo a sua volta oggetto di copia. Da quella deriva infatti la *suite* stampata attorno al 1627 da Pietro Paolo Tozzi a Padova (fig. 7)⁵¹, con incisioni realizzate nello stesso verso, con una certa libertà e approssimazione rispetto agli originali e alcuni errori nella trascrizione dei versi latini. Le sei incisioni non sono numerate; in una, che potremmo considerare la prima del gruppo, corrispondente alla terza della *suite* di Theodor/Jan, si legge: «Pietro Paolo Tozzi formis Padua»; in tutte le altre non compaiono ulteriori indicazioni se non il monogramma dello stesso Tozzi (due P con al centro la t sormontata da una crocetta); delle cornici perimetrali non resta che una semplice linea di contorno.

La serie del Succhielli è composta da otto incisioni numerate. Sei di queste derivano in controparte da quella del Sadeler, ritrovandosi, ironia della sorte, nello stesso verso degli originali di Theodor; la numero 6 e la 8 sono desunte da altri modelli o da invenzioni dello stesso stampatore e sono prive dei canonici versi latini. Il nuovo editore, essendosi ormai perduto il raffinato gioco del “poliptoto del fiore” che aveva sancito l'ordine delle stampe della prima serie e di quelle successive realizzate con maggior cura, le ha numerate casualmente. Nessun altro elemento connette l'insieme con la lunga e articolata vicenda di cui ho dato conto⁵².

L'ultima proposta è quella misconosciuta di una serie di dieci acqueforti realizzate da Pietro Todeschi (o Tedeschi) e pubblicate a Bologna nel 1666 presso l'editore Giuseppe Longhi (inv. 123-132) (figg. 9-10)⁵³. Queste incisioni, raffiguranti marine con porti, imbarcazioni e tempeste, riproducono una serie ideata e intagliata da Dominique Barrière, pubblicata nel 1651 a Roma da Giovan Giacomo de Rossi con dedica a Lelio Orsini⁵⁴. Per alcune tavole di

⁵¹ Una serie completa è conservata al British Museum, inv. 1862, 0712. 346-351. Pietro Paolo Tozzi, originario di Viterbo, attivo a Padova e a Venezia tra il 1593 e il 1628, fu calcografo, editore e libraio e lavorò anche in società con altri. Tra le tante opere da lui pubblicate, vanno ricordate tre edizioni dell'*Iconologia* del Ripa datate 1611, 1618 e 1625. Nel Rijksmuseum di Amsterdam si conservano tre stampe (inv. RP-P-2001-48, 49, 50) di una serie derivata dalla *suite* di Bry o di Sadeler, pubblicata in Francia tra il 1620 e il 1640 da B. Gaultier e C. Savary.

⁵² Nel *De florum cultura* di Giovan Battista Ferrari, un sontuoso volume pubblicato a Roma nel 1633 in latino, e poi nel 1638 in italiano grazie al Cardinal Francesco Barberini, con quarantasei incisioni realizzate da disegni di Pietro da Cortona, Guido Reni e Andrea Sacchi (cfr. Borea 2009, pp. 286-287), compare una stampa di Anna Maria Vaiani con un vaso di fiori molto vicino a quelli proposti da Jan Theodor de Bry; del volume del Ferrari si veda l'edizione anastatica a cura di L. Tongiorgi Tomasi (Ferrari 2001).

⁵³ Sono state pubblicate, ma non discusse, in Paoli, Cleri 1992, pp. 65-70.

⁵⁴ Cfr. Dumesnil Robert 1838, pp. 53-55, nn. 30-41; Weigert 1939, p. 277, catt. 59-70; Negro Spina 1990, in part. pp. 260-262; Grelle Jusco 1996, pp. 310, 489. Disegnatore e incisore al bulino e all'acquaforte, Dominique era nato a Marsiglia verso il 1610 e si era trasferito a Roma fin dal

questo insieme è possibile che il francese abbia tratto ispirazione da tre stampe di Callot per la *Relazione della Presa di due Bertoni di Tunis fatta in Corsica da quattro galere di Toscana quest'anno 1617, li 23 novembre*, pubblicata a Firenze nel 1617, e da un'altra, con navi in un mare in tempesta, realizzata nel 1612 da Meynert Jelissen su invenzione di Hendrick Vroom⁵⁵.

Le copie durantine del Todeschi, non numerate, ripropongono dieci delle dodici stampe della *suite* romana, in alcuni casi nello stesso verso degli originali, in altri, in controparte; è probabile che la serie bolognese riproponesse tutte le tavole del Barrière, ma al momento non ho rintracciato altri esemplari. In ogni foglio compare l'indicazione dell'incisore e dello stampatore; il Todeschi è sempre indicato come esecutore degli intagli (*fece*) e mai come inventore (*invenit*), ma nessun accenno mette in relazione la nostra serie con le invenzioni del Barrière. Solo in un'incisione compare l'anno di stampa del nuovo insieme.

Riguardo al Todeschi abbiamo poche notizie; sappiamo che fu attivo fin verso la fine del secolo anche per altri editori e stampatori bolognesi come Giacomo Monti, il Manolessi o gli eredi di Domenico Barbieri, per i quali realizzò con diverse tecniche frontespizi e varie illustrazioni. Lo storiografo bolognese settecentesco Marcello Oretti lo considerava come probabile figlio dello scultore Giovanni Todeschi e come possibile allievo del Coriolani, ricordandone diverse stampe⁵⁶. È citato anche per alcune carte geografiche; una di queste è la copia della *Carta murale della Italia*, stampata su 12 fogli da Matteo Greuter a Venezia nel 1657, presso l'editore Stefano Mozo Scolari⁵⁷.

1640, dove morì nel 1678. Occupò un posto onorevole nel gruppo degli incisori francesi attivi nell'Urbe nella prima metà del XVII secolo, muovendosi tra soggetti allegorici, storici e topografici; divulgò l'opera di Claude Lorrain. Tra le sue stampe più note: *Villa Aldobrandina Tusculana, sive Varii illius hortorum et fontium prospectus*, Romae, Iacobi de Rubeis; *Villa Pamphilia, eiusque palatium, cum suis prospectibus, statuae, fontes, vivaria, theatra, areolae, plantarum, variumque ordines cum eiusdem villae absoluta delineatione*, Romae, Io. Jacobi de Rubeis; le illustrazioni per la *Roma ricercata* di Fioravante Martinelli nell'edizione del 1658, sulla quale vedi Parlato 2014, in part. nota 27. Per la bibliografia sul Barrière cfr. Castrovinci 2009, nota 34; su di lui anche Trezzani 2008 e Beecher 2014.

⁵⁵ Cfr. Keyes 1982.

⁵⁶ Da Oretti (Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Ms. B 128, c. 409r. e Ms. B 129, c. 230v.) sappiamo che realizzò il *Prospetto con la scena del Teatro* («fabricato l'anno 1635 nella Piazza nuova di Ferrara per la solenne coronazione della B.a Vergine del Rosario, invenzione di Alfonso Chendi Architetto ferrarese, con spesa di scudi undici mila, dato alla luce da Gio. Batta Barbieri Massaro della Compagnia del Rosario l'anno 1662»); l'incisione è rintracciabile in *Ferrara Trionfante per la Coronazione della B.V. del Rosario celebrata l'anno 1638*, Ferrara, Eredi del Succi, 1662. Fece anche l'immagine della *Madonna della Mascarella* dedicata a Monsignor Giacomo Caraccioli, vicelegato di Bologna; una *Santa Caterina Vigri* dedicata al marchese e senatore Virgilio Davia e alla di lui consorte Vittoria Montecuccoli; «diverse vedute e paesetti con architetture e prospettive» realizzate nel 1678; cfr. Gori Gandellini, 1808, III, p. 253. Nel 1690 era ancora attivo, come dimostra l'antiporta da lui firmata nel libretto dell'opera di Tebaldo Fattorini, *Eteocle e Polinice. Dramma in musica da rappresentarsi in Modena nel teatro Monacelli*, musicata da Giovanni Legrenzi.

⁵⁷ A sua volta replica dell'*editio princeps* della stessa, pubblicata a Roma nel 1630. Sull'attività del Mozzi, cfr. Giachery 2012. Al Todeschi vengono inoltre riferite: *La Carta del Stato del Papa*

Anche questa impegnativa impresa, per la quale vennero intagliati nuovi rami⁵⁸, si deve alla collaborazione tra Todeschi e Longhi. Sull'attività di quest'ultimo, libraio, stampatore e incisore attivo a Bologna, fanno luce alcuni cataloghi con le opere da lui stesso pubblicate e vendute, tra cui le *Arti per via* del Mitelli incise da Curti.

Dagli esempi presentati emerge, dunque, in date comprese entro il 1673, una proficua e diffusa attività di copia che si esplicita in differenti modalità: da quelle più 'rispettose' di chi mantiene i riferimenti nominativi presenti negli originali (specie per quanto riguarda il ruolo dell'*inventor*), a quelle che invece possono essere considerate come veri e propri plagi, con nuovi attori che si appropriano delle immagini senza dar conto degli originali responsabili; un'abitudine che ha interessato incisioni meno diffuse e note, ma anche famosi intagli di grandi artisti.

Si conferma l'idea che la questione della copia delle stampe, contro la quale alcuni autori si sono battuti strenuamente ottenendo forme di protezione autorevoli, è di fatto un fenomeno destinato nel tempo a diventare inarginabile, sia perché i privilegi, nonostante le pene annunciate per colpire i contraffattori, erano per lo più validi entro i confini degli stati, sia perché erano limitati nel tempo della loro durata, sia perché bastava qualche aggiunta per differenziare la copia dall'originale e aggirare l'ostacolo. A ciò si aggiunga il proliferare di piccole e medie botteghe che hanno incrementato in modo incontrollato la produzione di stampe pirata.

Nonostante tutto, però, vale la pena sottolineare che la produzione di copie, probabilmente commercializzate a prezzi più bassi degli originali, ha contribuito ad una qualche forma di educazione democratica alle arti figurative, consentendo ad un ampio pubblico di usufruire di immagini di qualità altrimenti destinate a una popolazione più avvertita e abbiente. Le copie delle stampe, inoltre, considerate alla stregua di tutti gli altri fenomeni di divulgazione delle immagini, sono in grado anch'esse di raccontare una storia, di darci conto dei generi più in voga, degli interessi di una comunità o di un determinato periodo, così come del consenso raggiunto da un artista o da un'opera specifica.

et del Duca de Toscana (cfr. Ronca, Sorbini 2005, p. 100, cat. 36), quella del *Turcicum imperium* derivata dal Blaeu, le carte dei quattro continenti, pubblicate sempre dal Longhi e copiate dagli originali di Wit e Blaeu (un esemplare della serie è conservato nella quadreria dell'Azienda Servizi alla Persona ASP di Bologna). Ringrazio Augusta Bertini per queste segnalazioni. Un'incisione con *San Gaudenzio* compare nel volume di Agostino Rossi, *Notizie storiche di Montalboddo*, pubblicato a Senigallia nel 1694.

⁵⁸ È nota attraverso due edizioni: la prima del 1675, nell'esemplare di Firenze (IGM, inv. 3161), e una del 1731, apparsa nel mercato antiquario, ora in collezione privata.

Riferimenti bibliografici / References

- Agosti B., Grisolia F., Pizzoni M.R., a cura di (2016), *Le postille di Padre Resta alle Vite del Baglione*, Milano: Officina Libraria.
- Aikema B., Brown B., a cura di (1999), *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer, and Titian*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 1999), New York: Rizzoli; Cinisello Balsamo: A. Pizzi.
- Aldovini L. (2010), *Bologna 1506: l'incontro grafico tra Marcantonio e Dürer*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, a cura di S. Frommel, Bologna: Bononia University Press, pp. 131-144.
- Ambrosini Massari A.M. (1997), *Leggiadria e grazioso dispregio di que' bei segni*, in *Simone Cantarini detto il Pesarese 1612 – 1648*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, Accademia di Belle Arti, 11 ottobre 1997 – 6 gennaio 1998), a cura di A. Emiliani, Milano: Electa, pp. 304-357.
- Arslan E. (1960), *I Bassano*, 2 voll., Milano: Ceschina.
- Baglione G. (1642), *Le vite dei pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma: Andrea Fei.
- Bastianello E. (2016), "In Venetia, con Privilegio". "Privilegi" e tutela dei diritti editoriali a Venezia tra XV e XVI secolo: fonti e documenti in rete, «Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale», 136, giugno-luglio 2016, <http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2909>, 01.09.2021.
- Battistini R., Cleri B., Giardini C., Negro E., Roio N., a cura di (2001), *L'anima e le cose. La natura morta nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra (Fano, Edificio L. Rossi, 13 luglio – 28 settembre 2001), Modena: Artioli.
- Beecher J. (2014), *Incisioni dubbie di Lorrain attribuite a Barrière*, «Grafica d'arte», 97, pp. 9-15.
- Bellini P., D'Amico R. (1978), *Pinacoteca Nazionale di Bologna Gabinetto delle Stampe. Incisori d'invenzione romani e napoletani del XVII secolo. Sezione VII*, Bologna: Arts and Co.
- Bellini P. (1980), *L'opera incisa di Simone Cantarini*, Pesaro: Assessorato alla Cultura.
- Bisogni F., De Gregorio M., a cura di (2000), *Santi e beati senesi. Testi e immagini a stampa*, catalogo della mostra (Siena, Biblioteca comunale degli Intronati, 24 giugno – 31 agosto 2000) Siena: Maschietto & Musolino.
- Boffa E. (2014), *Un tipografo calabrese a Siena: Matteo Florimi*, «Accademia dei Rozzi», 21, 40, pp. 62-93.
- Bohn B., a cura di (1995), *The Illustrated Bartsch*, 39, *Commentary*, part. 1, New York: Abaris Books.
- Borea E. (2009), *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa: Scuola Normale Superiore di Pisa.

- Brown B.L., Marini P., a cura di (1992), *Jacopo Bassano c. 1510-1592*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico, 5 settembre – 6 dicembre 1992; Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum, 23 gennaio – 25 aprile 1993), Bologna: Nuova Alfa Editoriale.
- Buffa S., a cura di (1983), *The Illustrated Bartsch*, vol. 38, New York: Abaris Books.
- Bury M. (2001), *The Print in Italy 1550 – 1620*, London: The British Museum Press.
- Cadorin G. (1833), *Dello amore ai Veneziani di Tiziano Vecellio*, Venezia: Carlo Hopfner editore.
- Caputi A., Penta M.T., a cura di (1987), *Incisioni italiane del '600 nella raccolta d'arte Pagliara dell'Istituto Suor Orsola Benincasa di Napoli*, Milano: Mazzotta.
- Cappelletti F. (2003), *Ancora su Paul Bril intorno al 1600. Qualche osservazione sul paesaggio con storie sacre, la tradizione degli eremiti e un nuovo committente*, in *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti, mercanti*, a cura di F. Cappelletti, Roma: Gangemi, pp. 9-30.
- Casadei S., a cura di (1995), *Incisori del XVI secolo nella Pinacoteca di Faenza*, catalogo della mostra (Faenza, Palazzo del Podestà, 21 maggio – 16 luglio 1995), Faenza: Studio 88.
- Castellani C. (1888), *I privilegi di stampa e la proprietà letteraria in Venezia. Dalla introduzione della stampa nella città fin verso la fine del secolo XVIII*, Venezia: Fratelli Visentini.
- Castrovinci R. (2009), *San Sebastiano depulsor pestilitatis in una incisione inedita di Dominique Barrière*, «*RolSA Rivista on line di Storia dell'Arte*», 11, pp. 99-67.
- Cellini M. (1997), *Da Bologna a Pesaro. Documenti sull'eredità di Simone Cantarini*, in *Simone Cantarini nelle Marche*, catalogo della mostra (Pesaro, Palazzo Ducale, 12 luglio – 28 settembre 1997), a cura di A. Emiliani, A.M. Ambrosini Massari, M. Cellini, R. Morselli, Venezia: Marsilio, pp. 119-127.
- Cerboni Baiardi A. (2005), *Federico Barocci e la calcografia*, in *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, M. Cellini, Milano: Motta, pp. 76-91.
- Cerboni Baiardi A. (2016), *Per quattro volte. "Federigus Barocius Urbinas Inventor Incidebat"*, in *Federico Barocci. Gloria e ideologia del colore*, a cura di A. Emiliani, Roma: Erreciemme, pp. 85-101.
- Ceroni N., a cura di (2001), *Pinacoteca Comunale di Ravenna. Museo d'Arte della Città. La Collezione Antica*, Ravenna: Longo Editore.
- Cervellini G.B. (1907), *Per un elenco delle stampe dapontiane*, «*Bollettino del Museo Civico di Bassano*», IV, pp. 1-12.
- Cleri B., Paoli F. (1992), *Incisioni del '600. Le collezioni di Casteldurante dai Della Rovere agli Ubaldini*, catalogo della mostra (Pesaro, Palazzo Ducale – Urbina, Palazzo Ducale), Urbino: Quattroventi.

- Cogotti M., Di Schino J., a cura di (2012), *Magnificenze a tavola. Le arti del banchetto rinascimentale*, catalogo della mostra (Tivoli, Villa d'Este, 15 giugno – 4 novembre 2012), Roma: De Luca.
- Coliva A. (1990), *I conti Poli alla fine del '500*, in *L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana tra '600 e '700*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 8 marzo – 13 maggio 1990), a cura di A. Coliva, Roma: Quasar, pp. 31-54.
- Coliva A., a cura di (2003), *La collezione d'arte del Sanpaolo*, Milano: Silvana.
- Cristofori R. (2005), *Agostino Annibale e Ludovico Carracci. Le stampe della Biblioteca Palatina di Parma*, Bologna: Editrice Compositori.
- Czére A., a cura di (1989), *Disegni di artisti bolognesi nel Museo delle Belle Arti di Budapest*, Bologna: Nuova Alfa Editoriale.
- De Grazia D. (1984), *Le stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi. Catalogo critico*, ed. italiana a cura di A. Boschetto, Bologna: Edizioni Alfa.
- De Ramaix I. (1989), *Les Sadeler: De damasquineur à graveur et marchand d'estampes. Quelques documents inédits*, «Le livre & l'estampe», XXXV, 131, pp. 7-46.
- De Ramaix I. (1992), *Les Sadeler, graveurs et éditeurs*, catalogo della mostra (Bruxelles, Bibliothèque royale, Chapelle de Nassau, 14 febbraio – 28 marzo 1992), Bruxelles: Bibliothèque Albert I.
- De Ramaix I. (2006), *Raphael Sadeler, Supplement*, part. 1, *The Illustrated Bartsch*, New York: Abaris Books.
- Dumesnil Robert A.P.F. (1938), *Le Peintre-Graveur français, ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française*, III, Paris: Bouchard-Huzard.
- Edquist R.M. (1990), *Sadeler Catalogue*, Parkville: University of Melbourne Library.
- Faietti M., Oberhuber K., a cura di (1988), *Bologna e l'Umanesimo. 1490-1510*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 6 marzo – 24 aprile 1988), Bologna: Nuova Alfa Editoriale.
- Fara G.M. (2007), *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Firenze: Leo S. Olschki.
- Fargnoli N. (1980), *Un editore senese: Matteo Florimi*, in *L'arte a Siena sotto i Medici. 1555-1609*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico, 3 maggio – 15 settembre 1980), a cura di F. Sricchia Santoro, Roma: De Luca, pp. 251-254.
- Ferrari G.B. (2001), *Flora, ovvero Cultura di fiori*, a cura e con introduzione di L. Tongiorgi Tomasi, Firenze: L.S. Olschki.
- Giachery A. (2012), *Stefano Mozzi Scolari "stampadore" e miniatore di stampe in rame nella Venezia del Seicento: vita, attività, eredi*, «Bibliothecae.it», I, 1-2, pp. 93-120.
- Gori Gandelli G. (1808), *Notizie storiche degli intagliatori*, ed. cons., Siena: Onorato Porri, 3 voll.

- Grelle A. (1992), *Mercato e produzione delle stampe a Roma all'inizio del sec. XVII e alcuni problemi sugli inizi romani di Callot*, in *Le incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane*, Milano: Mazzotta, pp. 29-50.
- Grelle Iusco A., a cura di (1996), *Indice delle stampe De' Rossi. Contributo alla storia di una Stamperia romana*, Roma: Artemide Edizioni.
- Grisolia F. (2010), *Per Giovan Battista Lombardelli, Pasquale Cati e Vespasiano Strada disegnatori*, «Paragone», 61, 3, 92/93, pp. 3-39.
- Hollstein F.W.H. (1951), *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, vol. IV, Amsterdam: Menno Hertzberger.
- Hollstein F.W.H. (1957), *German Engravings Etchings and Woodcuts ca. 1400-1700*, vol. V, Amsterdam: Menno Hertzberger.
- Hollstein F.W.H. (1980), *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, voll. XXI e XXII, a cura di K.G. Boon, Amsterdam: Van Gendt & Co.
- Keyes G.S. (1982), *Hendrick and Cornelis Vroom: addenda*, «Master Drawings», 20, 2, pp. 115-124.
- Kurz O. (1961), *Falsi e falsari*, a cura di L. Ragghianti Collobi, Vicenza: Neri Pozza.
- Leuschner E. (2008), *The Printing Privilege in Tuscany: Falcini, the Florimis and Callot*, «Print Quarterly», 25, 3, pp. 243-254.
- Lieure J. (1989), *Jacques Callot. Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé*, a cura di A. Wofsy, San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts.
- Limentani Viridis C., Bonzato D., Butelli C., a cura di (1994), *Da Bruegel a Goltzius. Specchio dell'antico e del nuovo mondo. Incisioni fiamminghe e olandesi della seconda metà del Cinquecento dei Civici Musei di Padova*, catalogo della mostra (Padova, Museo Civico, 14 maggio – 30 settembre 1994), Milano: Electa.
- Loisel C. (2014), *Attributions traditionnelles et identifications certaines: dessins de N. Circignani, V. Strada, P.F. Mola, A. Gherardi et G.D. Piastri pour des travaux romains*, «Paragone», 65, 3, 117, pp. 52-64.
- Lusini A. (1931), *Matteo Florimi stampatore-calcografo del sec. XVI*, «Rassegna d'arte e vita senese», VI, 2, pp. 75-86.
- Malvasia C.C. (1841), *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, a cura di G. Zanotti, Bologna: Tipografia Guidi all'Ancora, 2 voll.
- Mei M., a cura di (2005), *Collectio Thesauri. Dalle Marche tesori nascosti di un collezionismo illustre*, catalogo della mostra (Ancona, Mole Vanvitelliana, 15 gennaio – 30 aprile 2005), Firenze: Edifir, 2 voll.
- Minuzzi S., a cura di (2016), *L'invenzione dell'autore. Privilegi di stampa nella Venezia del Rinascimento*, Venezia: Marsilio.
- Moretti M. (2009), *Le raccolte Ubaldini nella storia della biblioteca comunale di Urbania: nascita e rinascita di una collezione*, in *Il collezionismo locale: adesioni e rifiuti*, Atti del Convegno (Ferrara, 9-11 novembre 2006), a cura di R. Varese e F. Veratelli, «Quaderni degli Annali dell'Università di Ferrara, Sezione Storia», 7, Firenze: Le Lettere, pp. 119-186.

- Muraro M., Rosand D., a cura di (1976), *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, (Venezia, Fondazione Giorgio Cini), Vicenza: Neri Pozza.
- Negro Spina A. (1990), *Dominique Barrière, un incisore francese nella Roma del Seicento*, «Prospettiva», 57-60, pp. 255-264.
- Oberhuber K., a cura di (1999), *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515-1527*, catalogo della mostra (Mantova, 20 marzo – 30 maggio 1999), catalogo di A. Gnann, Milano: Electa.
- Pan E., a cura di (1992), *Jacopo Bassano e l'incisione. La fortuna dell'arte bassanesca nella grafica di riproduzione dal XVI al XIX secolo*, catalogo della Mostra (Bassano), Bassano: Ghedina-Tassotti.
- Parlato E. (2014), *Per diporto ò devotione. Curiosità, godimento dei monumenti ed erudizione nella Roma ricercata... di Fioravante Martinelli (1644)*, «Incontri. Rivista europea di studi italiani», 29 (1), pp. 54-65, <<http://doi.org/10.18352/incontri.9768>>, 15.10.2021.
- Piccin G. (1992), *Una dinastia di incisori*, in *Una dinastia di incisori: i Sadeler. 120 stampe dei Musei Civici di Padova*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici), a cura di C. Limentani Viridis, F. Pellegrini, G. Piccin, Padova: Studio Editoriale Programma, pp. 13-115.
- Pinacoteca Comunale di Ravenna. Opere dal XIV al XVIII sec.* (1988), Ravenna: Essegi.
- Pon L. (2003), *Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi: Copying and the Italian Renaissance Print*, London-New Haven: Yale University Press.
- Rinaldi S. (2009), *Marcantonio Raimondi e la firma di Dürer. Alle origini della 'stampa di riproduzione'?*, «Opera Nomina Historiae», 1, pp. 263-306.
- Ronca F., Sorbini A., a cura di (2005), *Le antiche terre del Ducato di Spoleto. Territori Spoleto e Terni nella cartografia dei secoli XVI-XIX*, catalogo della mostra (Terni, 16 settembre – 15 ottobre 2005; Spoleto, 7 dicembre 2005 – 15 gennaio 2006), Terni: Arti grafiche Celori.
- Schultz J. (1990), *La cartografia tra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Modena: Panini.
- Sénéchal P. (1990), *Justus Sadeler Print Publisher and Art Dealer in Early Seicento Venice*, «Print Quartely», VII, 1, pp. 22-35.
- Sénéchal P. (1994), *La pratique de la copie chez les graveurs. A propos du Repos de la Sainte Famille de Jacques Callot*, «Gazette des Beaux-arts», febbraio, pp. 73-81.
- Spike J.T., a cura di (1981), *The Illustrated Bartsch*, vol. 42, New York: Abaris Book.
- Takahatake N. (2018), *The Chiaroscuro Woodcut in Renaissance Italy*, Munich-London-New York: Delmonico Books-Prestel.
- Tongiorgi Tomasi L., Tosi A., a cura di (1990), «*Flora e Pomona*» *L'orticoltura nei disegni e nelle incisioni dei secoli XVI-XIX*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 1990), Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- Trezzani L. (2008), *Una veduta inedita del parco di Pamphilj*, «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», 22, pp. 189-193.

- Vasari G. (1984), *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, V., testo a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, Firenze: Sansoni.
- Viroli G. (1980), *La Pinacoteca civica di Forlì*, Forlì: Cassa dei Risparmi di Forlì.
- Volpe L. (1997), *Florimi Matteo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 48, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 348-349.
- Weigert R.A. (1939), *Bibliothèque Nationale. Inventaire du fond français. Gravures du XVII siècle*, Paris: s.e., vol. I.
- Witcombe C.L.C.E. (2004), *Copyright in the Renaissance: Prints and the Privilege in Sixteenth-Century Venice and Rome*, Leiden-Boston: Brill.

Appendice

Fig. 1. Jacques Callot, copia da, *Sacra Famiglia al desco*, Urbania, Biblioteca comunale, inv. 275



Fig. 2. Vespasiano Strada, copia da, *Madonna con il Bambino e San Giovannino*, Urbania, Biblioteca comunale, inv. 121



Fig. 3. Raphael Sadeler, *Cena in Emmaus*, Francoforte, Städel Museum, Graphische Sammlung, inv. 739z



Fig. 4. Raphael Sadeler, copia da, *Cena in Emmaus*, Urbana, Biblioteca comunale, inv. 3



Fig. 5. Johann Theodor de Bry, *Polyptoton de Flore - Flos speculum Vitae*, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-2004-317

Fig. 6. Jan Sadeler I, *Flos speculum Vitae*, Londra, The British Museum, inv. 1862,0712.340



Fig. 7. Pietro Paolo Tozzi, *Flos speculum Vitae*, Londra, The British Museum, inv. 1862,0712.346

Fig. 8. Filippo Succhielli, *Flos speculum Vitae*, Urbania, Biblioteca comunale, inv. 88



Fig. 9. Pietro Todeschi, da Dominique Barrière, *Nettuno sul cocchio*, Urbania, Biblioteca comunale, inv. 123

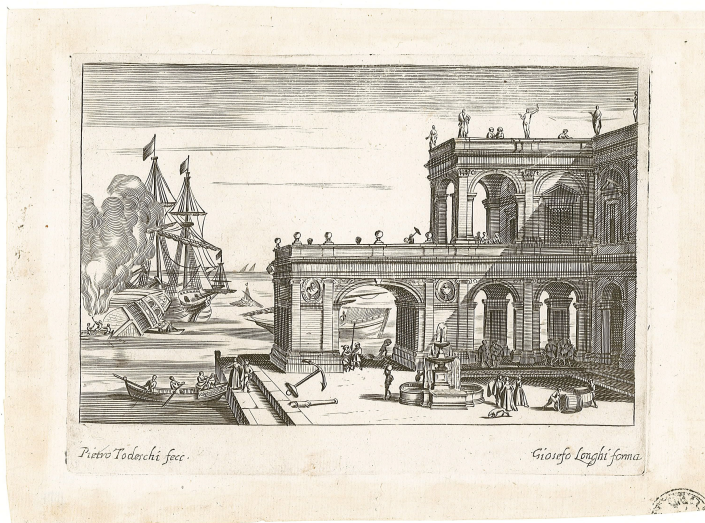


Fig. 10. Pietro Todeschi, da Dominique Barrière, *Veduta di un porto*, Urbania, Biblioteca comunale, inv. 127

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor in-chief
Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia

Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Macco, Università di Roma "La Sapienza"

Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre

Serge Noiret, European University Institute

Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"

Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Girolamo Sciallo, Università di Bologna

Texts by

Valentina Erminia Albanese, Giulio Carlo Argan, Irene Baldriga,

Anna Cerboni Baiardi, Mara Cerquetti, Michele Riccardo Ciavarella,

Maria Cordente Rodriguez, Alessandra Donati, Fabio Donato,

Tancredi Farina, Massimiliano Ferrario, Luca Ferrucci, Francesca Gallo,

Claudio Gamba, Costanza Geddes da Filicaia, Teresa Graziano, Alessio Ionna,

Marco Maggioli, Susanne A. Meyer, Ilaria Miarelli Mariani, Pietro Petrarola,

Luca Pezzuto, Roberto Sani, Silvia Sarti, Simone Splendiani

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

