

Estratto da

SAGGI E MEMORIE di storia dell'arte

36
(2012)

ISTITUTO DI
STORIA DELL'ARTE



fondazione onlus
GIORGIO CINI

CHIARA GAUNA

I Rembrandt di Anton Maria Zanetti e le “edizioni” di stampe a Venezia: tra tecnica e stile

In una data imprecisata, ma non troppo distante dal 1721, Anton Maria Zanetti spedì all'amico Pierre-Jean Mariette una descrizione della sua strepitosa collezione di stampe di Rembrandt¹. Obiettivo di questo articolo è, insieme alla trascrizione del catalogo, per molti versi sorprendente, un'analisi dell'influenza di quella raccolta dal punto di vista di un gusto per lo stile inteso nella sua più larga accezione. Gli studi sulle incisioni e sulla loro fortuna collezionistica raramente affrontano il problema di chiarire, o almeno ipotizzare, l'“esperienza visiva” – per usare una nota definizione di Michael Baxandall – innescata da una raccolta di stampe nell'ambito di una specifica cultura figurativa². È molto nota la passione per le incisioni e i disegni che contraddistinse il gusto europeo della prima metà del Settecento, tuttavia relativamente poche sono le testimonianze scritte che permettono di comprendere dall'interno precise categorie di giudizio. Tale reticenza per le parole è di per se stessa indicativa di quella particolare attitudine critica fondata su selezioni e confronti visivi concreti e personali che caratterizzò in pari grado l'internazionale dei collezionisti e dei *connoisseurs* di metà Settecento, di cui furono protagonisti Zanetti e Mariette, e i più importanti artisti incisori veneziani. È stato dunque necessario procedere per accostamenti visivi a rivelare, in positivo o in negativo, tracce, spie, ammiccamenti o censure da confrontare con la realtà della collezione testimoniata dal catalogo. Il modo di guardare a Rembrandt in quegli anni sembra essere prevalentemente “tecnico” o “tecnologico” – per usare una brillante definizione di Roberto Longhi – e dunque difficilmente spiegabile con le tradizionali definizioni di stile o iconografia, piuttosto vale considerare la sperimentazione dei tratti, degli equilibri cromatici e delle sequenze narrative.

Sulle tracce di Rembrandt

L'8 settembre del 1717 Pierre-Jean Mariette, in viaggio in Olanda prima dell'arrivo a Vienna alla corte del Principe Eugenio, segnalava meravigliato in una lettera al padre la penuria di stampe disponibili a Leida e Amsterdam e insieme sottolineava la sua presa di coscienza della preziosità della collezione di stampe fiamminghe e olandesi di famiglia, messa insieme in buona parte dal nonno Pierre Mariette e dal precedente marito della nonna, François Langlois:

Vous m'aviez recommandé de rechercher les curieux d'estampes; mais cette curiosité me paroist bien rallentié là & partout ailleurs ceux qui en ont quelques uns n'en ont qu'un petit nombre & je connois presentement ce que vaut une collection pareille à la vostre³.

Ben diversa situazione gli si presentò invece solo un anno più tardi a Venezia, dove le collezioni di stampe erano in crescita vorticoso. Il 30 dicembre 1718 Pierre-Jean Mariette scrisse entusiasta al padre Jean dei suoi incontri con due collezionisti di stampe veneziani: l'anziano e reticente Zaccaria Sagredo, che gli ricordava moltissimo il nonno Pierre, e il giovane e affascinoso Anton Maria Zanetti (fig. 1). Le due personalità sono giustapposte nella lettera a formare un dittico della vecchia e della nuova generazione a confronto. Viene innanzitutto descritto Sagredo⁴:

J'y [à Venise] rencontray par hazard un noble Venitien – c'est le sg. Sagredo – qui est le vray sosie de mon grand Pere, ils se rencontrent l'un & l'autre de la mesme humour & pour le choix & la connaissance des Estampes, celui cy ne veut absolument que ce qui est de plus beau & de plus rare, il n'estime rien une estampe si elle n'est pas bien imprimée

mais s'il en trouve de bonne condition il la prendra double triple quadruple, il aura trois Martyre de S. Laurent a Innocens au chicot, des Estampes de Goltzius, Sadeler, & tout ce que je vous puis dire rien luy manque & il connoit parfaitement bien. Je me suis entretenu hier pendant plus de deux heures avec luy sur ce sujet, quand le bon vieillard entend parler de quelques estampes d'élite il vous repond sur le champs par un *cazzo, cospetto di mi*, mais ce qui achevera le parallele, c'est qu'il est aussi jaloux de ce qu'il a que l'estoit mon grand Pere, il ne laisse rien voir à personne, Mr. Croizat n'a jamais pu avoir entrée dans son Cabinet, & cependant à la faveur du Catalogue des Carraches que j'ay porté avec moy, il m'a promis de me faire voir ce qu'il a de plus exquis. Si cela arrive je ne manqueroy pas de regarder avec toute l'attention imaginable ce qui me semblera le plus singulier, pour pouvoir ensuite vous en rendre compte.

E di seguito Zanetti:

J'ay trouvé un jeune homme tout aimable, tout coeur, qui m'a fit voir parcequ'il a deja ramassé d'estampes & de desseins que l'on ne peut pas avoir un meilleur gout [...] il a encor plusieurs autres estampes de Marc-Antoine qui luy viennent pour la plus part de Mr. Croizat de qui il est connu fort particulièrement.

Nato nel 1653, Zaccaria Sagredo si presenta come un collezionista gelosissimo della sua collezione e poco disponibile a farla vedere; al contrario, Anton Maria Zanetti, nato nel 1680, è in quel momento alla ricerca di contatti internazionali, che coltiverà con costanza nei decenni a seguire⁵. La sua intensa amicizia con Pierre-Jean Mariette durerà tutta la vita, ne è testimonianza il penetrante ritratto postumo lasciato da quest'ultimo del temperamento spumeggiante del veneziano, un cortocircuito singolare di sensibilità e vivacità:

Le trop de feu consume ordinairement et fait perir ceux qui en sont pénétrés. Zanetti dut au sien son existence; son extrême delicatesses, sa vivacité, laissèrent pendant longtemps douter qu'il pût parvenir à une aussi grande vieillesse⁶.

Mariette fissò anche esattamente le date chiave della collezione zanettiana: iniziata intorno al 1708, fu incrementata grazie al primo incontro con Pierre Crozat a Venezia nel 1715 – la lettera sopra citata ne è un'ulterio-

re conferma – ma il salto di qualità fu la naturale conseguenza del soggiorno parigino, tra il 1720 e il 1721, con Rosalba Carriera e Antonio Pellegrini a casa di Crozat, cui seguirono due brevi e incisive puntate in Inghilterra e in Olanda. A detta di Mariette, a Parigi Zanetti comprò una superba collezione di stampe di Callot, pochi mesi dopo a Londra riuscì a mettere le mani su di “un magnifique recueil de dessins du Parmesan, qui, de tous peintres, étoit celui pour lequel il avoit le plus de prédilection”, infine in Olanda acquistò “une très belle oeuvre de Rembrandt”⁷. Zanetti non era un collezionista sprovveduto e i suoi acquisti sembrano molto mirati, non appena ritornato dal suo viaggio europeo e già accreditato come esperto consulente di acquisti in Francia, scriveva all'amico Gaburri:

So che è cosa difficilissima il trovare presentemente disegni, stampe e pitture di qualche conseguenza, nientedimeno non bisogna perdersi di coraggio, siccome bisogna essere attenti, ed esaminare con occhi di lince ciò che si compra, attesoché vidi qualche volta in cinquanta disegni uno solo originale⁸.

E pochi mesi dopo:

Non bastano gli occhi d'Argo e di lince a guardarsi dalle trame che vengon tese, e dagli attestati falsi e spergiuri sopra l'originalità de' quadri, che poscia alle volte si convertono in copie ed in pasticci⁹.

Qualche anno più tardi, nel 1728, Zanetti spediva, sempre a Gaburri, una sommaria descrizione di una parte della sua collezione di stampe e disegni, insistendo in qualche misura sulla sua frammentarietà, legata a un'idea di selezione meditata e personale piuttosto che a una volontà di collezione universale, molto diffusa invece in quegli anni in Europa:

di stampe di primiera conservazione e freschezza ho tutte quelle di Marc'Antonio, Agostin Veneziano, Bonasone, Beatricetto, Giorgio Mantovano, ed altri maestri di que' tempi; siccome tutte quelle di Alberto Duro, Luca d'Olanda, e di tutti quei maestri di allora; tutte quelle de' Carracci, del Callot tutte quelle che egli intagliò, e le Battaglie dei Medici, con le prime prove ritoccate di sua mano, con li 12 Mesi dell'anno, le Quattro Stagioni, e le tre Tentazioni di S. Antonio abate, stampe tutte rarissime, oltre tutte quelle francesi e della moderna Roma¹⁰.

Il giudizio di Mariette sulla “très belle oeuvre de Rembrandt” comprata da Zanetti era di prima mano. A una data imprecisata, ma probabilmente a ridosso dell’acquisto, il veneziano spedì all’amico una sorta di catalogo completo – con la descrizione di ogni singola stampa – della sua collezione rembrandtiana, e questi conservò il manoscritto tra le sue carte, dove si trova ancora oggi, e insieme alla sua classificazione dell’*oeuvre* dell’olandese¹¹. I cataloghi manoscritti di Mariette e di Zanetti devono essere considerati a tutti gli effetti i primi elenchi *raisonnés* delle stampe di Rembrandt di cui abbiamo una documentazione certa, precedenti dunque di qualche decennio i cataloghi a stampa di Gersaint (1751) e Bartsch (1797)¹². Mentre non abbiamo informazioni precise sulle stampe rembrandtiane descritte da Mariette, che difficilmente appartenevano ad una sola raccolta, sappiamo con certezza che la collezione catalogata da Zanetti era quella da lui acquistata in Olanda intorno al 1721. Ulteriori notizie sulla provenienza della raccolta risalgono alla fine del XVIII secolo: nel 1792 Francesco Novelli, Costantino Cumano e Giuseppe Sardi incisero una selezione delle stampe della collezione e nell’avviso *A gli amatori e dilettanti del disegno e delle stampe* precisarono che “[q]uelle di Rembrandt sono tratte dai freschissimi Originali che prima furono raccolti da Jan Pieterseze Zoomer contemporaneo e patriottico dell’Autore, che poscia passarono nella gran Raccolta Zanetti, e che ora sono nel Gabinetto del Sig.^o Cav.^o Denon che come intendente ed Amatore delle Belle Arti permise alli tre sud.^o di lui allievi nell’Arte d’incidere il farne i ritagli”¹³ (figg. 2, 4-5). La notizia è confermata anche dalla *Description des objets d’arts qui composent le cabinet de feu M. le Baron V. Denon* di Jean Duchesne, pubblicata nel 1826 (figg. 6-7):

Cet oeuvre est contenu dans trois volumes in-folio reliés en maroquin rouge, dorés sur tranche: les deux premiers noms de Jésus, et le troisième grand-aigle. Il faisait parti du cabinet d’Antoine-Marie Zannetti, et fut acquis en 1791 avec tout le cabinet qu’avait formé ce célèbre amateur. En tête du premier volume est une note écrite en hollandais, de la main même de Jean-Pierre Zoomer, d’Amsterdam, contemporain de Rembrandt et formateur de cet oeuvre. Il l’annonce “complet et renfermant tous les changements et retouches, excellentes épreuves, et telles, que

ni lui, ni personne n’en pu recueillir de semblables avec autant d’argent et toutes les peines qu’il s’est données pendant 50 ans”. J’ai suivi, dans la description de cet oeuvre, l’ordre et les numéros du Catalogue publié par Bartsch, parce qu’il est le meilleur et le plus complet qui ait paru jusqu’à présent¹⁴.

Jan Pieterseze Zomer, noto mercante di stampe, disegni e dipinti, aveva raccolto, a partire dal 1670 circa, una meravigliosa collezione di stampe rembrandtiane¹⁵. Amico e coetaneo di Titus, il figlio di Rembrandt, Zomer partecipò alla formazione dell’*oeuvre* incisoria dell’olandese, disponibile in date assai precoci come insieme completo sul mercato internazionale. Fu con tutta probabilità a Parigi che Zanetti raccolse informazioni preziose sulle stampe rembrandtiane. Da almeno una ventina d’anni lo stile di Rembrandt era oggetto di analisi e giudizi. Era stato Roger de Piles, dopo le prime aperture di Félibien, a identificarne la novità assoluta e a proporla, indirettamente, come modello alla pittura coeva francese:

Sa gravure à l’eau forte tient beaucoup de sa maniere de peindre. Elle est expressive et spirituelle, principalement ses portraits, dont les touches sont si à propos qu’elles expriment et la chair et la vie, le nombre d’estampes qui sont de sa main est d’environ deux cens quatre-vingt [...] Et de tout ces dates que l’on voit sur ses estampes, il n’y en a point au delà de 1628 ni après 1659 [...] il a retouché plusieurs de ses estampes jusqu’à quatre et cinq fois pour en changer le clair-obscur et pour chercher un bon effet. Il paroît que le papier blanc n’étoit pas toujours de son goût pour les impressions: car il a fait tirer quantité de ses épreuves sur du papier de demie teinte principalement sur du papier de la chine qui est d’une teinte rousse et dont les épreuves sont recherchées des curieux. Il y a dans sa gravure une façon de faire qui n’a point encore été connue que je sache. Elle a quelque chose de la maniere noire; mais celle-ci n’est venue qu’après [...] on ne verra point dans Rembrant, ni le goût de Raphaël, ni celui de l’antique, ni pensées poétiques, ni élégance de dessein; on y trouvera seulement, tout ce que le naturel de son pays, conçu par une vive imagination, est capable de produire. Il en a quelquefois relevé la bassesse par un bon mouvement de son génie: mais comme il n’avoit aucune pratique de la belle proportion, il retombait facilement dans le mauvais goût auquel il étoit accoutumé. C’est la raison pour laquelle





1. Giovanni Antonio Faldoni (da Rosalba Carriera), *Ritratto di Anton Maria Zanetti*. Londra, British Museum



2. Nicolaas Verkolje (su disegno di Arnold Boonen), *Ritratto di Jan Pieterse Zomer*. Londra, British Museum

3. Rembrandt, *Autoritratto in veste orientale con la spada*, B23. Londra, British Museum

4. Costantino Cumano, *Autoritratto di Rembrandt in veste orientale con la spada*, B23. Londra, British Museum



5. Francesco Novelli, *Autoritratto di Rembrandt al davanzale*, B21. Londra, British Museum

6. Dominique-Vivant Denon, *Autoritratto di Rembrandt al davanzale*, B21. Londra, British Museum

7. Dominique Vivant Denon, *Autoritratto da giovane*. Londra, British Museum

Rembrandt n'a pas beaucoup peint de sujets d'histoires, quoiqu'il ait dessiné une infinité de pensées qui n'ont pas moins de sel et de piquans que les productions des meilleurs Peintres. Le grand nombre de desseins que j'ai entre mes mains en est une preuve convaincante à qui voudra leur rendre justice. Et bien que les estampes ne soient pas inventées avec le même esprit que les desseins dont je parle, on y voit néanmoins un clair-obscur et des expressions d'une beauté peu commune. Il est vrai que le talent de Rembrandt, ne s'est pas tourné à faire un beau choix du naturel: mais il avoit un artifice merveilleux pour l'imitation des objets présens, l'on en peut juger par les différens portraits qu'il a faits, et qui bien loin de craindre la comparaison d'aucun Peintre, mettent souvent à bas, par leur présence, ceux des plus grands maîtres. Si ses contours ne sont pas corrects, les traits de son dessein sont pleins d'esprit, et l'on voit dans les portraits qu'il a gravés que chaque trait de pointe comme dans sa Peinture, chaque coup de pinceau donnent aux parties du visage un caractère de vie et de vérité, qui fait admirer celui de son génie. Il avoit une suprême intelligence du clair-obscur, et ses couleurs locales se prêtent un mutuel secours l'une à l'autre et se font valoir par la comparaison¹⁶.

Parte dei disegni e delle incisioni di Rembrandt della collezione di De Piles passarono in quella di Pierre Crozat, il catalogo di vendita, pubblicato da Mariette nel 1741, segnalava 30 "Desseins", 30 "Esquisses pour différens Sujets" e "Caprices", ancora 235 "Esquisses", e 56 "Paisages" e "Caprices" e precisava:

Cette Collection de Desseins de Rembrandt qui est fort ample, vient pour la plus grande partie de M. de Piles, qui l'avoit recueillie en Hollande. Il s'en faut beaucoup que ce Maître ait connu la justesse des proportions ni la noblesse des expressions, il ne s'attachoit qu'à l'effet du clair-obscur: ce n'est cependant ce qu'il paroît avoir le plus recherché dans ses Desseins. Il y retourne le même Sujet d'une infinité de façon différentes, toutes les plus bizarres les unes que les autres; voilà ce qui semble avoir été son principal objet. Ce qu'il a dessiné de plus vrai, sont les Paisages¹⁷.

Le parole di Mariette testimoniano l'importanza della mediazione di De Piles per la fortuna francese di Rembrandt, specie nell'identificazione del chiaroscuro e della mancanza di bellezza classica come elementi caratterizzanti del suo stile. Tuttavia Mariette non arrivò al-

la libertà senza pregiudizi di De Piles, la sua lettura rimase in qualche misura perplessa e reticente, mi pare però nuova e importante l'interpretazione dei disegni rembrandtiani come variazione multipla sui medesimi soggetti, che poteva essere colta solo a partire da una serie consistente da leggersi in sequenza. Fu forse anche la consapevolezza di dovere indagare l'estesa gamma delle variazioni, specie nei ritratti e nei paesaggi, a stimolare la ricerca di un largo numero di stampe e disegni di Rembrandt al fine di decifrarne la provocazione stilistica.

All'inizio degli anni venti inoltre lo stile rembrandtiano era all'ordine del giorno delle discussioni accademiche. Le aperture a Rubens sostenute da Roger de Piles in direzione del colore, da opporsi a una fedeltà assoluta al disegno di Poussin, erano ormai arrivate a coinvolgere direttamente anche Rembrandt. Ne sono una bella testimonianza le conferenze di Antoine Coypel, pubblicate nel 1721, dove si affermava che:

les Rubens ont chassé les Poussins: les Rembrandts ont été les seuls modèles que l'on a tâché d'imiter: tout a changé de face, & les louanges que l'on a donné successivement à tous ces Maîtres respectables, ont toujours été sans reserve, & aux dépens de ceux qui ne se trouvoient plus en grace.

E ancora:

les passions vives doivent être touchées avec toute la légereté brillante que peuvent fournir la vigueur & la facilité du pinceau; & cette facilité venant d'une imagination pleine de son sujet, y jettera un feu qui rendra l'Ouvrage plein de vie [...]. Il faut quelquefois que les choses paroissent comme faites au hazard [...]. Les Ouvrages de Rembrandt qui paroissent les plus touchés, & même les plus brusquez, sont d'une recherche infinie, & sont peints avec autant de suavité & de rondeur que ce du Corége, où l'on n'aperçoit aucune touche¹⁸.

Proprio a ridosso del soggiorno parigino, Antonio Pellegrini, il pittore viaggiatore cognato di Rosalba Carriera e amico di Zanetti, mise insieme una collezione di pittura nordica descritta da Pellegrino Orlandi come "[u]na bella serie di singolari quadri fiamminghi da lui raccolti, ond'era, lui vivente, ornata la sua abitazione", poi venduta dalla moglie Angela Carriera al Console Smith nel 1741, in cui fi-

guravano almeno due Rembrandt importanti e persino un Vermeer¹⁹. Si vorrebbero immaginare con qualche documentazione in più i dialoghi parigini tra Pierre Crozat, Pierre-Jean Mariette, Anton Maria Zanetti e Antonio Pellegrini, in un momento di intenso interesse per la pittura olandese e fiamminga. Le testimonianze sulle posizioni filo-italiane di Mariette e Crozat sono infatti decisamente più tarde e la collezione fiamminga del Principe Eugenio, ben nota a Mariette dopo il soggiorno viennese, doveva essere oggetto di appassionate discussioni.

Un ulteriore elemento di interesse per gli intagli di Rembrandt da parte di Zanetti, che, è bene ricordarlo, era anche un incisore, doveva essere rappresentato dalla innovativa interpretazione del medium che queste offrivano. Le sue personali sperimentazioni sulle antiche tecniche – che sappiamo iniziate a ridosso del soggiorno parigino ed essere seguite con grande curiosità dagli amici francesi – segnalano un interesse largo per l’incisione, indagata anche da un punto di vista squisitamente tecnico²⁰. Chissà che le suggestive descrizioni di Baldinucci, pubblicate nel 1686, non suscitassero, in questa direzione, una curiosità nuova:

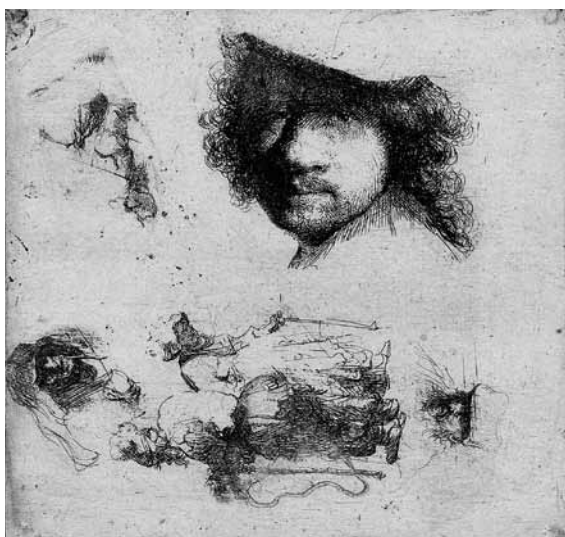
Quello, in che veramente valse quest’artefice, fu una bizzarrissima maniera ch’egli s’inventò, d’intagliare in rame all’acqua forte, ancor questa tutta sua propria, né più usata da altri, né più veduta, cioè con certi fregghi e fregchetti, e tratti irregolari, e senza dintorno, facendo però risultare dal tutto un chiaro scuro profondo e di gran forza, ed un gusto pittoresco fino all’ultimo segno; tignendo in alcuni luoghi il campo di nero affatto, e lasciando in altri il bianco della carta, e secondo il colorito, che e’ volle dare agli abiti delle sue figure o ai vicini, o ai lontani, usando talvolta pochissim’ombra, e talvolta ancora un semplice dintorno, senz’altro più²¹.

A leggere bene le parole di Baldinucci, le incisioni di Rembrandt risultavano stupefacenti per la nuova e “bizzarrissima maniera”, identificata soprattutto con la tecnica di “fregghi e fregchetti e tratti irregolari”, pittoresca “fino all’ultimo segno”, di “semplice dintorno” o di “chiaro scuro profondo e di gran forza”, ottenuto dal contrasto diretto tra il “campo nero” e il “bianco della carta”. Quest’attenzione per quello che può essere definito, con qualche approssimazione, “stile della tecnica”, o

anche “tecnica dello stile”, diventa un’indicazione preziosa per la decifrazione della fortuna italiana delle stampe rembrandtiane secondo direzioni non troppo scontate, ma è anche singolarmente vicina al nesso strettissimo che l’artista olandese postulò sempre tra tecnica, intesa altresì come esibizione virtuosistica, e stile, sia nella pittura che nell’incisione. A quanto riportano le voci più informate – preziosa soprattutto è la testimonianza dell’incisore Arnold Houbraken pubblicata nel 1719 – Rembrandt instaurò un rapporto di particolare reticenza e intimità con i metodi dell’incisione, che, a differenza di quanto fece per la pittura, non insegnò mai a nessun allievo²². La sprezzatura dimostrata nei confronti della tecnica, che implicava sia un’accanita ricerca di perfezione, sia una sua negazione in favore di un tratto di getto, sporco e scarabocchiato, è qualcosa di nuovo e in qualche misura sconvolgente per la cultura figurativa europea²³. Se per la pittura il riferimento allo stile tardo di Tiziano poteva essere una chiave di lettura, in questo senso infatti fu proposto da De Piles e ripetuto poi nella letteratura successiva, e in Italia aiutava la gran “macchia” di Guercino ma persino il chiaroscuro di Caravaggio, definito da Algarotti il “Rembrante italiano”, le incisioni sembravano non avere termini di confronto e furono dunque percepite come una novità assoluta²⁴.

Nei decenni che seguirono l’arrivo della collezione di Zanetti, a Venezia si impose una intensa sperimentazione degli stili d’intaglio, sia di quelli “scarabocchiati” che di quelli lavoratissimi, che sembrano trovare più di un riferimento in Rembrandt, anche a prescindere dai soggetti. Quest’attenzione per la tecnica è altrettanto significativa delle più generiche suggestioni rembrandtiane, molto indagate anche ultimamente, o meglio sembra essere addirittura prevalente rispetto ad un’adesione propriamente iconografica o stilistica, che pare seguire in seconda battuta, quasi per trascuramento. Una spia di un gusto ormai radicalmente sbilanciato verso le incisioni di getto sporche e pittoresche – e intese solo dai “conoscitori perfetti” – si trova in un passo molto noto di Anton Maria Zanetti il giovane, pubblicato nel 1760, ancora vivo lo zio e integra la sua collezione:

V’è a cui piacciono le stampe fatte con gran prontezza, e con molto spirito, a colpi mae-



8. Rembrandt, *Autoritratto con espressione ridente*, B316. Londra, British Museum
9. Rembrandt, *Autoritratto con espressione impaurita*, B320. Londra, British Museum
10. Rembrandt, *Foglio di studi con Autoritratto*, B363. Londra, British Museum
11. Rembrandt, *Autoritratto vicino a una finestra*, B22. Londra, British Museum
12. Rembrandt, *Autoritratto con cappello morbido e mantello*, B7. Londra, British Museum
13. Rembrandt, *Autoritratto al davanzale*, B21. Londra, British Museum
14. Rembrandt, *L'acchiappatopi*, B121. Londra, British Museum
15. Rembrandt, *La morte della Vergine*, B99. Londra, British Museum



stri e questi sono i professori, e con essi quei dilettanti che si tengono conoscitori perfetti. All'universale piacciono le stampe finite, e condotte con tenerezza, e più di tutte quelle che hanno gran forza nell'ombre e un bel partito nel raccogliere il lume; onde ne resta il senso al primo capo allettato e persuaso²⁵.

Una collezione completa di stampe di Rembrandt garantiva naturalmente molteplici suggestioni tematiche e iconografiche, ma soprattutto offriva un catalogo variatissimo e interrelato di modalità o stili dell'incisione: dai tratti appena scarabocchiati della serie degli autoritratti, dei mendicanti, di alcuni paesaggi o degli schizzi, alla gamma dei neri profondissimi e variati di certi ritratti, alla potenza di luce ottenuta con il solo bianco della carta delle scene religiose di più intensa drammaticità e dei paesaggi più lavorati. La bellezza dei "freschissimi Originali" della collezione Zanetti segnalata dalle fonti doveva garantire una percezione e una lettura delle incisioni di Rembrandt che oggi noi possiamo solo immaginare. Nello stesso tempo la visione di quelle stampe suggeriva che la finitezza del tratto non era l'unica via percorribile, che un segno unico e quasi disegnato sul bianco era in grado di creare una forma autonoma di luminosa suggestione, e viceversa che la sovrapposizione insistita di segni permetteva di giocare su di una tastiera cromatica del tutto nuova.

La collezione di circa trecento stampe era sistemata in tre grandi "libri" rilegati in marocchino rosso, come testimoniato da Jean Duschesne, e divisa in "Ritratti" (primo libro), "Paesi et altre stampe" (secondo libro) e "Stampe più grandi" (terzo libro)²⁶. La richiesta di una sua descrizione completa da parte di Pierre-Jean Mariette è, con tutta probabilità, da mettere in relazione alla provenienza piuttosto eccezionale e considerata assai affidabile, dal momento che egli stesso giudicava Zomer un "bon connaisseur", di certo anche sulla base delle informazioni acquisite a Vienna dal principe Eugenio²⁷. La provenienza certa era infatti per Mariette e Crozat uno dei criteri essenziali nella ricerca e nell'acquisto di stampe e disegni²⁸. Una collezione messa insieme in Olanda e in contesti vicini a Rembrandt era garanzia di qualità e completezza e permetteva anche una verifica delle raccolte e dei cataloghi francesi²⁹.

La divisione in "Ritratti", "Paesi et altre stampe" e "Stampe più grandi" risale forse a Zomer

e diverge sostanzialmente da quella di Mariette che invece, applicando lo schema sperimentato a Vienna per la catalogazione della collezione di stampe del principe Eugenio, segue una sistemazione iconografica che inizia con i soggetti religiosi (Vecchio e Nuovo Testamento), per passare ai ritratti, infine agli autoritratti e ai paesaggi³⁰.

Mentre Mariette adotta un criterio di schedatura di grande precisione – tutte le stampe sono infatti identificabili con sicurezza – già rodato su larga scala, Zanetti sceglie una descrizione non scientifica e non mercantile, invece molto personale e in qualche misura singolare. Le stampe sono identificate in maniera puntuale ma assolutamente antierudita, in una lingua piana, piuttosto scorretta e talvolta sciatta, dalle molte oscillazioni grafiche e ricca di termini dialettali, per i quali è necessario oggi ricorrere spesso al *Dizionario del dialetto veneziano* di Giuseppe Boerio³¹. Stupisce non poco questa indifferenza alla lingua italiana, evidentemente funzionale ad una fruizione personale e dunque rivelatrice di una maniera di guardare allo stile antiletteraria e invece appassionatamente visiva. È da sottolineare inoltre lo sbilanciamento verso la lingua italiana, anche nelle sue varianti regionali, che caratterizzava la cultura francese ancora a queste date: Zanetti, per sua stessa ammissione, capiva poco e male il francese; al contrario Mariette probabilmente era in grado di capire non solo l'italiano ma anche il veneziano, sia scritto che parlato³².

La catalogazione degli autoritratti, ad esempio, è basata sulla descrizione minuziosa di pochi elementi distintivi, quali la lunghezza dei capelli o della barba, il tipo di copricapo ("cappello", "cuba", "barretta", "barrettone"), gli abiti nella loro varietà di tessuti e fogge ("collare", "veste", "tabaro", "paltò", "romana"), le diverse espressioni del volto ("che grida", "in atto di ridere", "in atto di paura"), l'eventuale datazione e a volte le dimensioni della stampa (figg. 9-10, 12). Propongo di seguito una breve sequenza di quattro autoritratti (secondo l'ordine del catalogo) – avvertendo che la campionatura è necessariamente ridotta e rimandando all'appendice per ulteriori accertamenti – per evidenziare come la descrizione acquisti senso e pregnanza solo a diretto confronto con le immagini: l'autoritratto d'espressione "con capelli, in atto di ridere, con veste inbottonata, con colare che

pende, solo dalla parte manca, lunga sino alla metta del petto³³ (fig. 8); l'autoritratto in borghese “con capello con cuba alta con pochi mustachi senza barba vestito con veste, che sta sentato à scrivere ò disegnare, con la penna in mano e la mano sopra la carta, in atto però di guardar altrove, lungo sino alla metta del paltò, restando il resto nascosto dietro il tavolino³⁴ (fig. 11); quello in veste da cavaliere “senza capello e baretta, con un solo penachio sopra la testa, con capelli lunghi, con mustachi e barbino sopra il mento, vestito con veste legata alla metta del petto che li sta aperta e di sotto con altra veste serata e cinta con fassa, con la mano destra si tiene suso la sopra veste, che tiene apoggiata sopra il pomolo del manico di un spadone che stà con la punta apoggiata in terra, ed è lungo alli genocchi³⁵ (fig. 3); e infine il penetrante autoritratto del 1639, “con baretta alla banda e capelli lunghi, con mustachi e barbino lungo sopra il mento, con veste getata sopra le spalle, ricamata a stricche all'intorno del collo, con collana al collo, che tiene una croce sopra il petto, con la mano sinistra fuori della veste ed apoggiata sopra un banco, lungo pocho piu del petto, stando il resto nascosto dietro il banco suddetto³⁶ (fig. 13).

Bisogna immaginare Zanetti intento a sfogliare la sequenza delle stampe a Venezia e Mariette a verificarle a Parigi. La cadenza delle varianti è segnata dalla ripetizione di “simile” che introduce la descrizione delle stampe appartenenti ad una stessa tipologia. Per la serie dei *Mendicanti* Zanetti decifra la scena narrativa con un'adesione divertita alle peculiarità dei soggetti e dei personaggi: “Un huomo vecchio con un bastone lungo nelle mani con una gabbia nella cima con dei toppi attaccati e un putello al fianco con cassetina che tiene la rabbia ò sia tosico per li toppi con un altro vecchio fuori d'una finestra d'una casa, pare che compri tosico per li sovra³⁷ (fig. 14). Se per gli autoritratti, i ritratti, la serie dei mendicanti e i paesaggi una descrizione così piana e minuziosa doveva aiutare nell'identificazione delle varianti – e per Mariette dovevano contare soprattutto i numeri complessivi degli esemplari delle diverse serie – tuttavia lo stesso procedimento viene adottato per le stampe di soggetto sacro, solo talvolta identificate con sicurezza, talvolta invece in maniera dubitativa, e spesso solo attraverso il racconto piano delle scene, popolate da protagonisti sempre

molto umani. Anche in questo caso propongo pochi casi significativi di come soggetti anche molto comuni vengano identificati solo in via ipotetica, come ad esempio la *Circoncisione* (“Un vecchio che tiene un bambino nelle braccia con un vescovo che lo circoncide con alquante figure all'intorno sembra la circoncision del Signor³⁸) o la *Fuga in Egitto* (“Un huomo vecchio in campo scuro, con albori e un capo di asino, à lume di un feroce, con una donna che porge il petto à una fanciulla³⁹), o il *Compianto* (“Huomo morto atorniato da quattro altri huomeni che lo mirano ed in faccia vi è una donna sentata con la mano giunta al viso in atto di piangere e dietro di questa altra figura in piedi di huomo vecchio con barba lunga e con bastone nella destra mano con la sinistra sopra e dietro questo diverse figure⁴⁰). O ancora la descrizione poco perspicua di un “Letto con baldacino con figura che sta per morire che tiene sotto la testa un cusino e che viene asistito da un vecchio barbuto, che tenendo un braccio sotto il cusino li tiene sollevata la testa e l'altra mano gliela tiene alla bocca, et altra figura vestita in lungo con baretta in testa che tasta il polso al languente con copiosisime figure ed à canto al letto una figura che siede vestito con sopravveste di pelle sino la metta del corpo e turbante in testa che tiene avanti un tavolino con libro aperto sopra e sta guardando l'infermo e in alto si vede molti angeli e cerubini⁴¹ (fig. 15). Dove Zanetti sembra non riconoscere l'iconografia della *Morte della Vergine* e si concentra invece sulla descrizione delle azioni e degli abbigliamenti delle singole figure. Non decifra neppure il *Miracolo dei santi Pietro e Giovanni* che guariscono uno storpio: “Un vecchio con alquante figure che ammirano un pitocco sentato à terra con un bocale al fianco, pare sia in un ingresso d'una gran sala, con alquante figure in lontano à piedi di una gran scala⁴². In questo caso il soggetto – che Zanetti non riconoscerà neppure qualche anno più tardi nel catalogare un dipinto di Poussin che faceva parte della collezione del principe Eugenio – viene letto come pura scena di genere, senza altre implicazioni⁴³.

La lettura iconografica veniva forse complicata dall'interpretazione naturalistica e anticlassica di Rembrandt, tuttavia, visto l'altissimo numero di incertezze e di fraintendimenti, non pare davvero essere in nessun caso un elemento di interesse o particolare rilevanza.

16. Marco Ricci, *Varia Experimenta, Frontespizio*. Londra, British Museum

17. Marco Ricci, *Frontespizio*. Londra, British Museum

18. Marco Ricci, *Varia Experimenta, Paesaggio con paese*. Londra, British Museum

19. Marco Ricci, *Varia Experimenta, Paesaggio con capanna*. Londra, British Museum

20. Domenico Campagnola, *Paesaggio con alberi e edifici*. Londra, British Museum

21. Rembrandt, *Paesaggio con capanna e torre*, B218. Londra, British Museum

22. Rembrandt, *Paesaggio con casa e grande albero*, B226. Londra, British Museum

Inoltre anche quando l'identificazione è certa, rimane prevalente lo spazio dato ai dettagli: "Cristo che viene calato dalla croce e che vano tenendolo, con un lenocione sotto il corpo e in faccia spettatore vi e una figura di uomo grande con turbante in testa e con diversi pendoli li vano giù dalle spalle, sbarbato ma con mustacci con tabaro fodrato di pelle e ricamato dal dritto in alto e nel estrema e di sotto vestito con veste incrociata e infasiata e nel fondo ricamata, con code di pelle attaccate all'orlo del fine e con canadindia grossa in mano e molte altre figure spatrici, con città alla parte destra in dietro"⁴⁴.

È possibile che tale catalogazione fosse per Zanetti piuttosto eccezionale in quegli anni, inoltre l'analisi delle molteplici varianti dei medesimi temi o delle differenze tecniche e stilistiche, che si immagina costante nello sfogliare i volumi, non era traducibile con facilità in parole scritte, ma anche negli anni seguenti egli rimase fedele a una descrizione prevalentemente narrativa delle opere⁴⁵.

Varia Experimenta a Venezia (1723-1749)

La disponibilità di una raccolta di stampe scelta e aperta agli artisti come quella di Zanetti obbliga a interrogarsi sulla sua incidenza sulla cultura figurativa a Venezia, e dunque a indagare le diverse accezioni del reticente rembrandtismo veneziano⁴⁶. Tuttavia, una valutazione più ampia dell'influenza della collezione deve considerare anche le modalità di organizzazione e promozione delle "edizioni" di stampe coeve, spesso intese come raccolte esclusive perché quasi uniche. I montaggi e gli accostamenti di volta in volta inventati, spesso sottili e complessi, sono una delle cifre più innovative del raffinato ed elusivo gusto di un'élite di *connoisseurs* internazionali. Lo sperimentalismo, la tecnica, la variazione in serie di un medesimo soggetto e il rapporto consapevole con modelli, tradizioni e modernità sembrano essere le caratteristiche prevalenti di un gusto per l'incisione che coinvolse per qualche decennio collezionisti e artisti.

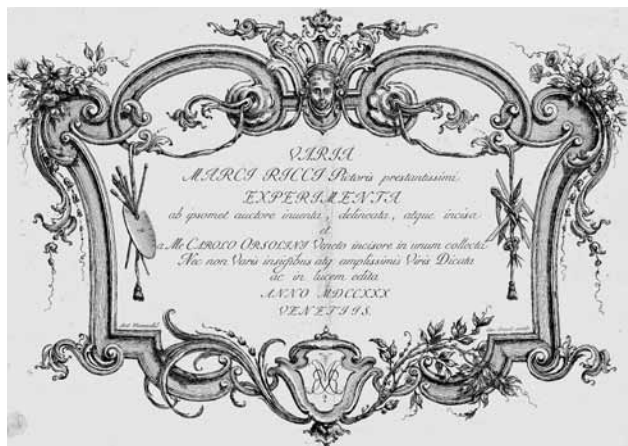
Le principali "edizioni" veneziane di stampe – la definizione è riferita all'ordinamento in serie omogenee e non alla loro effettiva pubblicazione – messe insieme intorno alla metà del secolo sono tutte più o meno direttamente legate alla personalità di Anton Maria Za-

netti e il dato non è di poco conto visto che risultano coinvolti Marco Ricci, Canaletto e i due Tiepolo. Sembra che il momento più felice dell'incisione veneziana settecentesca sia da intendersi anche come dialogo quasi privato tra pittori che sperimentano tecniche e stili, in maniera intensa ma circoscritta nel tempo, e pochi raffinati collezionisti, che ebbero un ruolo centrale nella selezione e nella promozione di quelle prove.

Se si presta fede al carteggio tra Marco Ricci, Anton Maria Zanetti e Niccolò Gaburri pubblicato da Bottari, i primi esperimenti incisorici del pittore devono datarsi non prima del 1723, nell'anno successivo il ritorno di Zanetti dal viaggio europeo, per proseguire poi fino al 1730, anno della sua morte, con un momento di particolare intensità nel 1728. La serie dei *Varia experimenta*, fu pubblicata dall'incisore Carlo Orsolini solo nel 1730, immediatamente dopo la morte del pittore⁴⁷ (figg. 16-17). Il titolo di *Varia experimenta* sembra indicare qualcosa di nuovo nel panorama dell'incisione veneziana: scelta con tutta probabilità dall'editore, la definizione pare infatti alludere a una precisa interpretazione del *corpus* dell'incisore e forse più latamente rimanda all'ultimo decennio di intensa sperimentazione, anche tecnica, di Marco Ricci. È in questo ultimo decennio infatti – terminato con due tentativi di suicidio, il primo per inedia, vestito da cavaliere, e il secondo, riuscito, per avvelenamento – che si collocano le acqueforti ma anche le innovative tempere su pelle di capretto⁴⁸.

Il 4 giugno 1723 Marco Ricci scrive a Gaburri di avere cominciato un intaglio per lui promettendo di "consacrarle i primi parti". Promessa mantenuta, qualche mese più tardi, il pittore spedisce infatti al collezionista le tirature ancora imperfette di tre "stampette":

Le dirò poi che le mie stampette sono i primi parti, cioè le prove; e quella de' rottami antichi volendola accrescere ne' primi scuri, e ritoccarla per accordarla con una mia pazzia invenzione, m'è sortito d'aver guasto interamente il rame, e rendutolo all'acquaforte inutile; e in questa guisa ho fatto ciò che io lusingato giammai mi sarei di fare, ed è d'aver renduto tre mie stampe nel numero delle rarissime, non avendone fatte imprimere che tre sole di numero. Se la rarità le dettasse di merito, vorrei io in quest'istante gettar al fuoco le due che mi restan, per rendere più riguardevole la terza⁴⁹.



23. Canaletto, *Vedute altre prese da i luoghi altre ideate, Frontespizio*. Londra, British Museum
24. Canaletto, *Barca sulla riva del Brenta*. Londra, British Museum
25. Canaletto, *Paesaggio con donna al pozzo*. Londra, British Museum
26. Canaletto, *La torre di Malghera*. Londra, British Museum
27. Canaletto, *La chiesa di Dolo*. Londra, British Museum
28. Canaletto, *Paesaggio con pellegrino*. Londra, British Museum
29. Canaletto, *Paesaggio montano con tre ponti*. Londra, British Museum
30. Canaletto, *Il bacino di Dolo*. Londra, British Museum

Nel 1728 Zanetti comunica a Gaburri che Marco “va intagliando quotidianamente” e che “quando avrà finito i suoi intagli, gli manderà”⁵⁰. Marco quindi incide su sollecitazione diretta di Zanetti e di Gaburri, in un giro che pare esclusivo di stampe rare e giudicate fortemente sperimentali. Il tono colto delle stampe di Ricci è stato più volte sottolineato: i grandi modelli cinquecenteschi, specie Tiziano e Domenico Campagnola, e gli spunti fiamminghi e settecenteschi si mescolano a suggestioni seicentesche – in particolare Giovanni Benedetto Castiglione ma anche Salvatore Rosa – soprattutto evidenti nei piumosi paesaggi di “rottami antichi”⁵¹. Non è improbabile che alla base di queste rielaborazioni ci fosse l’assidua frequentazione di una collezione di stampe, forse proprio quella di Zanetti, che Marco descrive a Gaburri nel 1723:

Questo signore [Zanetti] dunque è quello che omai ha fatto una raccolta di disegni e delle prime scuole e de’ più eccellenti autori. Egli non è solo dilettante, ma intelligentissimo. Disegna egregiamente bene, intaglia in legno, in rame, e dipinge per suo divertimento [...]; ha pure una copiosissima raccolta di stampe e libri quanti mai possono essere intagliati al mondo, il tutto accomodato e tenuto con proprietà ed ornamento particolare⁵².

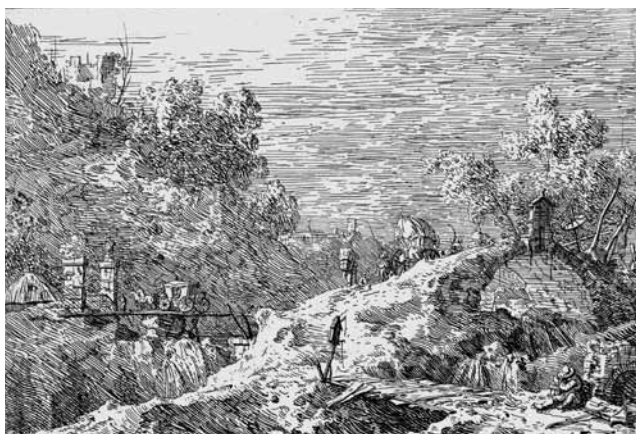
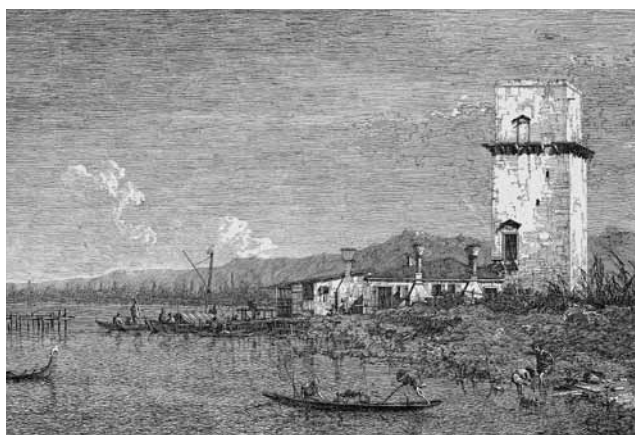
L’artista e i suoi amici collezionisti guardavano le medesime stampe e ragionavano sulle stesse selezioni, ridefinendo tradizioni e novità. La citazione esplicita della tradizione cinquecentesca è quasi la norma in quegli anni a Venezia, basti pensare a Sebastiano Ricci e soprattutto a Tiepolo, considerato un Veronese redivivo, seppure in una direzione molto originale e quasi decostruzionista, come hanno dimostrato Baxandall e Alpers⁵³. Altro era invece il modo, più nascosto e furtivo, di certo meno direttamente “citabile” di guardare Rembrandt. È possibile forse individuare una qualche minima spia della conoscenza dei paesaggi rembrandtiani che Marco aveva certamente avuto modo di guardare nel volume di “Paesi” dell’amico Zanetti: ad esempio il *Paesaggio con capanna* è in buona parte un montaggio di modelli riferibili a Domenico Campagnola e a Rembrandt (figg. 19, 22), e mi pare, per limitarmi ad un solo altro esempio, quasi smaccata la citazione rembrandtiana nell’incisione del *Mulino con ballatoio, ca-*

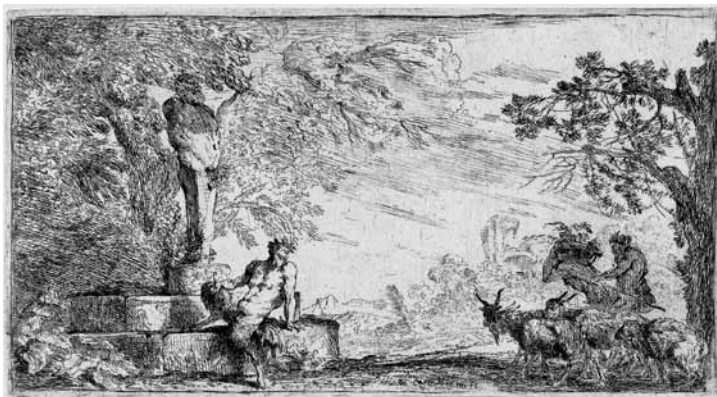
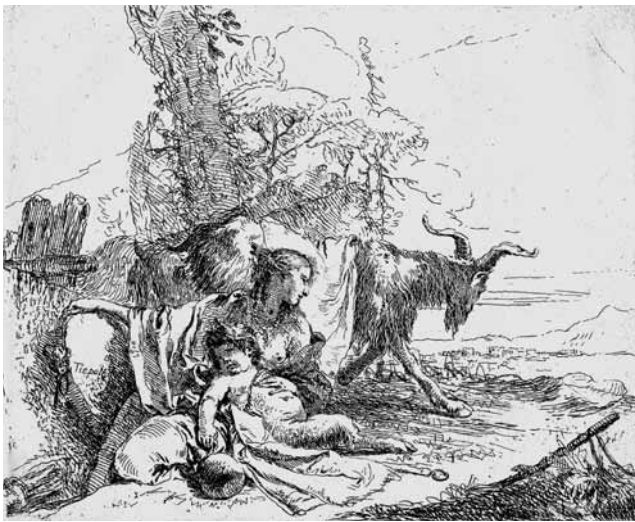
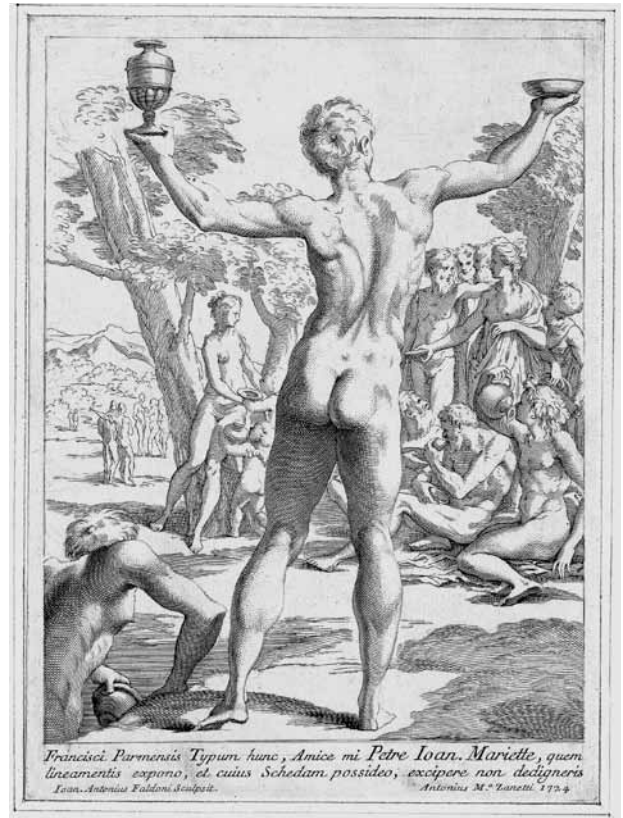
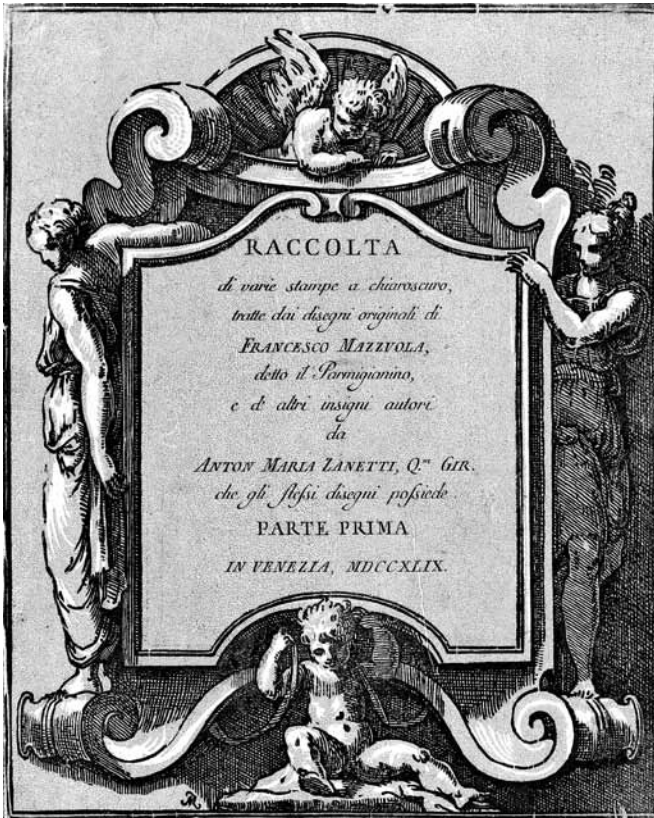
valiere e due viandanti, non pubblicata nel 1730 ma recuperata nell’edizione del 1775 di Teodoro Viero, con l’intervento di Giuliano Giampiccoli e di Giambattista Tiepolo⁵⁴. Inoltre l’intensa riflessione di Ricci sulle difficoltà del paesaggio negli ultimi anni della sua esistenza, testimoniata anche da una bella lettera a Gaburri del 1727 sulla rappresentazione di una vallata bassa e sulla sua profondità, poteva trovare nuove sollecitazioni nelle vedute di Rembrandt, in particolare quelle a orizzonte piatto⁵⁵. Ma è soprattutto la combinazione di tratti diversi – ora più duri e netti, derivati da incisioni cinquecentesche, ora più morbidi e sfrangiati, ripresi da Castiglione o da Salvatore Rosa – e la ricerca di diversi toni di densità chiaroscurale a permettere un riferimento alla varietà tecnica di Rembrandt, così come poteva essere recepita da una raccolta completa (figg. 18-22).

Più in generale, le sperimentazioni incisive di Marco Ricci sembrano tutte derivare dalla frequentazione costante di collezioni di stampe: i *collages* e i montaggi compositi di modelli rivelano una conoscenza dettagliata di selezioni ampie e ordinate, ma anche un gioco di citazioni, evidentemente condiviso dagli amici collezionisti. Zanetti non solo incoraggiò Ricci a sperimentare l’incisione, ma ebbe anche un ruolo rilevante nell’organizzazione del catalogo delle sue stampe. Si veda la nota posta sotto il ritratto dell’artista che apre la raccolta di stampe conservata oggi al Museo Civico di Bassano:

La presente Raccolta di intagli di Marco Ricci è la più completa, perché composta di pezzi 181 smarriti, e non si trovano altrove, e perché fu eseguita tanto nell’intaglio che nella stampa sotto gli occhi dell’egregio dilettante Ant.M.a Zanetti col consiglio ed assistenza di Sebastiano Ricci, Zio e Maestro di Marco, e di Gio: Battista Tiepolo dei quali si vedono alcune correzioni a penna. Ciò si rileva dalle moltiplicate impressioni di cadaun intaglio⁵⁶.

Zanetti si preoccupò dunque di raccogliere il *corpus* riccesco, dopo la prima e parziale edizione del 1730, con la consulenza di Sebastiano Ricci e di Giambattista Tiepolo, forse responsabili anche degli interventi a penna sulle stampe⁵⁷. Le correzioni d’autore, fatte a mano da artisti o da conoscitori, impreziosivano, anziché diminuirlo, il valore delle prove. Ne fa fede la bella lettera scritta da Anton Ma-





ria Zanetti a Gaburri il 2 marzo 1726 sulla sua raccolta completa di stampe di Callot:

Se mai ella viene ad onorare queste contrade, vedrà nel mio piccolo studio una raccolta di stampe del Callot, che neppure nella Galleria del Re di Francia, né del principe Eugenio, ove sono raccolte di stampe sceltissime e rarissime, è la consimile. Ella è in tre grandi volumi in foglio stragrande. Sonovi tutte le stampe, niuna eccettuata, che detto autore intagliò o che altri intagliarono da' suoi disegni. Ve ne sono moltissime delle prime prove con le correzioni a lapis rosso di sua mano, e da chi in Parigi comprai tal raccolta, che mi costò 1950 franchi, cioè 390 scudi, fummi detto (il che credo, e non credo) che di sua mano il Callot l'aveva fatta per monsù Gerard, dilettaante di stampe suo amicissimo⁵⁸.

Fu forse proprio la raccolta di Callot con indicazioni credute autografe a spingere Zanetti a promuovere e a valorizzare il ritocco d'autore delle stampe.

Nell'ambito dell'incisione di paesaggio, l'eredità di Marco Ricci fu raccolta e trasformata da Canaletto con ben diversa sistematicità, a partire dai primi anni trenta per durare fino alle soglie della sua partenza per l'Inghilterra nel 1746 (figg. 23-24). Anche in questo caso emerge il ruolo di Zanetti, questa volta in tandem con il Console Joseph Smith, specie nella messa a punto di album di prime tirature freschissime⁵⁹.

S'intravede una qualche traccia della suggestione che i paesaggi di Rembrandt esercitarono su Canaletto in una serie di quattro disegni oggi alla Royal Library provenienti dalla collezione del Console Smith. Questi vastissimi panorami (le misure sono mm 157x347) di fusione di orizzonte, terra e acqua possono forse aver ricavato più di uno spunto dalla celebre veduta del *Campo del pesatore d'oro*, uno dei “panorami” più maturi di Rembrandt, di misure, tra l'altro, quasi identiche (mm 120x319)⁶⁰. Tuttavia, sembrano più importanti e leggibili i contatti per le incisioni dal tratto tremolante e meno definito, a dare l'impressione di “scaraboti” di getto, ad esempio il *Paesaggio con donna al pozzo* (fig. 25), il *Paesaggio montano con tre ponti* (fig. 29) o il *Paesaggio con pellegrino in preghiera* (fig. 28), che rivelano un interesse per i “tratti irregolari e senza dintorno” sul “bianco della carta”, “usando talvolta pochissim'ombra, e talvolta ancora un

semplice dintorno, senz'altro più”, per citare le suggestive espressioni di Baldinucci. Se si tiene a mente la particolare qualità del tratto, unita alla costruzione della composizione in sottrazione, si può tentare un confronto significativo con la serie rembrandtiana dei *Mendicanti*, caratterizzata da un'economia estrema di segni. Ma è soprattutto la scelta di accostare incisioni di stile diverso – da quelle finitissime e inondate di luce a quelle appena tratteggiate – a rivelare un'attenzione specifica per l'idea di varietà tecnica testimoniata dalle stampe di Rembrandt (figg. 25-30).

Nella collezione grafica del Console Smith, ben conosciuta grazie al catalogo della *Bibliotheca Smithiana* stampato nel 1755, le stampe di Marco Ricci e di Canaletto sono identificate con il termine *Experimenta* – i disegni invece *Schedae* – e questa definizione, mai utilizzata prima, a quanto sembra, negli inventari e ricalcata evidentemente sul titolo della raccolta ricca di *Varia experimenta* del 1730, può forse rivelare la particolare maniera di intendere l'incisione contemporanea da parte dei collezionisti più all'avanguardia⁶¹.

In altri casi, specie nell'incisione di traduzione, contava invece la riconoscibilità di un modello alto e in particolare francese, Si vedano ad esempio le stampe “dans le goût de Melan” – in particolare quelle di Giovanni Antonio Faldoni – commissionate da Zanetti per il lussuoso volume *Delle antiche statue greche e romane, che nell'antisala della Libreria di San Marco e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano*, messo in cantiere a partire dagli anni venti e pubblicato tra il 1740 e il 1743⁶².

Anton Maria Zanetti ricompare direttamente, negli stessi anni, dietro la sistemazione e la promozione delle acqueforti di Giambattista Tiepolo. È noto, per quanto diversamente interpretato, il suo contributo alla prima, alla seconda e alla terza edizione dei *Capricci*, tuttavia solo molto recentemente il problema è stato affrontato in maniera più raffinata, scindendo cioè le ragioni creative delle incisioni da quelle legate alla loro circolazione e fortuna⁶³. La serie, a prescindere dai complessi dibattiti sulla sua datazione, compare riunita per la prima volta in appendice a diversi album di incisioni di mano di Zanetti tratte dai disegni di Parmigianino di sua proprietà⁶⁴ (figg. 31-33). Nella lettera di dedica del volume composto per principe di Lie-

31. Anton Maria Zanetti, *Raccolta di varie stampe a chiaroscuro, tratte dai disegni originali di Francesco Mazzuola, detto il Parmigianino, e d'altri insigni autori, Frontespizio*. Londra, British Museum

32. Giovanni Antonio Faldoni (da Parmigianino), *Ganimede*, incisione. Londra, British Museum

33. Giambattista Tiepolo, *Donna con piccolo satiro e capra*. Londra, British Museum

34. Giambattista Tiepolo, *La Morte che legge*. Londra, British Museum

35. Giovanni Benedetto Castiglione, *Satiro*. Londra, British Museum

36. Giovanni Benedetto Castiglione, *Diogene*. Londra, British Museum

chtenstein, datata 24 gennaio 1751, compare anche il primo giudizio critico noto sulle incisioni di Tiepolo, definite “di uno spiritoso e saporitissimo gusto” e “degne di ornatissima stima”. Il nesso stabilito da Zanetti tra gli intagli colorati *d'après* Parmigianino e i *Capricci* di Tiepolo va probabilmente inteso anche nel senso di una diversa ma speculare maniera di intendere la tradizione e la modernità nel senso di un gusto “spiritoso e saporitissimo”, da un punto di vista stilistico ma anche tecnico.

La tensione di quelle prime incisioni dal ritmo sveltissimo e concentrato è sottolineata in un passo manoscritto di Gaburri segnalato di recente: “Gio. Batta Tiepolo [...] ha intagliato per suo divertimento alcune carte all'acquaforte di suoi capricci piene di vivacità e di buon gusto”⁶⁵. Una sperimentazione elitaria, pare di capire, condivisa con pochissimi interlocutori in qualche modo sintonizzati sullo stesso gusto. Si ricordino anche le considerazioni più tarde di Zanetti junior sul gusto dei “conoscitori perfetti” per “le stampe fatte con gran prontezza, e con molto spirito, a colpi maestri”.

Anche Tiepolo, negli stessi anni di Canaletto, sembra guardare alle incisioni a semplice contorno di Rembrandt, costruite sfruttando al massimo il bianco della carta, in un'economia studiata di segni. L'attitudine “tecnica o tecnologica” di Tiepolo nei confronti dell'olandese è stata individuata da Roberto Longhi in maniera acuta e suggestiva, seppure poco ripresa, schiacciata com'è stata sulla contestazione della provocatoria stroncatura della moralità (pittorica) del veneziano:

Il primo grido di Tiepolo è per l'abbozzo furioso e lì la sua rapidità di visione, la sua prodigiosa anamnesi formale, incondito 'scarabocchio' di fonte rembrandtiana (giacché non è dubbio che il Tiepolo, e non soltanto per le incisioni, abbia fondato molto della sua prima visione proprio sul Rembrandt). Se non che, per lui, questo non era che il primo stato dell'opera, né egli avrebbe mai arditto, come il Guardi, collocarlo senz'altro sugli altari. Qui, il primo limite tecnico del suo atteggiamento. Né intendeva il Tiepolo che quel primo ordito incondito era sorto come segno primo di una fantasia da scopiare in disperato dramma attraverso le opposizioni del bianco e nero. Tutto al contrario Tiepolo fidava di potersene servire come

di prima guida tecnologica per sboccare in una presentazione tutta palese, dove anzi trionfassero in chiarezza atti vestiture e visi dei nobili ordinatori, disposti in storie antiche e moderne, sacre e profane⁶⁶.

Lo scarabocchio furioso, costruito sfruttando il bianco della carta, è protagonista delle incisioni e dei disegni di Tiepolo. Mi pare inoltre che l'idea della variazione sul tema, intesa come ripetizione di personaggi, gesti e composizioni – che informa la struttura delle due serie tiepolesche, a prescindere dal significato delle definizioni di *Scherzi* e *Capricci* – possa essere stata sollecitata o confermata dai volumi rembrandtiani di Zanetti (figg. 37-38). È un Rembrandt quasi decostruito e ricomposto secondo un ritmo nuovo: la lentezza pensosa dell'olandese è riletta in velocità indiatolata, sul filo di un'idea di “prontezza” e di “improvviso” che Tiepolo deriva dalla tradizione seicentesca italiana⁶⁷ (figg. 39-42).

Le incisioni di Giovanni Benedetto Castiglione ebbero un ruolo fondamentale nel favorire l'avvicinamento a Rembrandt di artisti e collezionisti in quei decenni, soprattutto perché ne suggerivano una declinazione in qualche modo classica e compatibile con la tradizione italiana⁶⁸ (figg. 34-36). L'apprezzamento per il Grechetto è altissimo nei primi decenni del Settecento, sia in Italia che in Francia. Per rimanere solo nell'ambito dei nostri protagonisti, i disegni di Castiglione di Crozat, provenienti dalla collezione romana di Pio, sono considerati da Mariette bellissimi: “Les Dessins de Benedette qui sont ici, sont très-considérables, & l'on n'en peut guères désirer de plus beaux. Ce sont des préparations pour ses tableaux, où le clair obscur fait déjà tout son effet; car c'est à quoi cet Auteur paroît s'être borné dans ses Desseins”⁶⁹. Ma Crozat possedeva anche sessanta stampe, classificate insieme ai disegni e dunque considerate con tutta probabilità di analogo valore. Anche l'entusiasmo con cui Charles-Nicolas Cochin descrive i dipinti di Castiglione a Genova è sintomatico di un apprezzamento senza riserve per lo stile pittoresco del genovese. A Venezia un gran numero di disegni e stampe di Castiglione si trovava nella collezione di Zaccaria Sagredo: i circa duecentocinquanta disegni, oggi a Windsor Castle, furono acquistati in un arco di tempo compreso tra il 1716 e il 1729, per finire poi nella raccolta del Console Smith⁷⁰.



37. Giambattista Tiepolo, *Scherzi di Fantasia, Frontespizio*. Londra, British Museum



38. Giambattista Tiepolo, *Donna con due bambini e asino*. Londra, British Museum



39. Giambattista Tiepolo, *Filosofo seduto*. Londra, British Museum

40. Giambattista Tiepolo, *Mago seduto con figure*. Londra, British Museum



41. Rembrandt, *Abramo che scaccia Agar*, B30. Londra, British Museum



42. Rembrandt, *San Gerolamo accanto a un salice*, B103. Londra, British Museum



43. Giandomenico Tiepolo, *Maria con il Bambino e Giuseppe con la gerla*. Londra, British Museum
44. Giandomenico Tiepolo, *La Sacra Famiglia esce dalla porta della città*. Londra, British Museum
45. Giandomenico Tiepolo, *La Sacra Famiglia sale sulla barca aiutata dagli angeli*. Londra, British Museum
46. Giandomenico Tiepolo, *La Sacra Famiglia traversa il lago in barca*. Londra, British Museum
47. Giovanni Benedetto Castiglione, *Fuga in Egitto*. Londra, British Museum
48. Giandomenico Tiepolo, *Giuseppe annuncia a Maria la prossima partenza*. Londra, British Museum
49. Rembrandt, *Madonna con il Bambino in un interno*, B63. Londra, British Museum

Negli anni cinquanta del Settecento si verificò una saldatura critica ben identificabile tra Castiglione e Rembrandt, avviata da Anton Maria Zanetti e articolata da Giandomenico Tiepolo (figg. 50-51, 54-56). Intorno alla fine del sesto decennio del secolo Zanetti commissionò a Gaetano Zompini dodici incisioni *d'après* Castiglione (tre fogli sono datati 1758 e due 1759), anche se la serie è meglio conosciuta nella seconda edizione del 1786, intitolata più compiutamente *Vari Capricci e Paesi inventati, e disegnati dal celebre Gio. Benedetto Castiglione Genovese tratti dalla raccolta zanettiana incisi all'acquaforte da Gaetano Zompini pittore veneto ora nuovamente raccolti, e pubblicati*⁷¹ (figg. 52-53).

Sono gli stessi anni in cui Giandomenico Tiepolo incrementa il suo impegno sul fronte dell'acquaforte. Dopo l'esordio con la serie delle *Stazioni della Via Crucis*, databile tra il 1748 e il 1749, dove è netta la scelta di una sequenza tematica giocata su toni scuri di evidente ascendenza rembrandtiana, Giandomenico precisa la sua idea di serie come declinazione multipla con le *Idée Pittoresche sopra la Fugga in Egitto di Giesù, Maria e Gioseppe*, pubblicate nel 1753⁷². Le ventiquattro tavole sono intese come variazione dello stesso tema iconografico, la *Fuga in Egitto*, e degli stessi modelli stilistici, Castiglione e Rembrandt (figg. 47-49). La peculiarità della serie è da identificarsi in quest'idea di interpretazione ripetuta del medesimo soggetto, già presente negli *Scherzi* e nei *Capricci* del padre e confermata dalle sequenze di stampe dei volumi di Zanetti (figg. 43-46). Si ricordino in questo senso le parole di Mariette sull'importanza della variazione nei disegni di Rembrandt: "Il y retourne le même Sujet d'une infinité de façon differentes, toutes les plus bisarres les unes que les autres; voilà ce qui semble avoir été son principal objet".

Intorno alla metà degli anni cinquanta si colloca la serie più rembrandtiana di Giandomenico, la *Raccolta di Teste*, progettata in perfetta coincidenza con le incisioni castiglionesche commissionate a Zompini (figg. 58-59). L'esplicito collegamento tra Giandomenico Tiepolo, Rembrandt e Castiglione è dichiarato dallo stesso Zanetti in una lettera a Pierre-Jean Mariette, datata 1757:

Dieci, o syne undeci, delle adietro scritte Teste non sono che uscite dall'acquaforte, et non ancor vedute, se non da voi, da me, et dalla famiglia Tiepolo. Vi confesso il vero, che a mio certo intendere, ve ne sono alcune, quali, se potesse uscire dal sepolcro il Rembrandt et Gio. Benedetto Castiglione, baccierebbero chi li ha flatte]. Tagliatele all'intorno, et incollatele sopra carta, che habbia un poco di corpo, et un margine conveniente tutte d'un equal grandezza, siccome io feci, mentre così sembrano più grate all'occhio nostro avendole tirate così perché non aveva miglior carta]. Il prezzo però di soldi 30 l'una è a mio sentimento un poco alto, quantunque egli volea metterlo a zecchini] 2, mà io lo disuasi, anziché se egli compirà ciò che si è ideato, cioè di farle 40, et il suo frontespicio, io procurerò certamente à non ponervi maggior prezzo di due zecchini, et parmi anche che possa content[arsi]. [...] Delle 3 [tampe] dei Capricci del Tiepoletto il Padre non ne hò pot[uto] avere, che due, perché diede la vernice ad'uno dei trè rami ad'oggetto di perfezionarlo, et mi darà quando sarà compit[te] le 3, ovvero 4 stampe che desiderate, et ve le manderò con altra occasione⁷³.

Le prime *Teste* di Giandomenico, ancora fresche di stampa, reggevano, secondo Zanetti, l'impegnativo confronto con Rembrandt e Castiglione, ne costituivano quasi una versione aggiornata e moderna (figg. 57, 60, 65). Qualche mese più tardi, il 21 giugno 1758, Giandomenico spedì a Mariette le quattro incisioni promesse dei *Capricci* paterni e confermò il progetto di una serie di quaranta intagli di una "raccolta di teste", sia maschili che femminili, in buona parte sollecitato da Zanetti. Il tormento che questi dava a Giandomenico – "l'Ill.° Sig. Zanetti [...] mi tormenta per stampe, ed io + non ho tempo di poter intagliar avendo molte cose da dipinger" scriveva – per avere le stampe non appena uscite dal torchio corrispondeva all'attenzione dimostrata da parte francese per il formarsi dell'*œuvre* completa dei due Tiepolo. Il giudizio di Mariette sulla pittura di Gianbattista rimase perplesso – "il est pourtant vrai que cette trop grande facilité a fait tort à la correction, et qu'on peut luy reprocher d'avoir négligé cette partie en se livrant trop à la fougue de son imagination [...]. Son coloris est faux, quelque séduisant qu'il soit" – ma



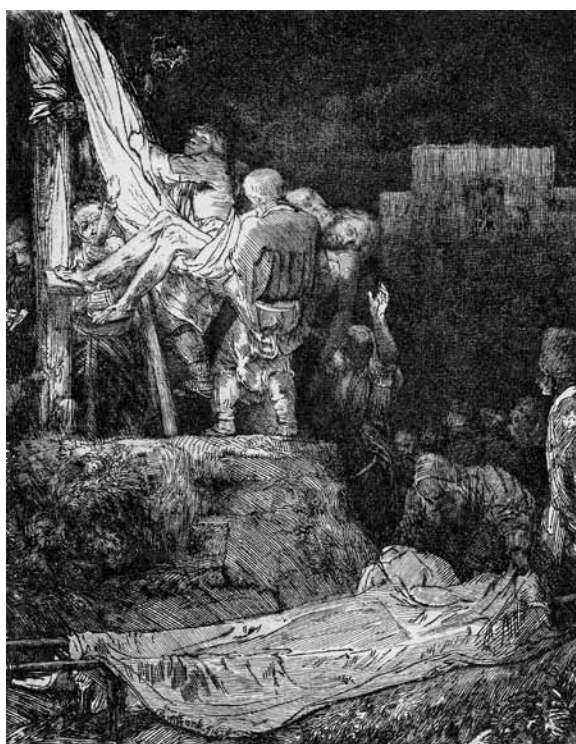


Giov. Batt. Tiepolo Immagini e scene e Gio. Don. Felis Della Scopri e traditi
 quest'opera all'Abate Sig. Antonio Zanetti di Padova uomo eruditissimo
 Acquista l'opera dal tuo nome onore,
 onor al nome tuo, rende la speme,
 d'aver dal lume tuo gloria maggiore.



Il 1757
 D. M.
 Da Milano D. S. E.
 Chignac finge A. C. C.
 M. C. C. C. C. C. C. C.
 D. R. 1757 D. D. D.





50. Giandomenico Tiepolo (da Giambattista Tiepolo), *L'ultima cena*. Londra, British Museum, incisione

51. Giovanni Benedetto Castiglione, *Il genio di Castiglione*. Londra, British Museum

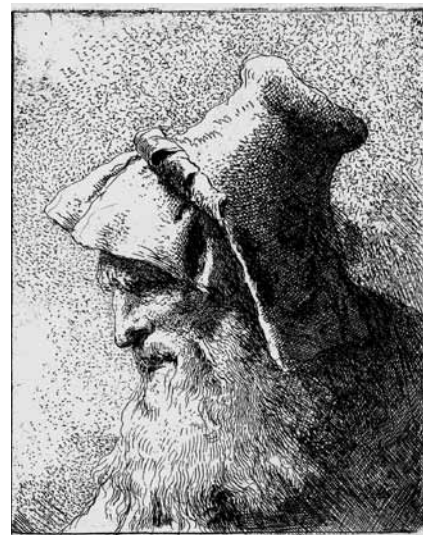
52. Giovanni Benedetto Castiglione, *La resurrezione di Lazzaro*. Londra, British Museum

53. Gaetano Zompini (da Giovanni Benedetto Castiglione), *La resurrezione di Lazzaro*. Londra, British Museum

54. Rembrandt, *La resurrezione di Lazzaro*, B73. Londra, British Museum

55. Rembrandt, *La deposizione dalla croce*, B83. Londra, British Museum

56. Giovanni Benedetto Castiglione, *La scoperta dei corpi dei santi Pietro e Paolo*. Londra, British Museum



l'adesione alla “*touche très spirituelle*” delle sue incisioni sembra essere senza riserve⁷⁴.

Esaminati in sequenza, i fogli della *Raccolta di Teste* di Giandomenico, oltre agli evidenti riferimenti alle teste di Rembrandt e a quelle di Castiglione, rivelano un interesse specifico per la variazione tecnica basata su di una piena padronanza della grammatica dell'acquaforte, ed anche una sua voluta esibizione. In questo caso – ed è uno scarto da segnalare rispetto a Marco Ricci, Canaletto e Giambattista Tiepolo – il riferimento rembrandtiano è giocato anche sulla profondità dei neri e non solo sui bianchi luminosi (figg. 61-64). Fondi puntinati e quasi bianchi si accompagnano a fondi scurissimi, ottenuti con fitti tratteggi incrociati, sapientemente diversi, a teste in chiaro fanno da contrappunto teste giocate sull'ombra assoluta, in cui è evidente il riferimento a Rembrandt e ai monotipi così “fattamente intagliat[i]” da sembrare “toccat[i] col pennello” di Castiglione, che tanto interessavano in quegli anni i due Tiepolo, Zanetti e Algarotti⁷⁵. In queste stampe la variazione multipla non è solo riferita ai soggetti – teste apparentemente simili eppure sottilmente diverse e variate – ma anche alla tecnica: l'esibizione degli stili d'intaglio, in altre parole, diviene un elemento costitutivo della serie.

È questo l'ultimo tassello di un modo di guardare a Rembrandt che sembra caratterizzare gli incisori veneziani per una trentina d'anni. Anton Maria Zanetti morì nel 1767, all'età di ottantotto anni. Con la sua morte si chiuse il dialogo serrato tra artisti, collezionisti e conoscitori, iniziato negli anni venti e particolarmente intenso negli anni quaranta e cinquanta, in parte giocato sulla sperimentazione tecnica, in parte sulla tradizione, in parte sulla modernità. Sarà solo Piranesi a fare il salto verso una professionalità dell'incisione orgogliosamente refrattaria a qualsiasi ingerenza troppo diretta, che implicò anche ge-

stire in prima persona il controllo sulle stampe. Qualcosa degli umori sperimentali della stagione precedente filtrò in lui, ma sarà l'incontro potente con Roma, con la cultura antiquaria e con l'antico a determinarne il percorso. In questa nuova direzione, Rembrandt poteva comunque ancora insegnare in quanto a tecnica e stile. Bianconi, bene informato sulle vicende piranesiane, propose un paragone tra Piranesi e Rembrandt, che forse è da interpretarsi non solo come elogio altissimo, e non più scandaloso alla fine degli anni settanta del secolo, ma anche come efficace chiave di lettura:

A forza di chiari oscuri, e d'una certa freschezza pittoresca, che egli seppe introdurre, arrivò a dare alle sue stampe un effetto tutto nuovo, anzi una specie di magia, che prima non si era mai conosciuta. Se dovessimo compararlo a qualche altro artefice, non sapremmo dire, se non che egli è il Rembrand delle antiche rovine⁷⁶.

La preziosa collezione di Zanetti fu conservata integra dagli eredi per una trentina d'anni dopo la sua morte, per essere poi acquistata in blocco da Vivant Denon, un altro collezionista *connoisseur*, nonché incisore, ed essere poi definitivamente smembrata. Alla vendita, la *Description des objets d'arts qui composent le cabinet de feu M. le Baron V. Denon* di mano di Jean Duchesne, pubblicata nel 1826, segnalava l'importanza di Zanetti, “[c]’est lui qui commença la collection d’estampes qui fait la principale partie de ce Catalogue”⁷⁷. Quei “freschissimi Originali” ispirarono a Denon una serie di incisioni *d’après Rembrandt e à la manière de* che furono uno degli episodi iniziali dell'enorme fortuna ottocentesca dell'artista (figg. 6-7).

57. Giandomenico Tiepolo, *Raccolta di teste*, I, 10. Londra, British Museum

58. Giandomenico Tiepolo, *Raccolta di teste*, I, 13. Londra, British Museum

59. Giandomenico Tiepolo, *Raccolta di teste*, I, 22. Londra, British Museum

60. Giandomenico Tiepolo, *Raccolta di teste*, I, 24. Londra, British Museum

61. Giandomenico Tiepolo, *Raccolta di teste*, I, 28. Londra, British Museum

62. Giandomenico Tiepolo, *Raccolta di teste*, I, 30. Londra, British Museum

63. Rembrandt, *Autoritratto in ombra*, B17. Londra, British Museum

64. Giovanni Benedetto Castiglione, *Testa orientale in ombra*. Londra, British Museum

65. Giovanni Benedetto Castiglione, *Testa orientale*. Londra, British Museum

Università di Torino
chiara.gauna@unito.it

NOTE

- ¹ Sulla collezione, cfr. F. Lugt, *Les marques de collections de dessins & d'estampes*, Amsterdam 1921, pp. 276-277; A. Bettagno, *Anton Maria Zanetti collezionista di Rembrandt*, in *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, Milano 1990, pp. 241-256; M. Roylton-Kisch, *Rembrandt, Zomer, Zanetti and Smith*, in "Print Quarterly", X, June 1993, pp. 111-122; A. Bettagno, *Una vicenda tra collezionisti e conoscitori: Zanetti, Mariette, Denon, Duchesne*, in *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris 2001, pp. 82-86. Per la trascrizione del catalogo e l'identificazione delle stampe si veda l'Appendice.
- ² Mi riferisco soprattutto a M. Baxandall, *Scultori in legno del Rinascimento tedesco*, Torino 1989, specie pp. 188-214. Su questa strada cfr. anche S. Alpers, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino 1984; e da ultimo M. Baxandall, S. Alpers, *Tiepolo e l'intelligenza figurativa*, Torino 1995.
- ³ Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, ms. BS. b9. L2, lettera di Pierre-Jean Mariette a Jean Mariette, Amsterdam 8 settembre 1717.
- ⁴ Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, ms. BS. b9. L42, lettera di Pierre-Jean Mariette a Jean Mariette, Venezia 30 dicembre 1718.
- ⁵ Per una valutazione della cultura e del collezionismo di Sagredo e Zanetti rimane fondamentale F. Haskell, *Meccenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Torino 2000, pp. 260-263; 320-354; si veda da ultimo anche *Collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia 2009, pp. 298-299; 317-320.
- ⁶ P.-J. Mariette, *Abecedario et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, a cura di Ph. de Chennevières e A. de Montaignon, IV, Paris 1860, pp. 154-157, in particolare p. 157.
- ⁷ *Ivi*, p. 156. Per la collezione di circa 130 disegni di Parmigianino, si veda A.E. Popham, *Catalogue of the drawings of Parmigianino*, New Haven-London, 1971, I, pp. 32-33.
- ⁸ G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, a cura di S. Ticozzi, Milano 1822, II, pp. 132-133, lettera di Anton Maria Zanetti a Niccolò Gaburri, Venezia I aprile 1723.
- ⁹ Lettera di Anton Zanetti a Niccolò Gaburri, Venezia 27 novembre 1723 (*ivi*, p. 140).
- ¹⁰ Lettera di Anton Maria Zanetti a Niccolò Gaburri, Venezia 24 luglio 1728 (*ivi*, p. 185).
- ¹¹ Per i due cataloghi manoscritti cfr. Bibliothèque Nationale de France, P.-J. Mariette, *Notes*, mss. Ya2 (4) Pet.-Fol., *ad vocem* Rembrandt, *Table des Œuvres de Rembrandt du Rbyn de Leyde, Peintre & graveur à Amsterdam*, cui segue la descrizione di mano di Zanetti della sua collezione, con note di Mariette.
- ¹² E.-G. Gersaint, *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'œuvre de Rembrandt*, Paris 1751; A. Bartsch, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt*, Wien 1797. Sui cataloghi rembrandtiani si veda G. Biörkund, *Rembrandt's etchings. True and False*, Stockholm-London-New York 1968, pp. 195-200.
- ¹³ Un esemplare dell'avviso, conservato al Rijksprentenkabinet del Rijksmuseum di Amsterdam, è stato pubblicato da E. Jeutter, *Zur problematik der Rembrandt-Rezeption im Werk des Genuesen Giovanni Benedetto Castiglione (Genua 1609-1664 Mantua). Eine Untersuchung zu seinem Stil und seinen Nachwirkungen im 17. und 18. Jahrhundert*, Weimar 2004, p. 163.
- ¹⁴ [Jean] Duchesne ainé, *Description des objets d'arts qui composent le cabinet de feu M. le Baron V. Denon. Estampes et ouvrages à figures*, Paris 1826, p. 92.
- ¹⁵ Cfr. F. Lugt, *Les marques de collections...*, cit., pp. 276-277; S.A.C. Dudok van Heel, *Jan Pietersz. Zomer (1641-1724): Makelaar in schilderijen (1690-1724)*, in "Jaarboek van het Genootschap Amstelodamum", 69, 1977, pp. 89-106; W.W. Robinson, "This Passion for Prints": *Collecting and Connoisseurship in Northern Europe during the Seventeenth Century*, in *Printmaking in the Age of Rembrandt*, catalogo della mostra (Boston, Museum of Fine Arts, The Saint Louis Art Museum), a cura di C.S. Ackley, Boston 1980, pp. XL-XLI.
- ¹⁶ R. De Piles, *Abregé de la Vie des Peintres, avec des Réflexions sur leurs Ouvrages* [Paris 1699], in *Œuvres diverses*, Amsterdam-Lipsia-Paris 1767, I, pp. 381-386. Sulla fortuna francese di Rembrandt tra fine Seicento e inizio Settecento, cfr. S. Slive, *Rembrandt and his critics (1630-1730)*, The Hague 1953, pp. 116-133.
- ¹⁷ P.-J. Mariette, *Description sommaire des desseins, des grands Maîtres d'Italie, des Pays-Bas et de France du cabinet de feu M. Crozat. Avec des Réflexions sur la maniere de dessiner des principaux Peintres*, Paris 1741, pp. 101-102.
- ¹⁸ [A. Coypell], *Discours prononcé dans les conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris 1721, pp. 20, 41-42. Cfr. S. Slive, *Rembrandt and his critics (1630-1730)*, cit., pp. 153-157.
- ¹⁹ P.A. Orlandi, *Abecedario pittorico*, Venezia 1753, pp. 70-80. Sulla collezione cfr. F. Vivian, *Joseph Smith and Giovanni Pellegrini*, in "The Burlington Magazine", 104, August 1962, pp. 330-333.
- ²⁰ B. Sani, *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*, Firenze 1985, I, p. 428; lettera di Zanetti a Gaburri, Venezia 10 aprile 1723 (G. Bottari, *Raccolta di lettere...*, cit., II, pp. 131-132). Sugli esperimenti di Zanetti a riguardo della silografia a più legni alla maniera di Ugo da Carpi, cfr. E. Borea, *Le stampe che imitano i disegni*, in "Bollettino d'arte", LXXVI, 1991, 67, pp. 101-102.
- ²¹ F. Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliar in rame, colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione* [Firenze 1686], in *Opere*, I, Milano 1808, pp. 197-198. Sulle fonti di Baldinucci, Eberhard Keil, ovvero Monsù Bernardo, e in misura minore Govert Flinck, cfr. B.W. Meijer, *Rembrandt nel Seicento toscano*, Firenze 1983, p. 7.
- ²² Cfr. S. Slive, *Rembrandt and his critics (1630-1730)*, cit., pp. 189-191.
- ²³ Sui diversi aspetti dell'esibizione della tecnica da parte di Rembrandt, specie a proposito della pittura ma analoghe considerazioni si possono estendere alle incisioni, sono importanti le considerazioni di S. Alpers, *L'officina di Rembrandt. L'atelier e il mercato*, Torino 1990, pp. 17-39, 45, 118-121.
- ²⁴ R. De Piles, *Abregé de la Vie des Peintres...*, cit., I, pp. 385-386.
- ²⁵ A.M. Zanetti, *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani*, Venezia 1760, pp. n.n.
- ²⁶ Sono esattamente 319 le stampe descritte nel catalogo.
- ²⁷ P.-J. Mariette, *Abecedario...*, cit., VI, p. 159. Il principe Eugenio conosceva bene Zomer, che fu probabilmente uno

- tra i principali tramiti per gli acquisti di disegni, stampe e dipinti fiamminghi della sua collezione viennese. I due sono ritratti insieme nel bel disegno di Pieter van den Berge, *Il Principe Eugenio nella bottega di Zomer ad Amsterdam* (Amsterdam Rijksmuseum, Prentenkabinet, inv. RP-T-1899-A-4202), c. 1709-1710.
- ²⁸ Cfr. C. Gauna, *M come Malvasia e Mariette: disegni, stampe e giudizi di stile tra Bologna, Parigi e Vienna*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia”, s. 5, 3/1, 2011, pp. 159-203.
- ²⁹ Gersaint seguì, qualche decennio più tardi, lo stesso principio: il suo catalogo delle incisioni di Rembrandt fu costruito sul “très bel oeuvre qui appartenoit alors à Jacques Houbracken, graveur célèbre, qui en avoit fait l’acquisition à la vente du cabinet du bourgmestre Six, ami intime de Rembrandt”, così A. Bartsch, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l’oeuvre de Rembrandt, et ceux de ses principaux imitateurs*, Vienna 1797, p. IV. Bartsch a sua volta si basò sulla collezione di incisioni della Biblioteca Imperiale di Vienna, “véritablement magnifique, et dont la richesse du nombre égale la beauté des épreuves” (*ivi*, p. IX).
- ³⁰ Bartsch sceglierà una catalogazione più articolata e divisa in dodici classi tematiche: “Portraits de Rembrandt”, “Sujets de l’Ancien Testament”, “Sujets du Nouveau Testament”, “Sujets pieux”, “Sujets allegoriques, historiques et de fantaisie”, “Gueux ou Mendians”, “Sujets libres, figures academiques et femmes nues”, “Paysages”, “Portraits d’hommes”, “Têtes d’hommes de fantaisie”, “Portraits de femmes”, “Etudes de têtes et griffonnemens”.
- ³¹ G. Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia 1867 (3^a ed.).
- ³² B. Sani, *Rosalba Carriera*, cit., I, p. 393, lettera di Anton Maria Zanetti a Rosalba Carriera, Londra 25 maggio 1721: “ma si come io non perfettamente intendo il francese, così io distintamente non posso significarli il senso del suo parlare”.
- ³³ Cfr. Appendice, n. 26 [B316].
- ³⁴ Cfr. Appendice, n. 27 [B22].
- ³⁵ Cfr. Appendice, n. 28 [B23].
- ³⁶ Cfr. Appendice, n. 29 [B21].
- ³⁷ Cfr. Appendice, n. 258 [B121].
- ³⁸ Cfr. Appendice, n. 192 [B48].
- ³⁹ Cfr. Appendice, n. 274 [B57].
- ⁴⁰ Cfr. Appendice, n. 205 [B86].
- ⁴¹ Cfr. Appendice, n. 210 [B99].
- ⁴² Cfr. Appendice, n. 178 [B94].
- ⁴³ Cfr. C. Gauna, *Vicende settecentesche di un “magnifico Poussin”*, in *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, a cura di G. Agosti, Savigliano 2009, pp. 86-87.
- ⁴⁴ Cfr. Appendice, n. 213 [B81].
- ⁴⁵ Si veda, ad esempio, la descrizione di un “un bellissimo Quadretto in Ovato in rame con magnifica cornice dorata rappresentante una vezzosa Pastorella, che dorme, con Pastore, che si piglia gioco con picciola paglia a risvegliarla, et, che addita silenzio à giovine Pastorello, che ride, et altre figure in lontano delle cose più belle, che lo Spagnuolo di Bologna habbia dipinto”, registrata nelle “Memorie de gl’acquisti fatti da mè Antonio Maria Zanetti q. Girolamo in Vienna dall’Heredità del Principe Eugenio di Savoia l’anno 1736” (Biblioteca Marciana, Ms. It. cl. XI, cod. CXVI=7356, alla data 2 agosto 1736, f. ar).
- ⁴⁶ Per una rassegna recente della fortuna veneziana di Rembrandt, cfr. B.A. Kowalczyk, *Rembrandt e Venezia nel Settecento: collezionisti-pittori-incisori*, in *Rembrandt. Dipinti, incisioni e riflessi sul ‘600 e ‘700 italiano*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale), a cura di E. Hinterding, Milano 2002, pp. 335-371.
- ⁴⁷ *Varia Marci Ricci Pictoris praestantissimi Experimenta ab ipsomet auctore inventa, delineata, atque incisa et a Me Carolo Orsolini Veneto incisore in unum collecta...*, Venetiis 1730. Seguirono le edizioni pubblicate da Davide Fossati nel 1743 e da Teodoro Viero nel 1775. Sull’attività incisoria di Marco Ricci, cfr. *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona), a cura di D. Succi e A. Delneri, Milano 1993.
- ⁴⁸ Il racconto si trova in T. Temanza, *Zibaldon di memorie storiche appartenenti a professore delle belle arti del disegno (1738)*, a cura di Ivanoff, Venezia 1963. Cito dalla trascrizione di R. e M. Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell’artista dall’Antichità alla Rivoluzione francese*, Torino 1996, p. 159: “Si racconta di Marco Ricci che fosse molto fantastico. Dopo il ritorno d’Inghilterra mentre abitava in Venezia nella casa di suo zio Sebastiano gli saltò nel capo di voler morire, ma voleva morire da cavaliere. Pertanto una mattina si vestì bizzarramente e si mise la spada al fianco e si coricò a letto”.
- ⁴⁹ G. Bottari, *Raccolta di lettere*, cit., II, pp. 143-144, lettera di Marco Ricci a Niccolò Gaburri, Venezia 10 dicembre 1723.
- ⁵⁰ Lettera di Anton Maria Zanetti a Niccolò Gaburri, Venezia 11 gennaio 1728 (*ivi*, p. 188).
- ⁵¹ D. Succi, *Le invenzioni acquafortistiche di Marco Ricci e una incisione inedita*, in *Marco Ricci...*, cit., pp. 295-335.
- ⁵² G. Bottari, *Raccolta di lettere*, cit., II, p. 129, lettera di Marco Ricci a Niccolò Gaburri, Venezia 13 marzo 1723. Cfr. L. Maggioni, *Anton Maria Zanetti tra Venezia, Parigi e Londra: incontri ed esperienze artistiche*, in *Collezionismo e ideologia: mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, a cura di E. Debenedetti (Studi sul Settecento romano 7), Roma 1991, pp. 91-110.
- ⁵³ M. Baxandall, S. Alpers, *Tiepolo e l’intelligenza figurativa*, cit., pp. 23-33, in particolare p. 29: “Sarebbe possibile immaginare Tiepolo come un musicista in cerca di qualcosa da suonare, che scopre Veronese e ne interpreta l’opera”. Cfr. anche Ph. Sohm, *The critical reception of Paolo Veronese in Eighteenth-Century Italy: the example of Giambattista Tiepolo as Veronese “Redivivus”*, in *Paolo Veronese: Fortuna Critica und künstlerisches Nachleben*, a cura di J. Meyer zur Cappellen e B. Roeck, Sigmaringen 1990, pp. 87-107.
- ⁵⁴ Per l’incisione si veda *Da Carlevarijs ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento*, catalogo della mostra (Gorizia, Palazzo Attems-Venezia, Museo Correr), a cura di D. Succi, Gorizia 1983, p. 189, cat. 218.
- ⁵⁵ Lettera di Marco Ricci a Niccolò Gaburri, Venezia 22 aprile 1727 (G. Bottari, *Raccolta di lettere...*, cit., II, pp. 176-178). A. Bettagno, *Precisazioni su Anton Maria Zanetti il Vecchio e Sebastiano e Marco Ricci*, in *Sebastiano Ricci e il suo tempo*, Atti del Congresso internazionale di studi (Udine, Villa Manin di Passariano, 26-28 maggio 1975), a cura di A. Serra, Milano 1975, pp. 85-95. Per una rassegna recente sui debiti olandesi di Ricci, che tuttavia non prende in considerazione Rembrandt, cfr. B. Aikema e B. de Clerck, *Marco Ricci e l’arte olandese del Seicento*, in *Marco Ricci...*, cit., pp. 73-80.
- ⁵⁶ L’iscrizione è stata resa nota da G.M. Pilo, *Otto nuove acqueforti ed altre aggiunte grafiche a Marco Ricci*, in “Arte Veneta”, XV, 1961, pp. 165-174.

- ⁵⁷ Per questo materiale cfr. *Marco Ricci*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Palazzo Sturm), a cura di G.M. Pilo, Venezia 1963, p. XXVII.
- ⁵⁸ Lettera di Anton Maria Zanetti a Niccolò Gaburri, Venezia 2 marzo 1726 (G. Bottari, *Raccolta di lettere...*, cit., II, pp. 189-190).
- ⁵⁹ Si veda ad esempio il volume di *Vedute* di Canaletto appartenuto a Zanetti oggi al Kupferstichkabinett di Berlino studiato da R. Bromberg, *Canaletto's etchings, a catalogue and study illustrating and describing the known states including those hitherto unrecorded*, London 1974, pp. 19-21.
- ⁶⁰ K.T. Parker, *The Drawings of Antonio Canaletto in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, Oxford & London 1948, cat. 65, 66, 67, 68. Sugli stessi disegni si veda anche *Canaletto. Disegni-dipinti-incisioni*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Cini), a cura di A. Bettagno, Venezia 1982, p. 42, cat. 29-30. Per il paesaggio di Rembrandt, cfr. B234.
- ⁶¹ Sulla collezione di stampe e disegni di Smith, strettamente legata agli orientamenti di gusto di Zanetti, cfr. A. Griffith, *The Prints and Drawings in the Library of Consul Joseph Smith*, in "Print Quarterly", VII, 1991, 2, pp. 127-139. Oltre alle stampe di Marco Ricci e di Canaletto, Smith inoltre possedeva i "Capricci vari" di Tiepolo, l'"Opera varia" di Castiglione e una "Raccolta di tutte le stampe del celebre Reimbrandt".
- ⁶² A.M. Zanetti, *Delle antiche statue greche e romane, che nell'antisala della Libreria di San Marco e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano*, Venezia 1740-1743. La definizione è di Ch. de Brosses, *Lettres historiques et critiques sur l'Italie*, Paris 1799, I, p. 254, a Venezia tra il 1739 e il 1740.
- ⁶³ Sul dibattito relativo alla cronologia delle incisioni di Tiepolo, cfr. *Giambattista Tiepolo. Il segno e l'enigma*, catalogo della mostra (Castello di Gorizia), a cura di D. Succi, Ponzano Veneto 1985; J. Rutgers, *The dating of Tiepolo's Capricci and Scherzi*, in "Print Quarterly", 23, 2006, 3, p. 263: "what was the rôle of Anton Maria Zanetti in spreading Tiepolo's prints?".
- ⁶⁴ Le uniche datazioni, che rappresentano post quem e ante quem oggettivi, sono legate ai volumi Zanetti ancora esistenti: 1743 (gli album di Dresda e Venezia, Museo Correr) e 1749 (gli album del Victoria and Albert di Londra e del Kupferstichkabinett di Berlino).
- ⁶⁵ J. Rutgers, *The dating of Tiepolo's Capricci and Scherzi*, cit., pp. 254-255.
- ⁶⁶ R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana [1946]*, in *Edizione delle opere complete*, XII, Firenze 1987, pp. 36-37. Cfr. anche Id., *Dialogo fra il Caravaggio e il Tiepolo*, in "Paragone", 23, 1951, p. 60, sullo studio delle incisioni del Grechetto e del Rembrandt da parte di Tiepolo.
- ⁶⁷ Sull'utilità di un confronto con la pratica musicale, e con i concetti di esecuzione, performance e ritmo, per la comprensione di Tiepolo, seppure non riferita alle acqueforti, hanno insistito M. Baxandall, S. Alpers, *Tiepolo e l'intelligenza figurativa*, cit. D'altronde Tiepolo era considerato un "gran conoscitore di maniere", che era in grado di esibire, citare o anche celare in modo molto variato e spesso elusivo.
- ⁶⁸ Per un contributo recente si veda E. Jeutter, *Zur problematik der Rembrandt-Rezeption...*, cit.
- ⁶⁹ P.-J. Mariette, *Description sommaire...*, cit., p. 83.
- ⁷⁰ Cfr. A. Blunt, *The Drawings of G.B. Castiglione & Stefano della Bella in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1954, pp. 24-25; *Giovanni Benedetto Castiglione. Master draughtsman of the Italian Baroque*, catalogo della mostra (Philadelphia Museum of Art), a cura di A. Percy, Philadelphia 1971.
- ⁷¹ Cfr. M. Santifaller, *Un problema Zanetti-Zompini in margine alle ricerche tiepolesche*, in "Arte Veneta", XXVII, 1973, pp. 189-200; G. Bozzolato, *Gaetano Zompini incisore senza fortuna*, Padova 1978.
- ⁷² Per le incisioni di Giandomenico Tiepolo cfr. T. Pignatti, *Le acqueforti dei Tiepolo*, Venezia 1965; *Da Carlevarij ai Tiepolo...*, cit., pp. 382-405; G. Knox, *Raccolta di teste*, Udine 1970.
- ⁷³ L.C. Frerichs, *Mariette et les eaux-fortes des Tiepolo*, in "Gazette des Beaux-Arts", CII, 1971, 78, pp. 233-249; *Re*
- re etchings by Giovanni Battista and Giovanni Domenico Tiepolo*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art), a cura di H.D. Russel, Washington 1972, pp. 33-34.
- ⁷⁴ P.-J. Mariette, *Abecedario...*, cit., V, p. 300. Mariette possedeva un'œuvre dei Tiepolo di 190 stampe, cfr. F. Basan, *Catalogue raisonné des différents objets de curiosités dans les sciences et les arts, qui composoient le Cabinet de feu M^r Mariette*, Paris 1775, cat. 229, pp. 254-255: "Œuvres de Tiépolo, pere & fils, en 190 pieces, représentant différents Sujets de l'histoire sacrée et profane, ainsi que divers Têtes & Sujets de fantaisie, composés & gravés à l'eau-forte par ces célèbres Peintres Vénitiens; le tout en premieres épreuves".
- ⁷⁵ Cfr. F. Algarotti, *Opere*, Cremona 1781, VII, pp. 62-63, lettera di Francesco Algarotti a Anton Maria Zanetti, Venezia 16 gennaio 1759: "Una bellissima testa di vecchio mi ricordo io già di avere avuto di quell'autore; ma questa era in istampa, e intagliata da lui medesimo. Io la avea avuta in dono dal nostro Tiepoletto; e come cosa rarissima la diedi dipoi al Signor Conte di Brhüll. Era così fattamente intagliata che pareva toccata col pennello, come sogliono essere i disegni di quel maestro, con poco colore, e bravura grandissima. Credeva il Tiepoletto che fosse intagliata nello stagno [...]. Ella, che ha rinnovato la bella invenzione di Ugo da Carpi, dovrebbe rinnovare ancora questa, che io le dico del Castiglione".
- ⁷⁶ G.L. Bianconi, *Elogio storico del cavaliere Giambattista Piranesi celebre antiquario ed incisore in Roma [1779]*, in *Opere*, Milano 1802, II, p. 131. Bianconi sottolinea anche l'importanza di Tiepolo nella sua formazione: "venne improvvisa voglia di ritornare a Venezia per mettersi sotto il celebre Tiepoletto, di cui faceva, e giustamente, gran caso" (*ivi*, p. 130).
- ⁷⁷ [Jean] Duchesne aîné, *Description des objets d'arts...*, cit., p. 52. Dalla schedatura del catalogo risulta la provenienza Zanetti anche delle stampe di Marcantonio Raimondi (pp. 2 sg.), di Callot (p. V), e quasi certa quella delle incisioni di G.D. Tiepolo (62 esemplari, p. 55) e di Castiglione (37 esemplari, p. 49).

APPENDICE DOCUMENTARIA

P.-J. Mariette, *Notes*, ad vocem *Rembrandt*, Bibliothèque Nationale de France, mss. Ya2 (4) Pet.-Fol.

Ho mantenuto le oscillazioni grafiche del manoscritto, solo normalizzando leggermente la punteggiatura, molto variabile e spesso inesistente, segnalato la successione dei fogli e numerato le stampe. Per la comprensione del veneziano, mi sono basata sulle spiegazioni di G. Boerio, Dizionario del dialetto veneziano, Venezia 1867³. Per le identificazioni ho fatto riferimento alla numerazione di Bartsch riproposta, con immagini, da Ch. White e K.G. Boon, Rembrandt's Etchings. An illustrated critical catalogue, Amsterdam 1969 [B] e quando necessario a F.W.H. Hollstein, Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700, Amsterdam-Roosendaal-Rotterdam 1949-2010 [H]. Strumento indispensabile è stato il ricchissimo database del British Museum, che consente non solo ricerche incrociate per artisti, soggetti, date e numeri di catalogo, ma anche l'immediato riscontro con le immagini di riferimento, cfr. A. Griffith, Collections Online: The Experience of the British Museum, in "Master Drawings", 48, 3, 2010, pp. 355-367. Il riconoscimento delle stampe descritte da Zanetti è stato per molti versi un ostinato lavoro di pazienza, simile alla composizione di un puzzle di oltre trecento tessere, relativamente agevole nel caso di soggetti religiosi o narrativi – che tuttavia sono quasi sempre descritti a prescindere dall'iconografia e vanno in ogni caso verificati sulle singole incisioni – e più problematico invece per le serie dei paesaggi, dei mendicanti o delle teste di fantasia, non ho tuttavia rinunciato il più delle volte a proporre un'ipotesi di identificazione, seppure segnalata in maniera dubitativa. La divisione della collezione in tre libri si desume dai titoli segnati su tre fogli, evidentemente oggi fuori posto: Primo Libro con Ritratti (fol. 8), Secondo Libro con Paesi et altre stampe (fol. 27), Terzo libro Stampe più grandi (fol. 20).

fol. 1

1) Ritratto di Rembrant 1630 con testa e capello col collare dinanzi unito insieme quadrato e poccho più della testa e pocca barba [B24]

2) Simile con testa quasi in faccia con capello e barba più lunga e chaveli più curti con tabaro e colare disunito più grande dell'altro et in forma ovada [B12]

3) Ritratto di Donna sedente con capelli lungisimi di grandessa sino sotto li genochi con un fagotto di carta nella mano sinistra ed alla parte destra tavolino con libri e veste bordata di pelle [B340]

4) Simile di Rembrant con testa e capello, con capelli lungi e mustachi, senza barba, con collare intiero tutto all'intorno, intabarato, picciolo [B7, III stato?]

5) Simile testa senza capello, con capelli e mustachi, con sotto per traverso due figurine di huomo e donna con bastone in mano rapresentanti due pitochi, alla parte destra testa di vechia con pezza in testa ed alla sinistra altra di vechio con pochca barba lunga scapigliata così pure alla destra in alto molti segni che figurano una schena [B363]

6) Simile 1631 Rame bislungo con testa e capello, con capelli e pochi mustachi, senza barba, con colare rotondo, poccho apperto d'avanti, lungo tutto il petto [B6]

7) Simile 1631 picciolo testa con turbante, e pochi capelli, e similmente pochi mustachi, senza barba, poccho più delle spalle [B16?]

8) Simile 1631 picciolo testa senza capello, con capelli scapigliati, con pochi mustachi, senza barba vestito con veste bordata di pelle larga, lungo poccho piu della testa [B15]

9) Simile piu grande con capello e capelli piu tosto lungi, con colare rotondo, con tabaro intabarato, in atto però di cadergli, con la mano sinistra fuori, lungo sino alla cintura, vertendo che il tabaro dal dritto dimostra essere fatto di robba in opera e di sotto fodratto di pelle [B7]

fol. 2

10) Ritratto di Rembrant con bocha aperta che grida, con capelli senza capello e senza barba, ne mustachi, picciolo, lungo sino alla metta del paltò [B13]

- 11) Simile picciolo con capelli scapigliati, senza capello e senza barba ne mustachi vestito con veste, lungo come il suddetto dimostrando essere con veste di pelle [B10]
- 12) Simile con bareta, e pochi capelli e mustachi, con veste aperta, mostrando la chamisa ingropatta da collo picciolo, lungo tutto il petto, avvertendo che à il viso voltato piutosto à mano manca, ed il corpo alla destra et il lume destro [B26]
- 13) Simile piu picciolo fatto oposto al suddetto con il lume alla sinistra essendo due rami diversi [B26]
- 14) Simile 1634 ovado senza capello, con capelli lunghi e penachio in testa, sopra una beretta che par di pelle, con mustachi e pochi barba, vestito con veste legata in alto, lungo tutto il petto [B23]
- 15) Simile 1633 grande con bareta, con un penachio alla man manca con capelli, mustachi e barba folta e lungetta, con veste che rapresenta una romana bordata di pelle con allamari, la manca dentro della veste, lungo tutto il petto [B20]
- 16) Simile 1631 picciolo senza capello ne bareta con capelli scapigliati lungi sino alle spalle con pochi mustachi senza barba, vestito con veste [soprana], inbotonata, che dimostra havere un colarino [B15]
- 17) Simile come sopra con capelli scapigliati, senza barba ne mustachi vestito con veste schietta lungo come il suddetto [B27]
- 18) Simile 1636 con capello e capelli, con mustachi e pochi barba sopra il mento sbotonato da collo, con collare rotondo, con veste che dimostra essere fodrata di pelle, in atto di disegnare il ritratto di una donna che sta sentata quasi in faccia di lui con capelli negligeramente agiustati lunga pocho piu della metta del petto, ed il Rembrant lunga tutto il petto [B19]
- fol. 3
- 19) Ritrato 1631 con baretone di pelle con capelli piutosto lungi senza barba, con pochi mustacchi, con veste bordata di pelle sino alle spalle, lungo sino alla metta del petto [B14]
- 20) Simile 1630 con barettone simile, con capelli curti, pochi barba e pochi mustachi, vestito con veste, lungo poco piu del petto [?]
- 21) Simile 1633 con bareta che li pende dalla parte manca con capelli piu tosto lungi, con mustachi lungissimi senza barba con faciole rigato al collo molato e buttata da dietro, con cordela attaccata alla spala, che li pendono à baso lungo tutto il petto [B17]
- 22) Simile piccolo senza capello ne bareta, con capelli scapigliati, con ochi tiratti in atto di paura, con pochi mustachi e senza barba, lungo la sola testa [B320]
- 23) Simile con bareta e capelli piu tosto lungi con mustachi e pochi barba, lungo la sola testa [B2]
- 24) Simile 1634 con bareta, guarnitta alla mano destra con penachio lungo, che li ariva sino al mezzo della testa, con capelli lunghi, con mustachi e pochi barba sopra il mento, vestito con veste ricamata e guarnita dal collo sino alle spalle, con colare di pelle moschata e con colana, con sciabla nella mano destra apogiata alla spalla manca, lungo poco piu di tutto il petto [B18]
- 25) Simile senza capello ne bareta con capelli scapigliati con la testa ritirata fra le spalle, senza barba, ne mustachi, lungo pocho piu della testa [B8]
- 26) Simile come sopra con capelli, in atto di ridere, con veste inbotonata, con colare che pende, solo dalla parte manca, lunga sino alla metta del petto [B316]
- 27) Simile con capello con cuba alta con pochi mustachi senza barba vestito con veste, che sta sentato à scrivere [fol. 4] ò disegnare, con la penna in mano e la mano sopra la carta, in atto però di guardar altrove, lungo sino alla metta del paltò, restando il resto nascosto dietro il tavolino [B22]

28) Ritratto 1634 di Rembrandt senza capello e baretta, con un solo penachio sopra la testa, con capelli lunghi, con mustachi e barbino sopra il mento, vestito con veste legata alla metta del petto che li sta aperta e di sotto con altra veste serata e cinta con fassa, con la mano destra si tiene suso la sopra veste, che tiene apogiata sopra il pomolo del manico di un spadone che stà con la punta apogiata in terra, ed è lungo alli genochi [B23]

29) Simile 1639 con baretta alla banda e capelli lunghi, con mustachi e barbino lungo sopra il mento, con veste getata sopra le spalle, ricamata a stricche all'intorno del collo, con collana al collo, che tiene una croce sopra il petto, con la mano sinistra fuori della veste ed apogiata sopra un banco, lungo pocho piu del petto, stando il resto nascosto dietro il banco suddetto [B21]

30) Simile con diversi schizzi per un verso e l'altro, [cione] un vechio con barba lunga, con baretone guarnito di pelle, con dietro una vechia con capello in testa e sopra due altri vechi huomo e donna con bastone per uno in mano, e per l'altro verso donna in letto che dorme, con la mano sinistra fuori della coltra e per altro verso huomo in letto con li bracci fuori, [cione] il [mancho] distesso et la mano destra sopra il pisseto del braccio manco e sotto il braccio manco una testa con capello schizzata e in un cantone della carta in alto vi è per tresso un vechio con capello in testa vestito con veste getata sopra la spale, con la mano sinistra tiratta fuori [B369]

31) Simile 1636 con teste sei, cionè una di dona con capelli lunghi, in fronte un fillo di perle, collare riquadro al collo, et un fazzoletto in testa, altre teste ma à bozzo à mano manca, una con capello ligato con cordella [solata] sotto il collo, altra mezza testa nel mezzo in profilo et una intiera che guarda a mano destra con capelli lunghi di femina grassa, testa di sopra à mano manca con turbante, à mano destra con braccio e mano alla bocca con mento bendato et facciuolo in capo [B365]

fol. 5

32) Ritratto di huomo vecchio con barba, sentato sopra di un caregone in facciata con beretta in capo con stesso collare tenendo la mano sopra il poggio della carega et nella destra tiene un [manca il testo] [B276]

33) Altri simili compagni, altro con campo [adverso] con fenestra dietro la carega [B276]

34) Simile di huomo vecchio sentato in facciata con bereta in capo con capelli lunghi et collare riquadrato con peroli nel mezzo vestito di nero con tabaro buttato sopra il braccio destro, havendo una fenestra dietro la caregha et una coltrina à mano destra [B274]

35) Altro simile come sopra un pocco più nero [B274]

36) Simile di huomo sentato con suoi capelli sino al colare essenso questo quadrato con giupone aperto con due peroli al detto colare vestito di nero con abito a' fiori tenendo una carta in mano con un tesco di morte à lume d'una fenestra, tenendo un libro sopra un tavolino, con una figurina avendo attaccato un capitello con le sue portelle et in mezzo un crocefisso [B273]

37) Altro simile con l'istesse figure nella carega d'escompagno et nella faccia et mani dell'huomo [B273]

38) Simile d'huomo sentato sopra d'una cadrega con capello alla francesca in due versi con colarino vestito con tabaro et guanti nelle mani [B272]

39) Altro simile compagno lume destro [B272]

40) Altri due simili all'opposito lume manco [B272]

41) Simile d'huomo con ~~capello grande~~ sentato sopra d'una carega con capello grande vestito alla medica con colare rotondo et veste fodrata di pelle tenendo nella mano destra una penna appoggiata sopra d'un libro [tenuto] in piedi, avendo tre altri libri sopra un tavolino cioè due serati et uno aperto [B271]

42) Altro simile in tutto come sopra con inscrizione a' piedi [B271]

43) Altro simile con iscrizione diversa [B271]

44) Simile di huomo giovine con capelli lunghi sino alle spalle con capello con cuba alta et colare con due peroli vestito di nero con tabaro con la mano manca tenuta in fianco et l'atra poggiata sopra il tavolino, sopra il quale sonovi dei libri in piedi una talvollozza et penelli da pittore [B277]

45) Altro simile compagno ambidue in campo bianco [B277]

46) Altro simile in campo differente [B277]

47) Simile di huomo vecchio con capello largo con cuba alta con capelli e barba con colare quadrato vestito di nero con tabaro discendendo da una scalla tenendo la mano destra con manichetta sopra il poggio della medesima [B278]

48) Altro simile compagno [B278]

fol. 6

49) Ritratto di huomo in quadro con beretta con capelli curti con barba e mustachi con colare da dottore vestito con pellizza tenendo nelle mani un libro aperto appoggiato sopra di un tavolino con altri che sono in piedi [B279]

50) Altro simile compagno più nero ma differente nel campo avendo questo à piedi una sottoscrizione [B279]

51) Simile di huomo vecchio in rotondo con baretta vestito da dottore con collare e sopraveste con fodra di pelle tenendo con li deti della mano manca segnate le carte del libro. Avendo nel rotondo al di fuori una iscrizione con altra sottoscrizione in fondi al rotondo 1639 [B280]

52) Simile 1639 di huomo con faccia [dissegnata] sentato a una tavola con bastone alla banda vestito con soprana fodrata di pelle tenendo nella mano destra la pena in atto di scrivere sopra di un libro et nella mano manca un sacchetto che consegna à un giovine genuflesso vestito alla [manca il testo] con cortello al fianco, aparendo essere questo un banchiere con molti sacchetti sopra la tavola et scrigni per terra havendo le balanze con due figure che pesano i sacchetti [B281]

53) Altro simile in tutto compagno, con di più la faccia finita e grossa carta è più nera [B281]

54) Altro simile compagno con faccia più chiara [B281]

55) Simile di huomo in piedi con beretta in capo e capelli con mustacchi e barba corta vestito in [velluda] in atto di scrivere con la pena in mano e con l'altra poggiata sopra il libro, havendo dietro di esso un giovine con capello in mano [B282]

56) Altro simile compagno [B282]

57) Simile in grembo con beretta in capo capelli curti con mustachi e sua barbetta con colare quadrato vestito di nero col tabaro tenendo una carta bianca nelle mani et nella mano destra una pena non essendo la manica del braccio destro finita mà solamente trattizzata [B283]

58) Altro simile compagno con la manica più finita con sottoscrizione in todesco nel fondino [B283]

59) Altro simile tutto finito senza sottoscrizione in fondino [B283]

60) Simile di huomo Filosofo in piedi con beretta in capo con sopra veste con le mani appoggiate la destra al tavolino et la mano manca sopra di un libro fissando gl'occhi in un giroglifico di parole con raggi riverberato da un cristallo rotondo con una mano di sotto che con un dito mostra il cristallo con un tesco di morte in facciata et un mapamondo à mano manca [B270]

61) Altro simile tutto compagno di colore più nero [B270]

fol. 7

62) Ritratto di un Filosofo vecchio che dorme sentato à un tavolino con libri e un mapamondo con baretta in capo e barba lunga con sopra veste tenendo nella mano destra una penna e la manca nella veste sopra la pancia non essendo il braccio manco ancora finito [B145 (Ferdinand Bol)]

63) Simile di huomo intento di legere con capello largo et cuba alta sentato sopra di un caregone essendo con pochi cavelli con mustachi e barba lunghetta con collare quadro vestito di nero con sopravesta tenendo nella mano destra i suoi occhiali et l'altra mano poggiata con il comio al pozzo del caregone et due bozzette grande et una picciola al lato manco [B284 (comio: gomito; pozzo: bracciolo)]

64) Simile di huomo in piedi tutta figura poggiata à una finestra con capelli lunghi e colare spartito con suoi cordoni con peroli, legendo un libro piegato che tiene nelle mani essendo vestito di nero alla spagnola avendo à mano destra un tavolino con uno spadone nel pendere et una carega con dei libri di sopra [B285]

65) Simile di huomo con barettone in capo con pelle capelli curti senza barba con colarino alla giesuita vestito con sopraveste in mezza figura [B307?]

66) Simile di un vecchio canuto pochi capelli con mustachi e barba non lunga con colare da dottore curvo attorno il collo vestito con veste quasi mezza figura [B296?]

67) Simile 1634 huomo vecchio con beretta con capo con capelli curti mustacchi e barba lunga vestito con sopraveste tutto nero mezza figura [H23 (Jan van Vliet)]

68) Simile 1635 huomo con barettone grande in capo alla fronte facciato senza capelli ma con mustacchi e barbetta vestito con pellizzone [B287]

69) Simile di huomo con barettone in capo con un giojiello et altre giojie sopra il detto con penacchio ò sia [algerese] senza capelli con mustacchi grandi e poca barba vestito alla turca con pellizzone di pelle [H20 (Jan van Vliet)]

70) Simile di huomo pare afflitto con capelli curti poca barba con mustacchi vestito alla russia con le mani incurvate che fanno un pugno [B143]

71) Simile di huomo vecchio con baretta in capo pochi capelli e con mustacchi e barba con pellizzone con filli di pelle tenendo nella mano destra i occhiali et nella manca una penna da disegnare poggiato con il braccio sinistro sopra una carta da disegnare [BII.133.75 (Jan Lutma il giovane)]

72) Simile di donna sentata che lege un libro poggiato sopra il ginocchio destro con la mano manca sopra il detto libro vestita con beretta con due bande con banda sotto il colo che pasando una parte della beretta poggia sopra la schiena [H18]

fol. 8

Primo Libro con Ritratti

fol. 9

73) Ritratto di Rambrant in profilo con testa calva con mustacchi e barba picciola [B292]

74) Simile con beretta in cappo con mustachi e barba rizza [?]

75) Simile 1637 con tre teste una à mano manca, la beretta in capo, che dorme appoggiata à una mano, altra di donna à mano sinistra con faccuolo in capo e una di donna simile che guarda abbasso [B368]

76) Simile 1630 di un vecchio con barba lunghissima [B309 oppure B325]

77) Simile con tre teste una di femina in faccia con capelli lunghi con fazzoletto in capo, una mano alla faccia, altra di huomo che guarda à mano destra et altra di femina à mano manca con il sollo perfillo [B367]

- 78) Simile con tre teste piccole una di huomo vecchio con barba in profilo con turbante in capo più di mezza figura con le mani curve appoggiate à un bastone, altra testa di vecchio con bocca apperta con mustacchi e barba rizza con beretta in capo et altra di huomo in profilo con berettone in capo con mustacchi piccioli [B366]
- 79) Simile di huomo vecchio con mustacchi e barba con barettone in capo et una collana al collo in mezza figura [B290?]
- 80) Simile di vecchio con barba grande e baretone in capo con una mano appoggiata al fronte con manica pare essere di una pellizza [B259]
- 81) Simile di vecchio canuto in profilo con piccioli mustacchi che guarda in basso con colare d'un pelizzone [B294?]
- 82) Simile di un vecchio canuto in profilo con barba e una colana al colo [B292]
- 83) Simile 1631 d'huomo vecchio con barba e mustachi curti con barettone di pelle in capo con veste con filletti di pelle con una colana al collo et mano manca fuori della veste [B263]
- 84) Altro simile compagno in tutto ma senza mano [B263]
- 85) Simile di donna vecchia sentata sopra di una caregha con fazzoolo in capo et una pellizza attorno con le mani incrostate assieme [B343]
- 86) Altro simile compagno passando ambidue le mezze figure [B343]
- 87) Simile 1634 d'huomo con testa bendata con lampi del faccuolo che ci pendono sopra la spala manca legendo un libro sopra d'un tavolino con tenerla sopra la mano manca et l'altra mano la nasconde mezza dentro la veste appoggiata sopra il petto [B345]
- 88) Simile 1635 di testa di vecchia solo con un faccuolo in capo [B352?]
- 89) Altra simile compagna [B352?]
- fol. 10
- 90) Ritrato di donna sentata sopra d'una caregha con facciol in capo con fronte bendato et colare alla spagnola attorno il colo con pellizza attorno et filletti di pelle con le mani incrostate e passa mezza figura [B344]
- 91) Simile 1650 testa di vecchia sola in facciata con un faccuolo in capo [B352 (la data è 1628 ma con il 2 al contrario, simile a un 5, e l'8 poco marcato)]
- 92) Simile testa di vecchia sola con facciolo in altra figura guarda à man destra [B351]
- 93) Simile 1631 di donna con faccuolo legato al capo pendente dietro le spalle con abito di pelle e colare al collo con le mani una appoggiata al stomaco et l'altra poggata al ginocchio [B348]
- 94) Simile 1655 di vecchia con faccuolo in capo pendente sopra la spalla manca [B354 (la data è 1628 ma con il 2 al contrario, simile a un 5, e l'8 poco marcato)]
- 95) Simile testa sola di vecchia compagna alla detta [B354]
- 96) Simile di huomo vecchio con mustacchi il profilo à man destra con turbante alla turca attorniato di testa con pelle sopra et giuppone di pelle intorno [B287]
- 97) Simile 1631 di dona che guarda à basso con capelli lunghi vestita da vedova con la mano manca entro la veste [B349]

- 98) Simile due teste una di zesso et l'altra di giovine con la penna e calamaro in mano in atto di dissegнарla [B130]
- 99) Simile 1635 di huomo con beretta con sutto capelli in fronte con mustacchi e barba non troppo lunga vestito con pelle al colo et collana al petto [B286]
- 100) Simile di huomo che dorme con pellizza sopra le spale et baretone in capo tenendo nella mano destra i occhiali appoggiata sopra d'un libro sopra un tavolino et sopra l'altra mano appoggiato il suo capo [B350]
- 101) Altro simile compagno come sopra [B350]
- 102) Simile 1635 testa d'huomo vecchio in profilo à mano destra con turbante effacciato con penacchio sopra il fronte, pendente il facciolo del turbante sopra le spalle [B288]
- 103) Simile d'huomo in profilo à mano manca con baretone in capo con mustacchio e barba [B289]
- 104) Simile di testa sola da vecchio con barba che guarda abasso [B291]
- 105) Simile di huomo con barettone et capelli dietro le spale con mustacchio e barba vestito in toga [B311?]
- 106) Simile di testa di huomo con baretone alto [B302]
- 107) Altro simile come sopra [B302]
- 108) Simile d'huomo vecchio con baretone in testa con barba grande con veste tallare et con una mano destra [B262?]
- 109) Simile testa [piciola] di huomo con bocca aperta apena sberleffata con baretone in capo [B327]
- 110) Simile testa di huomo con baretone alto [B299]
- fol. 11
- 111) Simile 1640 di huomo vecchio con barba grande et baretone in capo con veste et cintura al petto con la mano destra appoggiata al stomaco [B265]
- 112) Simile testa d'huomo con baretone in capo bocca aperta con barba [B300]
- 113) Altra simile come sopra [n. 4] [B300]
- 114) Simile 1641 huomo con barettina in capo, capelli lunghi vestimento antico pare alla spagnola con collana in petto con croce in atto di scrivere con la penna in mano [B261]
- 115) Simile 1671 testa di vecchio con barba lunga [B260 (la data è 1631, ma di difficile lettura)]
- 116) Altra simile di vecchio differente [B291? B315?]
- 117) Altra testa diversa [B291 oppure B315?]
- 118) Simile di dona con capelli lunghi con abito con maniche larghe pare alla monastica due compagni [B342]
- 119) Simile di [dona] con facciolo in testa con penachio, con rocchetto sopra le spalle [B357]
- 120) Simile 1630 huomo vecchio venerando calvo di testa con barba lunga con pellizza [B309? B325?]
- 121) Simile huomo vecchio con barettone in capo con giojiello nel medesimo sopra il fronte con barba lunga con veste di pelle due compagni [B313]

- 122) Simile di vecchio con barettone di pelle con vello sopra le spalle barba lunga con veste alla filosofa [B151?]
- 123) Simile uomo con testa facciata con pelizzone busto solo [?]
- 124) Simile con baretta in testa con mustacchio e barba piccola con pelizone [?]
- 125) Simile 1637 uomo giovine con barettone in capo e capelli curti con veste tallare mezza figura [B268]
- 126) Simile testa di vecchio in facciata con barba lunga e baretone in capo [B312?]
- 127) Simile testa picciola di uomo con baretone in capo [B303?]
- 128) Simile uomo che legge con baretone in capo capelli lunghi sopra le spalle tenendo il libro nelle mani [B136?]
- 129) Simile di donna in profilo à mano destra con capelli lunghi da dietro con perle in testa et due filli di perle al collo con mantuale sopra le spalle et maniche tagliate alla spagnola [B347]
- 130) Simile di fanciullo con capelli et colare riquadrato abito con bottoni cinto con una cintura [B310]
- fol. 12
- 131) Ritratto 1630 uomo con baretta in capo capelli curti con mustacchi e barba veste con filletti di pelle [B304]
- 132) Simile di vecchio con barba lunga con barettone alto e veste con filletti di pelle, con la mano manca appoggiata [accanto] al fianco l'ora in polvere con un tesco di morte [B318 (Jan Lievens)]
- 133) Simile di dona che lege con il libro in mano tenendo i occhiali sopra il naso essendo voltata à mano destra [B362]
- 134) Simile 1650 uomo con barettone bendato il fronte con mustacchi e barba con veste con filli di pelle [B321? (la data è 1630, forse letta erroneamente)]
- 135) Simile di fanciulla con conciere in capo tenendo un cesto sopra il braccio destro essendo in proffillo verso mano manca [B356]
- 136) Simile di fanciullo con capelli lunghi voltato in facciata verso man manca [B11]
- 137) Simile di donna in maraveglia parmi Maria Vergine che contempla parte dei istrumenti della passion in mezza figura [B85]
- 138) Simile 1650 di giovine sentato con barettone [storto] e facciolo traverso il colo con la mano destra appoggiata sopra il ginocchio et l'altra al petto [B258]
- 139) Simile con figura scura sentata con la mano destra sopra il pozzo della carega et la sinistra alla fronte legendo un libro sopra d'un tavolino à lume di candella [B148]
- 140) Altro simile in figura più chiara in tutto come sopra [B148]
- 141) Simile d'uomo con capelli ricci sino alle orecchie, con collare quadrato vestito in toca tenendo nella mano manca un libro pare in figura religiosa [B264]
- 142) Altro simile come sopra [B264]
- 143) Simile d'uomo sentato con baretino in capo con capelli curti mustacchi e barba di lunghezza mediocre con collare alla filosofa tenendo le mani una sopra l'altra appoggiate à un libro sopra il tavolino guardando à mano destra [B266]

- 144) Altro simile in tutto come sopra guardando à mano manca [B266]
- 145) Altro simile compagno come sopra [B266]
- 146) Simile di huomo sentato con capelli lunghi sino alle spalle, con collare riquadrato con suoi peroli nel mezzo con veste imbottonata alla pretina tenendo la mano manca appoggiata sopra il poggio della caregha et l'altra sopra il ginocchio [B275]
- 147) Altro simile in tutto compagno [B275]
- fol. 13
- 148) Huomini diversi à cavallo in figura di essere in battaglia [B117]
- 149) Alquante figure in campo scuro à lume di feral fatto a stella [B113 (ferale: lanterna)]
- 150) Figura di dona nuda sentata sopra di un letto in atto di stare con i piedi nel bagno prendendo dei faccioli per asciugarsi [B200]
- 151) Donna nuda in schena tutta nera coricata sopra di un letto [B205]
- 152) Caccia di leoni con huomini à cavallo [B114? B115? B116?]
- 153) Un giovine sentato sopra di un catino à terra con piede disteso et uno in piedi con la mano sopra il ginocchio [B196]
- 154) Donna nuda in schena sentata con faccia voltata tenendo nella mano destra una freccia [B202]
- 155) Un temporal disteso à terra con i piedi ligati con questo figure abozzate [B157 (temporal: porco, maiale)]
- 156) Donna nuda sentata in faccia con capelli lunghi giù delle spalle [B198]
- 157) Donna simile sentata in banda con volto in facciata circondata di frondi d'albero [B201]
- 158) Huomo nudo sentato con le mani assieme pare in disperatione [B193]
- 159) Donna nuda vecchia sentata sopra di un letto [B199]
- 160) Due figure d'huomini nudi uno sentato e l'altro in piedi con vecchia che fa scherzi con le mani à un fanciullo in un caretto [B194]
- 161) Donna nuda in faccia che dorme con un satiro che la guarda [B203]
- 162) Donna mezza nuda sentata con schuffia alla todesca in testa in campo scuro [B197]
- 163) Altra simile senza scuffia in testa [B197]
- 164) Un struzzo frà due angeli che sonano le trombe circondato da paggi e [questi] sopra una fiamma di foco et in fondi un'angelo precipitato [B110]
- 165) Molte figure in una cartina picciola sembra un huomo sotto un volto et altre figure con legni lunghi nelle mani, con uno in bella positura altro in tabaro in schena [H7? (Jan Van Vliet)]

fol. 14

166) Carta mezzo disegno con donna in piedi in schena nuda che tiene una palma nella mano con altra vestita sentata con trofei attaccati alla banda et altra mezza figura sino al petto finita con capo facciato col facciuolo pendente, ochi serati con capo chino [B192]

167) Molti huomi à cavallo con frecce e sciabe nelle mani che vogliono amazzare un leone, con delle figure morte disegno abbozzato [B114]

168) Un vecchio ~~sentato~~ con barba grande col capo coperto alla crena sentato sopra un tapeto con un bichiere nella mano destra con altra mezza figura in profilo à man destra et altra alla sinistra con alle tutti sentati atorno a un piato in motto di mangiare, con altra mezza figura di vecchio che tiene la mano manca sopra un caregone altra figura dietro mezza porta et un putello in schena rampegato sopra una pietra e alquanti alberi in disparte [B29]

169) Un huomo sopra di un cavalo caduto à terra in atto di chiedere soccorso con alquante figure alla parte et una barca nell'aqua con vella spiegata con la fortuna apoggiata all'albero che tiene la vella, essendovi molte figure in detta barca con l'anno 1633 [B111]

170) Una dona giacente in un letto che vuol sforzare un giovine representa il casto Giuseppe [B39]

171) Adamo et Eva nudi tentati dal serpente, tenedo Eva il pomo in mano [B28]

172) Un vecchio con barba lunga e baretone in capo vestito con veste lunga, con un fanciulo in piedi et altre figure in lontano con un cagnoletto che discende da una scalla [B30]

173) Un vecchio con turbante in capo alla turca in motto di parlare à una fanciula che tiene un fasso di legne alle mani figura intiera [B34]

174) Un vecchio con veste lunga che riceve nelle braccia un huomo nudo genuflesso può rapresentare la [svelatura] del figlio prodigo con figure dua in disparte et una donna che guarda da una fenestra [B91]

175) Un vecchio con barba in veste lunga con ciambella sopra il capo et altra figura genuflessa d'accanto a un paggio moro che tiene nelle mani delle vesti con un baretone col pennacchio, un huomo à cavallo con lancia in spalla carcasso con frezze et arco alla banda; e alquanti cavalli, pare sia il figliol prodigo che prende congedo dal padre [B98]

fol. 15

176) Un huomo vecchio con barba grande con baretone in capo con una collana al collo tenendo un setro nelle mani, con alquante figure in piedi e alquante genuflesse [B40?]

177) Entrata di un salone con alquante figure et una vestita da Rè col turbante in capo con una corona, in faccia d'una scala nel mezzo et una figura vestita de dona in veste lunga con una che li tiene la coda in atto di voler ascendere detta scala [B112]

178) Un vecchio con alquante figure che ammirano un pitocco sentato à terra con un bocale al fianco, pare sia in un ingresso d'una gran salla, con alquante figure in lontano à piedi di una gran scala [B94]

179) Un cavallo tenuto da un fanciulo ben vestito con beretone con penacchio sopra et un huomo che mette sopra il detto cavallo una figura nuda, altre due figure sopra di una scalla à una porta che discorono assieme et altra mezza figura con capello in capo con penacchio apoggiata al balcone et un cane che scarica il ventre con una donna in lontano che cava l'acqua da un pozzo [B90]

180) Lot frà le due figlie in atto d'allegria pare sorpreso dal vino [H1]

181) Una donna sentata con fanciulo in braccio spremendoli il petto alla bocca per lattarlo con figura di huomo in disparte che legge un libro [B62]

182) Disegno con una donna sentata con fanciullo nelle braccia et un huomo sentato al fianco con piede incrosato sopra il ginocchio [B58]

183) Un S. Pietro appoggiato à un bastone con una chiave per mano [B96]

184) Sembra il Padre Eterno in mezzo del Paradiso attorniato da molte figure che riceve un'anima con varij animali di sotto pare l'inferno anno 1669 [B36C? (la data è 1655)]

185) Un huomo morto portato à sepolire da diverse figure, à piedi di una montagna assai grande [B84]

186) Huomo che muore visitato da angeli et uno che attende sopra di una scalla anno 1655 [B36]

fol. 16

187) Un huomo in una prigione che mette la sciabla nella guajina dopo haver tagliata la testa à un huomo nudo con le mani ligate dietro la schena rapresenta la decolazione di S. Gio. Battista con una figura in disparte che il tutto osserva [B93]

188) Un angelo che abbraccia una figura ginocchiata sopra di un monte con un paese in lontano con figure diverse [B75]

189) Un soldato grande in piedi vestito di corazza con elmo e scudo nella mano destra sembra il gigante Goliat et un fanciullo in disparte pare dia David in atto di scocare la fionda con molte teste di soldati in lontano [B36]

190) Il Signore con stafille in mano che scaccia la gente fuori del tempio con un bue in atto di condur che strascina un huomo che tiene una corda attaccata alle corne del detto bue [B69]

191) Un huomo vecchio con barba lunga sentato che tiene un fanciullo nelle braccia con una dona genuflessa d'acanto con altre figure all'intorno [B47]

192) Un vecchio che tiene un bambino nelle braccia con un vescovo che lo circoncide con alquante figure all'intorno sembra la circoncision del Signor [B48]

193) Il Sacrificio di Abramo con l'angelo che le trattiene le braccia [B35]

194) Christo in croce con alquante figure e Maria Vergine in faccia sentata à tera in fastidio con una al fianco che la sostiene sotto le braccia [B80]

195) Christo levato giù dalla croce sopra il Calvario con una figura che spiega agiusta il lenzuolo sopra del cailetto [B83 (cailetto: cataletto, barella)]

196) Christo in croce in mezzo i due ladroni con Maria à piedi con molte figure [B79]

197) Christo con alquante figure che ajiutano per levarlo di croce [B82]

198) La lapidasion di S. Steffano anno 1635 [B97]

199) La Samaritana al pozzo con Christo che li dimanda da bere con delle figurine in lontano [B70? B71?]

200) Altra Samaritana in [...] in figura diversa [B70? B71?]

fol. 17

201) Paese del Rembrandt con angelo che apare à pastori acenando l'angolo la gloria de beati qualle vien rapresentata da moltissime figurine, nel piano vi sono cinque figure de pastori con moltissimi animali di diverse sorte [B44]

202) Cristo in braccio del vecchio Simeone con barba lungissima e vestito in lungo con moltissime figure di homeni e donne tutti vestiti alla lunga, diversi con barba lungissima e baretone in testa e fra l'altre una figura di donna vecchia che pare vestita alla greca con la testa e sotto la golla tutta bindata, con creola alla man manca e sopra la testa tiene una colomba rapresentante lo Spirito Santo [B49 (criola: cesta)]

203) Cristo che resuscita Lazaro con 9 figure tutti in atto di stupore [B72]

204) L'angelo che aparse à pastori e che assende al cielo, cosiche non se li vede se non dalli piedi sino alla centura voltato in schena, con molte figure genochiate in atto di adoratione et altri che con le mani indicano l'angelo [B43]

205) Huomo morto atorniato da quatro altri huomeni che lo mirano ed in faccia vi è una donna sentata con la mano giunta al viso in atto di piangere e dietro di questa altra figura in piedi di huomo vecchio con barba lunga e con bastone nella destra mano con la sinistra sopra e dietro questo diverse figure [B86]

206) Cristo che predica fra li dottori con barba folta ma non lunga bensì con li capelli lunghi che li vengono d'avanti con moltissime figure parte in pedi e parte che sedono con donna che siede voltata in schena che tiene in braccio un putino et altro à canto con la panza in giù [B67]

fol. 18

207) Cristo che resuscita Lazaro con moltissime figure tutti in atto di spavento e Cristo in piedi con ~~piedi nudi~~ con capelli e barba folta, vestito in lungo, con la mano destra al fianco e la sinistra alzata in alto, sopra la testa di Cristo vi è atacato una sciabla ed altri attreci militari [B73]

208) Simile del sudetto diverso solo in una figura che nel sudetto tiene in testa la bereta e in questo no [B73]

209) Cristo che predica e moltissime figure di huomeni e donne con putini in braccio e per mano e diversi ingenociati con le mani giunte, con un infermo sopra un letto in una carola [B74]

210) Letto con baldacino con figura che sta per morire che tiene sotto la testa un cusino e che viene asistito da un vecchio barbuto che tenendo un braccio sotto il cusino li tiene sollevata la testa e l'altra mano gliela tiene alla bocca et altra figura vestita in lungo con bareta in testa che tasta il polso al languente con copiosissime figure ed à canto al letto una figura che siede vestito con sopraveste di pelle sino la metta del corpo e turbante in testa che tiene avanti un tavolino con libro aperto sopra e sta guardando l'infermo e in alto si vede molti angeli e cerubini [B99]

211) Cristo cordato sopra la Loggia di Pillato con mano legate davanti atorniato da molti manigoldi con arme in mano e Pilato con legno lungo e sottile in mano, la qual loggia tenendo sei balconi, vengono ocupati da quattro che sono da una parte da una figura per uno e due che sono dall'altra da due ed in alto di due colone vi sono due sfondri con una figura per sfondro rapresentante Giustitia e Forteza ed nel piano à basso vi sono moltissime figure di carateri diversi [B76]

fol. 19

212) Christo in croce con li ladroni uno per parte con numero: [moltissime] figure e le Marie che stano da una parte sedendo tutte 3 in atto di confortare la Madre [B78]

213) Cristo che viene calato dalla croce e che vano tenendolo, con un lenziole sotto il corpo e in faccia spettatore vi e una figura di huomo grande con turbante in testa e con diversi pendoli li vano giù dalle spalle, sbarbato ma con mustacci con tabaro fodrato di pelle e recamatto dal dritto in alto e nel estremitta e di sotto vestito con veste incrociata e infasiata e nel fondo ricamata, con code di pelle attaccate all'orlo del fine e con canadindia grossa in mano e molte altre figure spettatrici, con citta alla parte destra in dietro [B81]

214) Christo Ecce Homo con capelli lunghi ed un panno sopra le spalle legatto d'avanti con cordella, con infinita di spettatori à basso e sopra la sala molte figure che rapresentano sacerdoti con veste lunga e turbante in testa e molti manegoldi [B77]

215) S. Gerolamo nella sua capana che fa oratione ingenochiato con un Christo nelle mano che tiene giunte ed un libro grande aperto in atto di legere, con pochi capelli e barba folta ma non lunga, vestito con veste legata con faccia, scalzo, con un piede in una mulla e l'altro nudo e dietro tiene il leone coricato, à canto ad un tronco nudo dove vi serpeggia una vite con sopra l'uva, e in faccia tiene il capello, corona et altre cose diverse, e sopra la tera tiene una stovra coricata [H13, Jan van Vliet (mulla: pantofola; stovra: stuoia)]

216) Un sotoceto sopra un cavallo con bastone in spalla con altre figure sopra picciolo cole et vecchio nel basso con moro inginocchio d'inzani con mani giunte [H12 (Jan van Vliet)]

fol. 20

Terzo libro Stampe più grandi

fol. 21

217) Paese con montagne in lontano, con paludi in faccia con due anatre da una parte e dall'altra due figurine, una de quali con pesca in mano [B235]

218) Simile con villaggio, con aqua con un battello con figure et un bue che beve [B237]

219) Simile in lontano con un battello grande in faccia, con albero grande alla parte [B236]

220) Simile in lontano con altro villaggio vicino con carrozza à due cavalli con un bosco à parte in lontano con una chiesa nel mezzo [B215 (Philips Koninck)]

221) Simile con alberi nel mezzo et un huomo à parte con bigollo in spalle con due cesti, al fianco un cagnoletto che corre [B213 (bigollo: legno per portare due pesi)]

222) Simile con cason et alberi nel mezzo con aqua d'avanti et paesetto in lontano [B221]

223) Simile con case et albori con figurine e due huomini che pescano alla parte [B256? B235?]

224) Simile con bosco nel mezzo con una casa da parte e da l'altra un molin da vento [B242?]

225) Simile con albori e cason nel mezzo con figure alla parte con un pastore con pecore [B224]

226) Simile compagno tutto all'opposito [nota di Mariette: *contre-epreuve*] [B224]

227) Simile con albori e un casone con una piramide da paese [B227]

228) Simile con cason grande alla rustica con pocchi albori dietro e ucelloni nell'aria [B250]

229) Simile con una torre nel mezzo in lontano sopra coline et una strada che conduce in un villaggio con casoni 1650 [B218]

230) Simile albori nel mezzo con mezzo casone coperto dai rami con paeseto in lontano, con un albero alla banda [B221]

231) Simile in isola con due alberi con pallizzata attorniata da una parte dal aqua [B232]

232) Simile abbozzato senza casoni con due huomini con delle ocche nel mezzo et una barca da banda con albero 1645 [B208]

233) Simile in lontananza, che pare una città con molino da vento et aqua tutta e alzana d'avanti [B210?]

- 234) Simile con una montagnola con alberi e casone con uomo et un cagnoletto da una parte et dall'altra altro paese in lontananza [B228]
- 235) Simile con un albero grande e casoni diversi con figurine [nota di Mariette: 1650] [B217]
- 236) Simile figura un bosco denso d'alberi con un casonzin piccolo in mezzo [nota di Mariette:1652] [B222]
- 237) Simile pare un pezzo di sasso con alberi diversi principati [nota di Mariette:1645] [B231]
- 238) Simile con montagna e paese in lontano con alberi, figura una nel mezzo col capello che v'alla caccia con cani due e schioppo in spalla [B211]
- 239) Simile con un casone et un molino grande da vento [nota di Mariette: 1641] [B233]
- 240) Simile con alquanti alberi da una parte con fiume nel mezzo, paese in lontano con molino da vento, con una figura in piedi et un battello coperto col felce con varie figure dentro [nota di Mariette: 1645] [B209 (felzer: tela)]
- 241) Simile fatto in lungo con paesetto à parte in lontano fiume nel mezzo et un bosco denso d'alberi con una torre nel mezzo e casoni alla banda [nota di Mariette: 1651] [B234]
- 242) Simile con alquanti alberi con un casone et una torre antica in lontano [B223]
- fol. 22
- 243) Paese con montagne alla banda e albero grande, à piedi del monte casoni da contadini con figure et altro paesetto in lontano [B216?]
- 244) Simile con casoni et alberi con figure e animali bovini [B219]
- 245) Simile con alberi e casoni con una tezza con un caro sotto e figurine diverse [nota di Mariette: 1641] [B225 (teza: tettoia, capanna)]
- 246) Simile con tre alberi, campagna avverta e paese in lontano [B212]
- 247) Simile con bosco in montagna et una strada con una dona à cavallo et un uomo à piedi, con altro bosco alla banda e paese nel mezzo in lontano [B56]
- 248) Un uomo vestito alla rustica con baretone alto in capo e mezzo tabaro sopra le spalle [B140?]
- 249) Uomo vecchio con barba con le mani chiapate assieme mezza figura [B147?]
- 250) Uomo con capello e una dona assieme con bastone in atto di camminare [B144]
- 251) Uomo vecchio con bastone vestito alla rustica con baretone alto [?]
- 252) Uomo che pare un pittoco con le mani appoggiate a' un bastone [B162]
- 253) Uomo in profilo con bastone in mano vestito da pittoco [B163]
- 254) Uomo vestito alla tedesca con colaro alla dottora e suo baretone con una corzella attaccata al colo, con sciabla al fianco, mostrando nella mano manca la sua mercanzia [B129]
- 255) Un vecchio padre romito con bastone in mano et un cane à suoi piedi, con sua capana, con pesci attaccati [B42]
- 256) Un vecchio con bastone in atto di dimandar elemosina [B133]

- 257) Un homo vecchio in veste longa con bastone in mano in atto di battere a' una porta [B153]
- 258) Un huomo vecchio con un bastone lungo nelle mani con una gabbia nella cima con dei topi attaccati e un putello al fianco con cassetina che tiene la rabbia ò sia tosico per li topi con un altro vecchio fuori d'una finestra d'una casa, pare che compri tosico per li sopra [B121]
- 259) Huomo vecchio con bastone in mano et una vecchia paiono due pittocchi à figure intiere, vestite alla turca con cagnoletto al fianco à quella di mezzo, con altra mezza figura con bareton alto in testa [B118?]
- 260) Huomo in profilo con mani da dietro vestito alla rustica, con altra figurina picciola [nota di Mariette: dats niet] [B178]
- 261) Contadinella con capello in testa che tesse una girlanda de' fiori, con un huomo che sona il traversiè mezza figura con una zuetta sopra le spalle, capello al fianco con diverse capre [B188 (traversiè: flauto traverso o tedesco; zuetta: civetta)]
- fol. 23
- 262) 1634 huomo in banda vestito da pitocco con altra figura piccola con bastone in spalla [nota di Mariette: Tis vinnich kout] [B177]
- 263) Mezza figura di huomo vecchio con bastone in mano, dietro un monte, con una dona vecchia al fianco con capello in testa [nota di Mariette; nous en avons quatre epreuves differentes] [B165]
- 264) Huomo vecchio con barba e bareta in capo sentato sopra di un cusino che accarezza un fanciulo che tiene un pomo nelle mani [B33]
- 265) Huomo vecchio che sona il violino con un cane legato con una cordella con altra figura picciola in lontano [B138]
- 266) Huomo vecchio che sona un'istrumento tedesco con un cane legato à una cordella con altra figura che sona il piffero da fiatto, in faccia à un balcone con un huomo vecchio et una dona con un fanciullo nel mezzo [B119]
- 267) Fucina di favro con un huomo con martello in mano in atto di pestare ferro sopra l'ancudine et una dona con un fanciullo nelle braccia et altro nudo in piedi sopra l'ancudine abbracciato dalla madre [B123]
- 268) Una donna vecchia con le mani appoggiate sopra delle ginocchia con una corona nelle mani dentro di una capana [B134]
- 269) Huomo vecchio con capello in capo et una fanciulla con una cesta nel braccio destro con un bastone nella stessa mano con un fanciulo dietro la schena, con altro ragazzo con cappello e boccalie dietro alla cintura in atto di dimandar carità, con un'huomo vecchio che li proge la limosina [B176]
- 270) Un vecchio pittocho sentato con le mani giunte [B160]
- 271) Un huomo con suo fagotto dietro le spalle che spande aqua [B190]
- 272) Un huomo vecchio con barba e baretone di pelle con penacchio in capo con un capotto sopra le spalle messo in positura con il bastone nelle mani figura intiera [B152]
- 273) Un pittoco con una putella à mano destra et una vecchia che li v' dietro, in atto tutti di camminare [B131]
- 274) Un huomo vecchio in campo scuro, con alberi e un capo di asino, à lume di un ferale, con una donna che porge il petto à una fanciulla [B57 (ferale: lanterna)]

275) Un huomo vestito con colare con capello in testa appoggiato con il comio manco sopra di un libro, con altre due figure abbozzate et una à parte tiene il cazzial si gioca ai zuccoli [B125 (comio: gomito; cazzolo da zucòli: piccolo cerchio di ferro attaccato ad un lungo manico di legno con cui si gioca a Pallamaglio)]

fol. 24

276) Huomo vecchio in campo scuro, con una dona con testa e spala chiara, con una porta in fazza [B128]

277) Huomo pitocco vecchio con baretone, con braccio al collo et un legno nella mano destra, con una gamba di legno [B179]

278) Huomo vecchio con pellizza che si scalda a' un fogeretto di foco che tiene sopra le ginocchia con un cane accanto di lui [B175 (fogheretto: braciere)]

279) Huomo pittoco sentato à piedi di un monte con la bocca aperta [B174]

280) 1635 dona vecchia che cucina le fritole con alquante figure de fanciuli all'intorno [B124 (fritole: frittelle)]

281) Altra simile più finita più scura [B124]

282) Scorza di capa maritima detta porceletta [B159 (porceletta: conchiglia univalve di mare)]

283) Cane che dorme [B158]

284) Cupido appoggiato con suo arco, con carcasso e frezza alla banda [B132]

285) Femina nuda che dorme con la mano sopra la panza et un sattro in disparte che la rimira [B203]

286) Paese con albori con un huomo sentato con la mano al capo, con un giovine abbracciato à una fanciula et due manzi in disparte [B189]

287) Una vecchia con un bastone nella mano manca et una giovine à man manca in atto di camminare [B120]

288) Huomo mezzo nudo 1655 pare una statua con gambe rotte [B36A]

289) Caccia di un leone che affera un huomo in figura di turco butato giù da cavallo che tiene un spontone in una mano, con altro huomo con mustacchi alla turca che tiene un pugnale, in atto di dare al leone [B116 (spontòn: arma di ferro in asta con punta acuta usata da capitani, tenenti e sottotenenti)]

290) 1659 Un giovine che serve una figura d'una dona in schena con un fiore in mano et la morte à lato che tiene la hora nelle mani [B109]

291) Un huomo vecchio sentato con la faccia che guarda in alto, con le mani alzate in atto di [parola cancellata]... con una donna vecchia con le mani giunte con un giovine che estende la mano manca et un altro huomo in ginocchio in figura di servo [B38]

fol. 25

292) 1634 Il Signore à tavola che rompe il pane et due vecchi sentati alla detta tavola con un cane in disparte [B88]

293) Altro simile più grande mà in figure diverse [B87]

294) L'Evangelista S. Marco che legge un libro con il leone à piedi che guarda un tesco di morte [B100]

295) Un Romitto in una grotta genuflesso che fà orazione à un crocefisso [B107]

- 296) Un vecchio in ginocchio con le mani giunte con un animale dietro pare un orso [B106]
- 297) Tronco di albero con un vecchio al tavolino che scrive con occhiali sopra il naso et un tesco di morte in faccia, con una testa di animale che vien fuori dietro del tronco [B103]
- 298) Un vecchio sentato à un tavolino con baretone in capo con la penna in la mano destra appoggiata al pozzo della carega et altra mano alla testa in meditazione di scrivere sopra un libro et in faccia un croceffisso, con una testa di morte alla parte tutto in campo scuro con una fenestra bianca alla banda che li da lume [B105]
- 299) Un vecchio in ginocchione con mano giunte che fà orazione [B41?]
- 300) Paese con alberi e case in lontano con un huomo col capello vestito da frate sentato à terra, che lege un libro che tiene nelle mani, con un animale in schena che ascende al monte [B267]
- 301) Una femina con facioli in capo sopra di un somarello con un huomo à piedi che li fà lume con un feroce alla mano [B53]
- 302) Una dona con facioli in capo con un bambino nelle braccia [B61]
- 303) Figure diverse rapresentano la circoncision del Signore [B47]
- 304) Figure diverse con soldato in atto di tagliare la testa à S. Gio. Battista [B92]
- 305) Un vecchio con capello in capo et un bastone alla mano, con una dona vecchia, che hanno ambidue nel mezzo un fanciullo chiappato per mano in atto di caminare con un cagnoletto avanti di loro [B60]
- 306) La Beata Vergine che abbraccia il Bambino con la cuna appresso et una caregha poltrona con cusino da l'altra parte [B63]
- 307) Figure diverse rapresentanti la circoncision del Signore [B48]
- 308) Maria Vergine à cavallo di un somarello col Bambino nelle braccia et S. Giuseppe col bastoncello che guida il detto somarello [B52 oppure B55]
- 309) Altro simile tutto in figura diversa [B55 oppure B52]
- fol. 26
- 310) Paese con un pastore et una pastorella che lava un bambino con alquanti animalli all'intorno [B220]
- 311) Un huomo grande con un [ferale] in mano con diverse figure dietro con un bue et una dona sentata con faciolo in capo con la mano alla guancia apresso un bambino in una cuna con un huomo sentato che li sta [atente] tutto in campo nero [B46]
- 312) Presentazion del Bambino al tempio da un vecchio in ginocchioni avanti il vecchio Simione con un huomo vecchio con una veste che tiene un bastone grande nelle mani [B50]
- 313) Giesù che disputa in mezzo dei dottori [B 37? B64? B65? B66?]
- 314) Due vecchi che discorono assieme con altre figure in disparte dimostrano essere dentro di un tempio [B126]
- 315) Giesù che disputa in mezzo dei dottori in figura diversa [B 37? B64? B65? B66?]
- 316) Altro simile in figura diversa [B37? B64? B65? B66?]

317) Paeseto con figure diverse con putino pare sia lo stesso sogetto detto di sopra in figura diversa [B66?]

318) ~~Altro simile in figura nera~~

319) Giesù nel mezzo che disputa attorniato dai dottori tutto in figura diversa dei primi [B37? B64? B65? B66?]

fol. 27

Secondo Libro con Paesi et altre stampe

Around 1721 Anton Maria Zanetti bought in Holland and then brought to Venice a wonderful and almost complete collection of Rembrandt's prints. This essay focuses on the manuscript catalogue, entirely published in the appendix, and on the influences of that collection on the Venetian engraving, from the viewpoint of the "technique of style" (or the "style of technique"), to better understand the experimentations of Marco Ricci, Giambattista and Giandomenico Tiepolo, Canaletto, all of whom were Zanetti's friends and deep connoisseurs of his prints.