

GASPAR ABUS

incisore cittadellese del XVI secolo

a cura di
GIUSEPPE STRELIOTTO

BIBLOS

Sommario

PRESENTAZIONE	7
<i>Bino Rebellato</i>	
PREMESSA	9
<i>Giuseppe Streliotto</i>	
GASPAR AB AVIBUS E LA GRAFICA VENETA DEL '500	11
<i>Sileno Salvagnini</i>	
AVVERTENZE PER LA LETTURA	16
NOTE BIOGRAFICHE	17
CATALOGO	
Soggetti mitologici e religiosi	21
Austriacae Gentis Imagines	43
APPENDICE	127
Albero genealogico della famiglia asburgica	128
Tavola sinottica	129
Elenco delle immagini	131
Principali artisti e stampatori citati.	132
Referenze fotografiche	133
Abbreviazioni	133
BIBLIOGRAFIA GENERALE	134

Gaspar ab Avibus e la grafica veneta nel '500

Sileno Salvagnini

La storiografia italiana del Novecento ha riconosciuto l'importanza di Venezia nel XVI secolo quale centro culturale guida in Italia e in Europa, importanza che si riflesse anche sull'attività grafica¹. Ciò solleva una serie di rilevanti questioni che mi limiterò ad elencare. Il primo interrogativo è se vi siano stati uno o più archetipi, dei modelli artistici di riferimento che abbiano agito da elementi trainanti. Le risposte sono state sostanzialmente di due tipi, non necessariamente in contraddizione e anzi spesso incrociate. Da un lato si trova l'interpretazione canonica, che vede nella presenza di Marc'Antonio Raimondi a Venezia intorno al 1506 l'innescò fondamentale per la pratica incisoria nella nostra regione². Un'altra linea di pensiero invece nella triade Mantegna, Jacopo de' Barbari, Tiziano scorge una tradizione, per così dire, *a latere* quanto alla diffusione dell'arte e ovviamente dell'industria grafica a Venezia³.

Dico subito che a suggestionarmi maggiormente è la seconda, laddove la prima interpretazione, più classica in quanto essenzialmente legata al mito di Raimondi "traduttore" di Raffaello, corre il rischio di offuscare tutta una pratica incisoria non meno significativa. Senza contare che il Marc'Antonio mirabile riproduttore, quale viene interpretato anche oggi, non fu visto sempre come tale. Se a metà dell'Ottocento un Delacroix affascinato dalla fotografia si dimostrerà freddo verso le incisioni del Raimondi, affermando tra l'altro di aver provato verso di loro «un senso di repulsione, quasi di disgusto, per la loro mancanza di esattezza, la maniera, la poca naturalezza, ad onta delle qualità stilistiche, le sole che si possono ammirare, ma che in quel momento non ammirav[ol] più»⁴, è lecito supporre che anche alcuni secoli prima, ovviamente con motivazioni diverse, non tutti ritenessero l'icastica precisione di Marc'Antonio la più adatta a incontrare il favore del pubblico. Ma quale pubblico, poi? Senza addentrarmi troppo a fondo nella questione del gusto di quel secolo, ricordo alcuni fatti salienti.

Si sa che Mantegna aveva lasciato un certo numero di rami incisi, e che dunque la sua fama anche come incisore varcò il tempo proprio in quanto fu il primo artista ad attribuire grande importanza a questa tecnica. Il suo sistema di tratti

assai sottili, per esempio, influi in maniera consistente su Dürer, con il quale a sua volta si cimentò Tiziano. Questi nella sua prima grande xilografia, *Il Trionfo di Cristo*, per le rilevanti dimensioni (circa tre metri) verosimilmente si ispirò a una *Veduta di Venezia*, edita nel 1500 dal tedesco Anton Kolb su disegno di Jacopo de' Barbari⁵. Se nel Quattrocento la xilografia ma più in generale l'incisione aveva costituito infatti una sorta di surrogato delle grandi tele e degli affreschi divulgando immagini sacre che così diventavano alla portata di tutti, nel nuovo secolo essa si aprì a tutta una serie di altre problematiche diffondendosi ancora di più.

Ed ecco un secondo problema. Proseguendo una consuetudine avviata dagli stampatori veneziani, nel 1573 a Roma lo stampatore francese Antonio Lafréry pubblicò un *Catalogo* delle stampe che vendeva, comprendente cinque soggetti: tavole di geografia, tavole riproducenti antiche vestigia romane e altri monumenti; traduzioni da pittori e scultori; immagini e storie del Vecchio e Nuovo Testamento; infine, ritratti⁶. Come notava Alfredo Petrucci, è significativo che ad eccezione di qualche caso particolare non vi comparissero i nomi degli incisori, ma esclusivamente quelli dei pittori e scultori che venivano tradotti⁷. Questione non da poco: tranne rari casi come Mantegna, Tiziano o lo stesso Raimondi, per molto tempo i "traduttori" furono reputati alla stregua di "copiatori", di meri esecutori di idee non loro. Una convinzione radicata ancor oggi, laddove si tende sovente a separare la grafica di "invenzione" da quella di "riproduzione"; sebbene a partire almeno dall'Illuminismo, come ha spiegato esaurientemente Ettore Spalletti, la "traduzione" sia stata considerata, al pari di quella letteraria da una lingua a un'altra, in cui la versione notoriamente non è mai del tutto uguale al testo originario, soprattutto interpretazione, invenzione meritata al pari di qualsiasi altra tecnica⁸.

E qui è opportuna una prima incursione nei terreni di Gaspar ab Avibus – che in seguito mi limiterò ad indicare solo col nome "Gaspar". Nello studio più completo eseguito sull'incisore di Cittadella prima del presente volume, proprio partendo da considerazioni analoghe Stefania

Seccareccia ha precisato che nelle sue opere egli, «pur rimanendo molto fedele al modello da riprodurre, ha saputo evidenziare caratteristiche del tutto originali e non derivate da altri», quali nubi, ombreggiature, ma in particolare il fogliame degli alberi, che «appare solitamente composto da una serie di microscopiche foglioline molto ravvicinate tra loro, eseguite con un tratteggio fine e delicato con una minuzia quasi calligrafica, molto simile ad alcuni particolari di opere fiamminghe»⁹.

L'indice del Lafrière pone però un altro interrogativo, come ha acutamente rilevato alcuni decenni fa Anna Omedeo nel bel catalogo di una mostra di stampe popolari venete del Cinquecento al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi – dove, è bene precisarlo, l'aggettivo "popolare" non aveva valore riduttivo, ma era da intendersi come stampa a media e alta diffusione –: la mancanza di tutta quella vasta congerie di stampe che per comodità si potrebbero definire di «cultura alternativa», o, con Eugenio Battisti, «antir-nascimentali»¹⁰. Nella seconda metà del Cinquecento vi fu infatti un vero e proprio scontro fra due generi di incisioni, da un lato quelle destinate a fruitori d'*élite*, fondate sull'osservazione minuziosa della realtà e la rielaborazione di motivi classici o scientifici; dall'altro quelle in cui tale tradizione era vista in modo polemico, irrisa al pari dei poteri della chiesa e dei nobili. Purtroppo, osservava la curatrice, le stampe del secondo tipo si trovano per lo più alla Bibliothèque Nationale di Parigi, mentre da noi è assai raro reperirne a causa della pericolosità che avrebbe comportato possederne a quei tempi¹¹.

Ma allora, se ciò è vero, l'interrogativo è se non siano ignoti, tanto nelle stampe di traduzione che in quelle di altro tipo, motivi che allora alludevano in vario modo a tali questioni, purtroppo cancellati dal tempo. Una pista di ricerca potrebbe essere quella di vedere, sull'esempio di altri fenomeni culturali dissonanti come il teatro di Ruzante, se in essa incisione, magari per vie che ci sfuggono, non vi fossero gli stessi contrasti tra città e campagna, con conseguente rifiuto della storia, che possiamo rintracciare nei racconti del grande commediografo padovano¹².

Un ulteriore, importante aspetto – e qui gradatamente si arriva ad alcune problematiche che solleva Gaspar – riguarda il modo con cui per lo più la storiografia affronta il significato di un'incisione.

Per un dipinto, ad esempio, vi possono essere fra le molte

almeno due grandi scuole critiche: quella stilistico-formale, che interpreta un quadro sulla scorta delle sue componenti stilistiche, e quella iconografica o iconologica – termini peraltro spesso usati indifferentemente, laddove quando furono conati non lo erano – che invece mira all'esegesi del fatto figurativo, a comprenderne le ragioni profonde¹³. Esiste poi un'altra tradizione, che di quest'ultima rappresenta un momento involutivo; una tradizione invero minore, ancorché assai diffusa, che si limita a scorrere la storia dell'arte alla stregua di un calendario, cioè ad intenderla come esclusiva classificazione: quella secondo cui, ironizzava Federico Zeri in un'intervista rilasciata al sottoscritto una dozzina d'anni fa, tutto si risolve «nel discutere se lo Pseudo Ambrogio di Baldese sia o no Ventura di Moro, oppure nel distinguere il Maestro della Cappella Rinuccini dallo Pseudo o dallo Pseudo-Pseudo Maestro della stessa»¹⁴. Ritornando a Gaspar, dal citato studio della Seccareccia si viene a sapere – fatto peraltro non eccezionale ma consueto per la grafica in generale – che di almeno metà della sua produzione non si conoscono i referenti figurativi, cioè i quadri, disegni o incisioni ai quali si era ispirato. Di più. Le *Austriacae Gentis Imagines*, le incisioni forse più famose di Gaspar si sa che furono tratte da disegni dell'artista bergamasco Francesco Terzi¹⁵. Ebbene, in uno studio critico recente Alessandra Compostella ha dimostrato come di questo autore non sia conservato più d'un disegno, e che molti altri, in origine creduti suoi, nella realtà furono tratti dalle incisioni di Gaspar¹⁶. Coerentemente quindi l'autrice sottolinea quanto sia rischioso addentrarsi nella paternità delle idee: poiché il secondo Cinquecento è un periodo «estremamente fertile per la produzione grafica e per la diffusione capillare di alcuni modelli iconografici», appare «spesso difficile, se non impossibile, ripercorrere nel giusto ordine la fasi della riproduzione. È tale, infatti, in quell'epoca la mole delle incisioni, spesso non datate e non sempre firmate, che ripetono lo stesso soggetto, da non sapere quale derivi da un dipinto o disegno originale e quale da altre stampe»¹⁷.

A conclusioni in parte analoghe perviene Claudio Salsi parlando del maestro di Gaspar, il grande incisore mantovano Giorgio Ghisi, per il quale sottolinea come appaia «problematico stabilire una vera e propria gerarchia delle fonti» iconografiche, che furono soprattutto nordiche – l'artista soggiornò alcuni anni ad Anversa e poi in Francia – ma

anche, negli sfondi paesaggistici, tratte dalla pittura lombarda¹⁸.

Operare in tale direzione non significa pervenire ad una sorta di «storia dell'arte senza nomi» di wölffliniana memoria, ma stigmatizzare che è più stimolante soffermarsi sulle tematiche, sulle migrazioni di argomenti, piuttosto che sulla referenzialità figurativa delle incisioni di Ghisi, di Nelli, dello stesso Gaspar, per fare qualche nome, le cui stampe rappresentavano spesso una sorta di terzo o quarto grado rispetto alle opere originali. Ma si ipotizzi per un attimo che possa sorgere nel panorama della storiografia un novello Panofsky, e che questi fosse in grado di completare il *puzzle* dei significati profondi della grafica, sarebbe per ciò stesso lecito credere d'aver trovato una specie di *calòmetro* – uso apposta questo termine ironico del Cicognara¹⁹ – in grado di farci capire tutto Gaspar e in buona misura il suo secolo? Credo di no. Ecco perché mi pare giusto recuperare quella grande intuizione di Michelangelo Muraro sulla xilografia tizianesca, purtroppo disseccata al suo nascer da Rodolfo Pallucchini, secondo cui la xilografia – ma ciò era estendibile anche alla grafica in generale – nel Cinquecento non solo aveva una sua autonomia estetica rispetto alla più famosa pittura, ma contribuiva anche a divulgare le idee iconografiche in modi diversi rispetto ad essa pittura²⁰.

Le incisioni non erano cioè soltanto lo strumento fondamentale per diffondere idee costumi culture, ma rappresentavano anche quello che ora per gli artisti moderni costituiscono mostre, gallerie e tutta quella gamma di comunicazioni di massa attraverso cui essi vengono a conoscenza del lavoro dei colleghi.

Meglio dunque limitarsi ad annotare il grado di ripetitività o di eccezionalità delle tematiche, analizzando peraltro, è ovvio, quando si conoscono, le varianti linguistiche rispetto agli originali pittorici o scultorei. È quanto ha fatto la Seccareccia parlando, lo si è visto, delle innovazioni di Gaspar. Sennonché poi la stessa mi pare cada in errore allorché, a proposito delle architetture presenti in molte sue opere, afferma che si tratta di «edifici poco stabili, prospettive ardite e costruzioni a volte del tutto irrazionali». Per avvalorare tali affermazioni la Seccareccia porta come esempi il bulino dell'*Adorazione dei pastori* e quello de *La donna adultera*, entrambi traduzioni di opere di Marco Angeli del Moro a noi non note²¹. La prima obiezione è

che, se il referente figurativo è sconosciuto, non si può criticarne la traduzione perché può essersi limitata ad eseguirlo alla lettera. Ma vi è anche una seconda e più importante ragione che rende discutibili tali dichiarazioni. «Irrazionali» le opere di Gaspar rispetto a cosa? Probabilmente rispetto al modello segreto che ha l'autrice, quello classico. Su questa scorta sarebbe lecito dunque asserire che Bosch, Bruegel o Rembrandt erano «irrazionali» perché formati un po' più a nord di Firenze? Evidentemente no.

Del resto, anche nella classica Toscana ci furono vari tipi di figuratività. Come sostenne Antal in un saggio magistrale, ad almeno tre tipi di pubblico nel Trecento corrispondevano altrettanti modelli iconografici: al popolino minuto e poco colto si atteggiavano perfettamente i dipinti allegorici e altamente schematici di Pacino di Buonaguida; alla piccola e media borghesia quelli più minuziosi del Maestro della Santa Cecilia, che presentavano un simulacro di spazio; infine, per l'alta borghesia e in genere la classe colta i dipinti di Giotto, in cui la spazialità si dispiegava secondo regole più precise. Lo stesso poi estendeva il ragionamento anche al Quattrocento, distinguendo sulla scorta del diverso gusto fra le classi la pittura di Lorenzo Monaco, Gentile da Fabriano e Masaccio²².

Ma anche se non cercassimo spiegazioni partendo dalla committenza, dovremmo tener presente alcune caratteristiche del XVI secolo. Che è il tempo del manierismo, della dilatazione dello spazio mediante strutture architettoniche che creano un senso di vertigine acquistando la funzione di vere e proprie quinte teatrali, con figure umane che si ingrandiscono o rimpiccioliscono. E potremmo asserire una volta di più che la visionarietà del Tintoretto della *Probatica piscina* o del *San Marco che salva lo schiavo*, dove evidenti sono le bizzarrie e le sproporzioni architettoniche, è «irrazionale» attribuendo alla parola un senso negativo?

I conti però non tornano anche se non si parta dall'affascinante concetto hauseriano di *horror vacui*²³. Abbiamo ricordato che Salsi nei paesaggi «alla fiamminga» che compaiono in molte incisioni del Ghisi – la maggior parte delle quali poi riprese da Gaspar: ricordiamo almeno *La disputa del Sacramento*, da Raffaello, e *Venere e la Rosa*, dal Penni – ha visto una congenialità estetica di tipo manieristico, «un elaborato repertorio di luoghi "letterari" nel più tipico spirito della cultura manieristica internazionale di cui era pro-

fondamente intrisa la sua personalità artistica». Per esempio, nell'incisione *Venere e la Rosa* compare sulla destra una città acquatica che può essere una rielaborazione fantastica di un disegno eseguito nel 1562 da Bruegel, raffigurante Amsterdam²⁴.

Lo stesso Salsi ancora ricordava come porre paesaggi sul fondo era in realtà una consuetudine antica. Pure in artisti afferenti alla sfera classica, aggiungo: le cuspidi gotiche della città non evocano da vicino quelle di un'altra città sull'acqua, quella che Marc'Antonio Raimondi incise in *Venere, Marte e Amore*? O, restando alla Lombardia, la città che compare nella *Orazione nell'Orto* di Mantegna, della National Gallery di Londra, non è una specie di moderno *patchwork* dove emergono particolari del Colosseo, del campanile di San Marco, di una colonna istoriata ed altre stranezze che tutte insieme appaiono poco "classiche", almeno nel senso che ora si attribuisce a questa parola?

Un discorso in parte analogo andrebbe fatto per le edicole in cui vengono racchiusi i personaggi delle *Austriacae Gentis Imagines*. Nel già ricordato studio, Alessandra Compostella ha affermato che questa serie di incisioni sono una sorta di mediazione tra «reminiscenze medioevali e bizzarre manieristiche»²⁵. Detto in termini diversi, Terzi e Gaspar ripresero certa iconografia del monumento a partire dal Trecento, ma la rimpicciolirono adattandola alle esigenze editoriali. Tra i due significanti – l'affresco o la statua da un lato; il volume a stampa dall'altro – ne scaturì così un terzo, non appartenente ad alcuno dei due e che rappresentava un nuovo genere iconografico.

L'autore di queste note ritiene doveroso precisare di non aver preso visione delle incisioni trattate in questo libro né esaminato il lavoro concluso. La sua deve pertanto considerarsi una riflessione più in generale sulla figura dell'incisore cittadinose in rapporto alla grafica dell'epoca in cui visse.

NOTE

- 1 Vedi, per esempio, AA.Vv. (P. Nerino Ferri, Carlo Camba, Charles Loeser), *Mostra di disegni e stampe di Scuola Veneziana dei secoli XVI e XVI*, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, maggio-dicembre 1914, Bergamo, s.d.; A. PETRUCCI, *L'opera del genio italiano all'estero. Gli incisori dal sec. XV al sec. XIX*, Roma 1958, pp. 65 sgg. Cfr. in questo senso B. DISERTORI, *L'incisione italiana*, Firenze 1931 (rist. anas., Milano, 1974), pp. 24 sgg.; oltre a PETRUCCI, op. cit., pp. 66-67, e A. PETRUCCI, *Panorama della incisione italiana. Il Cinquecento*, Roma 1964, pp. 66-68.
- 2 Vedi il catalogo della mostra alla Fondazione Cini di Venezia *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, a cura di Michelangelo Muraro e David Rosand, *Introduzione* di F. Benvenuti e *Presentazione* di R. Pallucchini, Vicenza 1976, pp. 49 sgg. Per la fortuna nelle incisioni, ad esempio, di Tiziano, *Immagini da Tiziano. Stampe dal sec. XVI al sec. XIX dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, mostra a cura di Maria Carelli Isola, Villa Farnesina alla Lungara, Roma, dic. 1976-genn. 1997, Roma 1976. Sul Mantegna incisore cfr. il recente catalogo *Nuovi senieri incisi tra Mantova e Roma. Incisioni da Mantegna a Recardino*, a cura di Tiziano Ortolani, Galleria Marco d'Acqua, Milano 1999; infine, sull'incisione in generale durante il Rinascimento, il recentissimo studio uscito per i tipi della Yale University, di E. LINCOLN, *The invention of the Italian Renaissance printmaker*, New Haven 2000.
- 3 La frase di Delacroix, del 1853, è riportata in A. SCHAFÉ, *Art and Photography*, London 1968, tr. it. Torino 1979, p. 123.
- 4 Vedi *Tiziano e la silografia*..., op. cit., p. 50 (cat. 1).
- 5 Cfr. A. LAFRÉRY, *Indice delle stampe in vendita presso la stamperia di Antonio Lafréry*, Roma, s.d. [ma 1573]; ripubblicato in F. EHERLE, *Roma prima di Sisto V. La pianta di Roma Du-Pérai-Lafréry*, pp. 53 sgg.
- 6 Così A. PETRUCCI, *L'opera del genio*..., op. cit., *passim* pp. 69 sgg.
- 7 Vedi E. SPALLETTI, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1830)*, in AA.Vv., *Storia della arte italiana*, parte prima, *Materiali e problemi*, a cura di Giovanni Previtali, vol. II *L'artista e il pubblico*, Torino 1979, pp. 417 sgg.
- 8 Cfr. S. SECCARECCIA, *Gaspare Osello. Contributi per un catalogo*, in "Grafica d'arte", Milano, a. VII, n. 27, luglio-settembre 1996, p. 7.
- 9 Vedi *Mostra di stampe popolari venete del '500*, esposizione al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, a cura di Anna Omodeo, Firenze 1965, pp. 5 sgg. (c, per quanto attiene ad Eugenio Battisti, id., *L'antirinascimento*, Milano 1962).
- 10 A. OMODEO, op. cit., p. 7.
- 11 Su questo aspetto, vedi l'*Introduzione* di Ludovico Zorzi a Ruzzante (A. Beolco), *Teatro*, Torino 1967, *passim* pp. XI sgg.
- 12 Di queste due scuole, vedi almeno H. WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915, trad. it., Milano 1953 e E. PANOFKY, *Studies in Iconology*, 1939, tr. it. Torino 1975.
- 13 Intervista pubblicata sul "Martino di Padova" del 24 luglio 1988.
- 14 S. SECCARECCIA, art. cit., scheda 21, p. 15. Nel presente catalogo le *Austriacae Gentis Imagines* sono contrassegnate con i numeri 34/1-34/58, pp. 43 e sgg.
- 15 Vedi A. COMPOSTELLA, *L'incisione come modello di trasmissione iconografica*, in AA.Vv., *I Madruzzo e l'Europa. 1539-1658. I principi vescovi di Trento fra Papato e Impero*, a cura di L. Dal Pra, Castello del

- Buonconsiglio, Trento, luglio-ott. 1993, Milano, 1993, pp. 319 sgg.
- 17 *Ibidem*, p. 322.
- 18 Vedi C. SALSÌ, *Paesi "alla fiamminga" nelle incisioni di Giorgio Ghisi*, in "Grafica d'arte", Milano, a. II, n. 7, luglio-settembre 1991, pp. 3 sgg.; vedi anche *L'opera incisa di Giorgio Ghisi*, catalogo della mostra al Museo Civico di Bassano al Castello Sforzesco di Milano, 1998-99, a cura di Paolo Bellini, con *Presentazione* di Mario Guderzo e dello stesso Salsì, Bassano 1998, in particolare pp. 15-17.
- 19 Cicognara usa questa parola dal sapore ironico in una recensione al celebre libro di G. LONGHI, *La Calografia propriamente detta ossia l'arte di incidere in rame coll'acqua-forte, col bulino e colla punta*, Milano, 1830; vedi L. CICOGNARA, *Lettere di pittori e scrittori italiani finora inedite*, 12a, Di Giuseppe Longhi intagliatore e scultore, Venezia 1844, pp. 12 sgg.
- 20 Vedi M. MURARO, *Tiziano e la silografia...*, op. cit., p. 43 (e per l'attuazione di tale giudizio critico da parte di Pallucchini, la *Presentazione, ibidem*).
- 21 Così S. SECCARECCIA, art. cit., p. 7 e schede nn. 3 e 4. Tali incisioni nell'odierno volume di Strelhott sono contrassegnate con i numeri di catalogo 32 e 19.
- 22 Vedi F. ANTAL, *Florentine Painting and its Social Background*, London 1947; tr. it., Torino 1960. Varrà osservare come il bulino *Rosatum Dominicanum*, scheda n. 33 del presente volume, ricordi nell'abusatissima iconografia le *Allegorie della Croce* di Pacino di Bonagnuda.
- 23 Cfr. H. HAUSER, *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der modernen Kunst*, tr. it. Torino, 1964, *passim* pp. 202 sgg.
- 24 Vedi C. SALSÌ, art. cit. pp. 3 sgg. (e il catalogo *L'opera incisa di Giorgio Ghisi*, op. cit., *passim* pp. 124 sgg. e 129 sgg.). Nel volume presente le relative incisioni di Gaspar sono rispettivamente contrassegnate con i numeri di catalogo 7, p. 26 (*Disputa sul Sacramento* o *La Chiesa trionfante*), e 4, p. 24 (*Venere punta dalle spine di un roseto o Venere e la rosa*).
- 25 Così A. COMPOSTELLA in *L'incisione come modello...*, op. cit., nel catalogo *I Madruzzo...*, op. cit., p. 320 e scheda 90, pp. 336-37.