

ALCUNE NOVITÀ PER JÉRÔME DAVID
INTAGLIATORE DI ARTISTI ITALIANI
A ROMA (1622-1625)
E DUE PROPOSTE ATTRIBUTIVE
PER ANTONIO CIRCIGNANI DETTO IL POMARANCIO

FRANCESCA MARLANO

Diversamente dalla maggior parte degli incisori suoi connazionali, il bulinista Jérôme David soggiornò a Roma per un breve periodo dal 1622 al 1625; tuttavia questi pochi anni rappresentarono un momento cruciale per l'artista, che nell'Urbe strinse importanti contatti professionali, rivelatisi poi essenziali per il prosieguo della sua carriera.

Il periodo romano disegna in effetti il ritratto di un incisore ormai affermato che, dopo aver legato in maniera quasi esclusiva il proprio nome a quello di Camillo Procaccini a Milano nel 1622, prese parte, con un certo successo, al contesto artistico internazionale della Città Eterna: l'intaglio delle numerose illustrazioni per libri, come i frontespizi di tesi e le stampe agiogra-

fiche riuscirono a sedurre una clientela raffinata di *savants* e illustri ecclesiastici.

Nonostante la brevità del suo soggiorno, David riuscì a imporsi rapidamente a Roma: fatta eccezione infatti per le collaborazioni con Robert Picou e Jacques Stella, l'incisore preferì lavorare da modelli di artisti italiani, come quelli di Andrea Lilio e Antonio Circignani detto il Pomarancio, dimostrando inoltre una certa sensibilità verso i modelli dei grandi maestri come Francesco Villamena.

La produzione incisoria del periodo romano rivela inoltre la conquista di una certa reputazione da parte di David: accanto a collaborazioni più o meno estemporanee, il francese venne infatti cooptato per progetti di più ampio respiro, come quello dell'ebanista e editore Giovanni Battista Soria per l'intaglio in diverse *tranches* dei disegni di architettura di Giovanni Battista Montano, o quello degli ornati antropomorfi a mascheroni per il cortonese Bernardino Radi.

La grande duttilità del bulino di David, in grado di rispondere non soltanto alle diverse esigenze di committenti ed editori, ma anche di adattare il proprio stile all'interpretazione di numerosi artisti e soggetti differenti, attirò su di lui l'attenzione di personaggi influenti, come il cardinale Maurizio di Savoia, l'erudito Agostino Mascardi e l'editore-collezionista Pietro Stefanoni. Proprio questi ultimi due, insieme al cambiamento delle condizioni di vita della comunità francese a Roma, potrebbero aver indotto nel 1625, David, ormai all'apogeo della sua carriera nell'Urbe, a partire definitivamente per raggiungere Venezia.

Gli esordi nella Città Eterna

La moderna storiografia¹ ha fatto iniziare il soggiorno di David a Roma nel 1623, anno in cui troviamo attestata la presenza

La stesura di questo articolo deve molto ai generosi consigli di Arnalda Dallaj, Blanche Llaurens e Véronique Meyer, che ringrazio.

dell'incisore nella parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte, presso la stessa dimora del *peintre-graveur* Robert Picou (1593-1671)². Tuttavia l'arrivo di David nell'Urbe, vera meta del suo viaggio in Italia, risale all'anno precedente: la data 1622 compare infatti sul *San Francesco da Paola* intagliato da un perduto dipinto del pittore di Tours e recante il permesso di stampa dei Superiori di Roma. Verosimilmente dunque fu Picou già "peintre et valet du roi" che accolse David al suo arrivo in città, stabilendo con lui una sorta di sodalizio che li vide, seppure temporaneamente, l'uno accanto all'altro sia nel lavoro, sia nella vita: se infatti la presenza di David in casa del connazionale è attestata solo per il 1623³ – dato importante che getta luce sulla sua vita spesso errabonda – la loro collaborazione proseguì anche l'anno successivo per l'incisione della *Statua colossale di Enrico IV*. L'intaglio della statua in bronzo del sovrano francese, commissionata a Nicolas Cordier dai canonici del capitolo francofilo di San Giovanni in Laterano per la Loggia delle benedizioni della stessa chiesa⁴, venne certamente procurato da Picou, che fornì anche il

¹ BOUSQUET 1980, p. 223 (1623); LOIRE 1998, p. 160 (1622-1623); LEUSCHNER 2000, p. 440 (documentato dal 1623); MEYER 2012, p. 305 (1622 o 1623), DALLAJ 2013 (intorno al 1623), p. 79; BASSANI PACTH, BREJON DE LAVERGNÉE 2017 (1623), s.p. nota 64.

² Un contributo essenziale per questo artista, che resta ancora in parte da indagare, è offerto da THUILLIER 2001, pp. 441-447.

³ Roma, Archivio storico del Vicariato, Sant'Andrea delle Fratte Stati delle anime, 1623, f. 9v. Questa notizia è già riportata in BOUSQUET 1980, p. 232 ed è stata recentemente ripresa in VODRET (a cura di) 2011, p. 494, n. 1976. La presenza a Roma di Robert Picou è attestata negli archivi romani dal 1622 al 1626, cfr. BOUSQUET 1980, p. 232, ma THUILLIER (2001, p. 442) sostiene che il pittore di Tours vi si possa essere trasferito attorno al 1620 e lascia aperta l'ipotesi che l'artista possa aver abbandonato Roma nel 1630.

⁴ La statua venne commissionata nel 1606 ed eretta tre anni dopo. Un disegno preparatorio si trova al Louvre, Département des Arts Graphiques (RF 44323) ed è attribuito a Nicolas Cordier, mentre un altro è conservato presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze (vol. E 92). Sulla genesi di quest'opera e sul contesto filo-francese a Roma di quel periodo si rimanda a PRESSOUYRE 1984, pp. 151-156.

disegno di intermediazione⁵. Ci sembra dunque di poter riconoscere proprio nel pittore di Tours, già affermato in patria e rispettato nell'Urbe, la figura chiave⁶ dietro ai primi lavori romani di David, a testimonianza che la comune origine geografica sapeva generare un forte legame tra gli artisti forestieri presenti in città.

La collaborazione con Picou è essenziale inoltre per definire con più precisione il *milieu* artistico nel quale si trovò ad operare al suo esordio David che, godendo della protezione di questo illustre connazionale, poté entrare rapidamente in contatto con altri artisti francesi e non solo.

Nel corso del suo soggiorno romano, David intagliò una serie di illustrazioni per un antifonario *d'après* Jacques Stella⁷, abitante anch'egli dal 1623 nella parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte: questa prossimità contribuì certamente alla nascita di un sodalizio artistico tra i due e non è escluso, come sostenuto da Thuillier⁸, che sia stato Stella, in cerca di una maggiore visibilità rispetto ai lavori con Paul Maupin, a rivolgersi al bulino di David. In generale sembra che l'incisore non fosse interessato a coltivare contatti professionali con i connazionali e, eccezion fatta per i fogli eseguiti *d'après* Picou e Stella, la sua sensibilità lo portò a orientarsi verso i modelli dei grandi maestri italiani e a lavorare con artisti ed editori provenienti da diverse parti della penisola allora presenti a Roma. In questo modo forse però David si

⁵ Il modello disegnato da Picou non è stato rintracciato ma, stando all'incisione di David che ne fu tirata, testimonierebbe una fase progettuale intermedia, altrimenti non nota, per la statua di Cordier.

⁶ Non sembra trascurabile rilevare che Picou fu intagliatore a sua volta: l'esiguo *corpus* delle sue stampe dimostra come questo *peintre-graveur* preferisse generalmente lavorare su modelli propri, evitando così di ricorrere ad altri artisti, cfr. THUILLIER 2001, in particolare pp. 444-447. Fa eccezione una stampa con *Gesù presentato ai suoi nemici* eseguita da un dipinto di Bassano e pubblicata da François Langlois, cfr. THUILLIER 2001, p. 444 e Llaurens in questo volume, p. 153 e fig. 1.

⁷ LOIRE 1998, p. 163; LAVEISSIÈRE, DUBOIS 2006, p. 35 e 40; THUILLIER 2006, p. 60 e figg. 1-7.

⁸ THUILLIER 2006, p. 60.

precluse la possibilità di prendere parte attiva⁹ al rinnovamento dell'Accademia di San Luca che il 20 ottobre 1624 eleggeva Simon Vouet come suo principe¹⁰.

L'appel dei maestri italiani

Lo scopo del viaggio in Italia, almeno per quella generazione di incisori francesi nati verso la fine del XVI secolo, era quello di completare la formazione professionale e, in questo itinerario, Roma, con le sue antichità e gli esempi degli artisti del Rinascimento, rappresentava una tappa imprescindibile, quando non la meta finale.

Come molti suoi colleghi, al suo arrivo nell'Urbe, anche il giovane David era desideroso di affermarsi nell'intaglio dolce e non c'era modo migliore che studiare le opere dei maestri italiani allora attivi in loco. Lo dimostra ad esempio il *blasone del cardinale Giovanni Garzia Mellini tra due figure allegoriche* (fig. 1): se le circostanze della commissione di questo foglio restano ancora ignote, va detto che il motivo dei putti addossati ai lati dello stemma e poggianti con i piedi sulle volute della cornice, è ripreso chiaramente da una soluzione di Francesco Villamena, già adottata per l'intaglio degli emblemi araldici dei Borghese e degli Aldobrandini¹¹.

Non è da escludere che sia stato il committente di questo foglio a chiedere espressamente al giovane David di far eco nel suo lavoro agli stemmi delle due prestigiose famiglie romane inta-

⁹ La documentazione conservata presso l'Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca per le prime tre decadi del Seicento è scarsissima e nei registri non si trova alcuna menzione della partecipazione di Jérôme David alle attività dello studio. Ringrazio Elisa Camboni per aver gentilmente verificato l'informazione, già riportata in LOIRE 1998, p. 160 e nota 18.

¹⁰ La nomina di Vouet si tradusse, come prevedibile, con una forte presenza francese in seno all'Accademia: tra le figure incaricate ad esempio del supporto alle attività didattiche, troviamo proprio Jacques Stella e Robert Picou, cfr. CAMBONI 2016, p. 23.

¹¹ Per un confronto visivo si rimanda a LEUSCHNER 2005, p. 479, figg. 14.4 e 14.5.

gliate dal Villamena, in segno di autocelebrazione. Ricordiamo infatti che, oltre ad essere un raffinato collezionista e mecenate¹², il cardinale Giovanni Garzia Mellini (1562-1629) ricoprì numerose cariche, tra cui quella di titolare della chiesa dei Santi Quattro Coronati dal 1606 al 1627 e di segretario della Congregazione di Propaganda Fide dal 1622 fino alla sua morte. Il riferimento a motivi grafici già collaudati dei grandi maestri dovette sedurre la clientela romana, assicurando così a Jérôme David un certo apprezzamento e una solida rete di contatti, come vedremo.

I modelli di Villamena, umbro di origine, vennero apprezzati e studiati anche da Claude Mellan al suo arrivo a Roma nel 1624, il quale pare avesse intrapreso il proprio viaggio verso la Città Eterna per essere presentato a quest'artista¹³ e a Antonio Tempesta, altro punto di riferimento per gli intagliatori francesi dell'epoca. Se l'influenza delle invenzioni di quest'ultimo nella produzione incisoria di David apparì spiccatamente al suo rientro in patria¹⁴, quasi fosse un 'souvenir' del soggiorno italiano, i modelli di Villamena¹⁵ ebbero una presa più rapida sul francese.

¹² Tra le azioni di promozione e sostegno alle imprese artistiche del Mellini si ricorda la commissione a Giovanni da San Giovanni degli affreschi della tribuna e dell'abside della chiesa dei Santi Quattro Coronati. Nelle sue raccolte d'arte sono citate tra l'altro opere di Bartolomeo Manfredi e la *Negazione di San Pietro* di Valentin de Boulogne. Sul mecenatismo del cardinale Garzia Mellini e le sue collezioni si rimanda a NICOLAI 2010, pp. 199-205.

¹³ JAFFÉ 1990, pp. 168-169 e nota 4. Ricordiamo che Claude Mellan fu presente a Roma dal 1624 al 1636.

¹⁴ Per una più ampia trattazione della ripresa dei modelli di Tempesta nelle opere di David ci permettiamo di rimandare a MARIANO 2017, pp. 56-57.

¹⁵ L'importanza di Villamena è riconosciuta esplicitamente anche da Mariette che lo considera "le graveur le plus accrédité qu'il y eut lors en Italie", cfr. MARIETTE 1851-1860, vol. 6, p. 325. Per un approfondimento sullo 'studio' romano di Villamena si veda TRINCHIERI CAMIZ 1994, pp. 506-516.

L'affermazione romana: la collaborazione con pittori ed editori italiani

Con l'intaglio del blasone del cardinale Mellini David, non solo si fece conoscere presso le alte gerarchie ecclesiastiche romane, ma si inserì anche nel circuito delle istituzioni educative cattoliche, dove una *élite* internazionale di studenti, al termine del *cur-sus studiorum*, sosteneva le proprie tesi, rivolgendosi spesso a incisori e editori per illustrarne i frontespizi¹⁶.

Giovanni Garzia Mellini era comprorettore del Collegio anglicano di Roma e non sembra dunque casuale che nel 1624 David abbia intagliato il frontespizio de *Regalis Domus Sabaudiae nexus gordio validior* (fig. 2) componimento encomiastico scritto da Hadriaen Talbot, pseudonimo di Francesco Brivio (?-1666) convittore del medesimo collegio.

Il francese intagliò la composizione del frontespizio da un disegno di Antonio Circignani detto il Pomarancio¹⁷, frescante e pittore di storie che si specializzò tra l'altro nell'esecuzione di disegni per tesi¹⁸: l'opera di Talbot, pubblicata dall'editore Alessandro Zanetti¹⁹, è dedicata al cardinale e mecenate Maurizio di Sa-

¹⁶ Sui frontespizi di tesi illustrati nella Roma del Seicento si rimanda agli studi fondamentali di MEYER 1990, pp. 105-124 e RICE 2007, pp. 195-246.

¹⁷ Su questo artista si vedano almeno SALERNO 1952, pp. 128-134; CORDARO 1981, pp. 223-227; PAPI 1990, pp. 95-114.

¹⁸ Oltre ad aver realizzato cicli decorativi per cappelle e palazzi privati, Pomarancio è anche l'autore di diversi disegni poi intagliati da incisori come Karl Audran, Camillo Cungi, Luca Ciamberlano, Johann Friedrich Greuter, Valérian Regnart, Claude Mellan e Philippe Thomassin, tra gli altri. Alcuni fogli si trovano citati nell'inventario patrimoniale dell'artista, cfr. Freeman Bauer 1983, pp. 31-32. L'attività di Pomarancio per le illustrazioni di tesi a Roma è stata trattata da MEYER 1990; O'MALLEY 1999, pp. 150, 153-156 e RICE 2007, pp. 13, 27-28, 41-45.

¹⁹ Alessandro Zanetti (o Zannetti), con Ludovico Grignani e Andrea Fei, è uno dei rappresentanti più attivi e significativi della tipografia romana del primo Seicento e fu uno stampatore molto legato al Collegio Romano, cfr. BREVAGLIERI 2008, p. 290. Rilevo che lo Zanetti abitava nella parrocchia di Santo Stefano del Cacco insieme alla moglie, ai quattro figli e a tre garzoni nel 1623 e 1624 (Archivio storico del Vicariato, S. Stefano del Cacco, Stati

voia. Nel suo ditirambo l'autore esalta la potenza dinastica sabauda, mettendola in parallelo con l'esempio di Alessandro Magno che, secondo la leggenda, fu il solo a spezzare il nodo gordiano diventando imperatore. Il frontespizio inciso da David²⁰ mostra un grande scudo, ospitante il titolo del componimento e la dedica, attorno al quale si trovano dei geni alati che reggono corone, tra le quali è intrecciato un nastro²¹ e l'impresa di casa Savoia "FERT". In basso, ai lati del basamento si trovano seduti un cavallo (o un ippocampo) e un leone, ovvero gli animali araldici del cardinale Maurizio. Il foglio, piuttosto tradizionale nella sua *mise en page*, fa parte di un insieme di opere²² che rappresentano l'espressione dell'esaltazione della dinastia Savoia, i cui esponenti vengono mostrati non solo come eroi cristiani e regali, ma anche al pari delle altre monarchie.

Ad una invenzione di Pomarancio sembra doversi riferire anche la cornice calcografica del ritratto di San Carlo Borromeo²³ (fig. 3) da noi rintracciato nelle collezioni della Biblioteca Palatina di Parma. Per quest'attribuzione all'artista umbro ci sembra utile un confronto con il frontespizio *Benedicti Iustiniani Genuensis Societatis Iesu in omnes Catholicas epistola explanationenes* (fig. 4) inta-

delle anime 1623-1624, 34r), dove nel 1625 risiede anche David (cfr. nota 53).

²⁰ OBERLI 1999, p. 91; MEYER 2012, p. 305, fig. 8.

²¹ Il nodo che ritorna sempre nel nastro è un motivo che Maurizio e i Savoia ereditarono da Francesco I di Francia (bisnonno di Maurizio da parte di padre), cfr. OBERLI 1999, p. 91 e nota 5.

²² Oltre a questa citiamo la *Galleria degli avi* di Vouet, l'*Allegoria in onore della casa di Savoia* di Claude Mellan *d'après* Simon Vouet, l'*Allegoria sassone-savoiarda* di Francesco Villamena su invenzione di Andrea Lilio, la *Statua colossale di Enrico IV* di Jérôme David da un disegno di Robert Picou e il frontespizio per la tesi di Giovanni Francesco Isnardo discussa presso il Collegio Romano e inciso da Johannes Tröschel su disegno di Pomarancio. L'abbondante ricorso ad artisti francesi per queste opere può essere inserito a nostro avviso nel contesto più ampio delle alleanze di Maurizio di Savoia, che nel 1618 venne nominato Protettore di Francia presso la Santa Sede a Roma. Cfr. FICACCI 1989, p. 174.

²³ Parma, Biblioteca Palatina (R. Ortalli 26582), bulino, mm. 284x177.

gliato nel 1621 da Johann Frierich Greuter su disegno di Pomarancio in cui ritornano due quadrupedi – questa volta due unicorni – alla base dello scudo. La posa dell'animale di destra con una zampa anteriore allungata in avanti e l'altra ripiegata su sé stessa²⁴, si ritrova esattamente anche nel foglio con San Carlo Borromeo per i suoi animali-simbolo, il cammello e l'unicorno. Ci sembra ugualmente di poter attribuire allo stesso Pomarancio anche l'invenzione dell'anonimo frontespizio *De S. Spiritus Adventu Oratio...* (fig. 5) componimento di Francesco Brivio, pubblicato dallo Zanetti nel 1621, in cui si ritrovano ai lati dell'ovale fiorito che ospita il titolo, due unicorni rampanti con i muscoli rivolti verso l'alto²⁵ che presentano forti richiami con gli analoghi dettagli dei frontespizi sopra citati.

L'incisione parmense di Jérôme David, trascurata dagli studi fino ad oggi, ci è nota solo in una tiratura tarda, avvenuta a Milano nel 1721 per i tipi di Gaetano Bianchi, quando venne molto probabilmente reimpiegata per la tesi di teologia di Pietro Giuseppe Camplano intitolata *Theses et theologicam lauream sancto Carolo Borromaeo sub auspiciis principis Ioannis Francisci Barbadici...*²⁶. Lo stile di David e l'apporto iconografico, sebbene non dichiarato

²⁴ Una variante di questa stessa postura fu elaborata da Pomarancio come si può vedere nei due tori che sorreggono il medaglione con l'effigie del cardinale Gaspare Borgia nel frontespizio *De S. Spiritus Adventu Oratio...* intagliato da Greuter e stampato a Roma da Alessandro Zanetti nel 1623 (cfr. RICE 2010, p. 249 e ill. 6) o ancora nelle due lupe che mostrano il medaglione di Virginio Cesarini nel frontespizio inciso da Claude Mellan per il volumetto del gesuita Alessandro Gottifredi *In funere Virginii Cesarini oratio...* del 1624.

²⁵ Per maggiori dettagli su questo frontespizio e sul contesto della sua esecuzione si rimanda a cfr. RICE 2010, in particolare p. 248 e ill. 4.

²⁶ Un esemplare della tesi stampato da Giuseppe Pandolfo Malatesta a Milano nel 1721 è conservato presso la Biblioteca Braidense di Milano (66 XI 25/4), ma non contiene la tavola calcografica oggetto del nostro studio; un altro esemplare si conserva presso la Biblioteca Ambrosiana (Trotti 44, cc. 47r-70v).

del Pomarancio, collocherebbero l'opera nel periodo romano dell'incisore²⁷.

Del resto è nell'Urbe che l'incisore francese strinse una collaborazione con Pomarancio: forse la vicinanza a questo pittore, «alors parmi les principaux dessinateurs de thèses²⁸» permise a David di introdursi nei Collegi romani: in data sconosciuta infatti intagliò su disegno proprio di Circignani il frontespizio di una tesi²⁹ sostenuta presso l'Accademia Partenia³⁰ (fig. 6). Le tesi illustrate e sostenute dagli accademici partenici, sotto il motto «*ARCANIS NODIS*», presentano sovente l'impresa tipica con una catena calamitata che ha il potere di elevare verso l'alto ogni cosa: queste immagini sono spesso enigmi o rebus visivi il cui obiettivo è quello d'illustrare l'azione invisibile di Dio nel mondo visibile³¹. La composizione allegorica messa in scena dai due artisti, non permette di individuare il committente, né il dedicatario di questo bel foglio da noi rintracciato presso le collezioni dell'Istituto centrale per la Grafica di Roma. Durante gli anni romani David preferì lavorare, come già ricordato, con artisti italiani, tra cui citiamo Andrea Lilio (verso 1570-1631)³².

Come riportato da Baglione, il pittore e disegnatore anconetano «Fu molto adoperato in far disegni, per tenere pubbliche conclusioni ne' Collegii di Roma³³» e il ritrovamento di numerosi

²⁷ A conferma di quest'ipotesi verrebbe inoltre una tela di ambito lombardo con il *ritratto di san Carlo Borromeo di profilo*, conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (inv. BAV-OA174) che potrebbe aver costituito il modello intagliato da David, cfr. JATTA 2006, p. 87, fig. 11. L'esempio citato tuttavia non è dirimente in quanto numerosissime all'epoca erano le effigi in circolazione del Borromeo in tutta Italia.

²⁸ MEYER 1990, p. 106.

²⁹ Roma, Istituto centrale per la Grafica (FC 44606 VOL. 37H14).

³⁰ L'istituzione, fondata sotto gli auspici della famiglia Barberini, era afferente al Collegio della Compagnia di Gesù e fu messa sotto la protezione della Vergine Maria, cfr. RICE 2007, p. 207 nota 30.

³¹ GONZALES, MONNOT 2012, p. 57.

³² Su questo artista si veda almeno lo studio monografico di PULINI 2003.

³³ BAGLIONE 1642, p. 140.

disegni allegorici confermerebbe la loro destinazione accademica, per le relazioni di tesi e per le dispute intrattenute da teologi e filosofi in quelle istituzioni. Da un perduto disegno di Andrea Lilio, David incise nel 1625 *un'Allegoria con l'imperatore Domiziano*³⁴ (fig. 7): il foglio, dai complessi rimandi simbolici, venne quasi certamente impiegato per illustrare una tesi, sostenuta sotto la protezione del cardinale Scipione Borghese, le cui armi si riconoscono in uno scudo. I modelli inventati dal binomio Lilio-David dovettero riscuotere un certo successo, come attesta anche lo *Stemma di un cardinale della famiglia Barberini con cinque putti* (fig. 8) che venne impiegato in diverse occasioni: l'editore Giacomo Mascardi³⁵ ad esempio se ne servì nel 1625 come frontespizio per il volume *De spiritu adventu oratio*³⁶ – dedicato a papa Urbano VIII – e in seguito il rame venne riutilizzato, modificandolo, per alcune tesi di teologia sostenute al Collegio dei Celestini³⁷. Inoltre è da notare come il motivo dei putti affaccendati attorno alla ghirlanda si ritrovi, con qualche leggera variante, nel frontespizio inciso nel 1623 da Johann Frierich Greuter su disegno di Andrea Lilio per una tesi sostenuta al Collegio Romano, stampata da Alessandro Zanetti e dedicata dal suo autore al cardinale Marco Antonio Gozzadini³⁸.

A nostro avviso, al soggiorno romano deve farsi risalire anche un'altra incisione per tesi realizzata da David su disegno di Giovanni Lanfranco avente per soggetto *Venere nella fucina di Vulca-*

³⁴ Paris, Bibliothèque nationale de France département des estampes et de la photographie (Ed 21, fol. (p. 54)).

³⁵ Come lo Zanetti, anche Giacomo Mascardi abitava in Santo Stefano del Cacco (AV, S. Stefano del Cacco, S.A. 1623-1624, f. 13v; S.A. 1625, f. 55r) insieme alla moglie Agata, al nipote Vitale e a tre lavoranti. La facilità con la quale il francese si inserì nel mondo dell'editoria romana può essere stata avvantaggiata da rapporti di vicinato con questi due importanti stampatori (cfr. nota 19).

³⁶ Roma, Biblioteca Nazionale Centrale (MISC. B. 864.18). RICE 2010, p. 249 e ill. 8.

³⁷ MEYER 2012, pp. 305-306 e fig. 9.

³⁸ Perugia, Biblioteca comunale Augusta (ANT I.H 756 (15)).

no³⁹: l'opera, già citata da Mariette⁴⁰ e da noi rintracciata in un solo esemplare a Vienna⁴¹, presenta gli scudi dei personaggi – dove generalmente venivano inserite le armi del protettore dello studente – vuoti, segno che l'incisore dovette realizzare il rame, di sicuro successo commerciale, a prescindere da una committenza in particolare. Il foglio reca l'indirizzo dello stampatore Agostino Parisino⁴², attivo a Bologna nella prima metà del XVII secolo, e non è da escludere dunque che David, dopo aver intagliato a Roma il rame, lo portò con sé durante le sue peregrinazioni nella penisola italiana con la speranza di venderlo, contribuendo in questa maniera alla diffusione di determinati modelli iconografici oltre i confini del loro luogo di produzione⁴³.

L'apogeo e la partenza per Venezia

Nei pochi anni in cui soggiornò a Roma, la carriera di Jérôme David ricevette un impulso straordinario, permettendogli di farsi conoscere al grande pubblico e attirando l'attenzione di noti editori e illustri committenti. Infatti, accanto alle collaborazioni più o meno estemporanee con pittori come il Pomarancio o Andrea Lilio, prestati al mondo dell'incisione, David prese parte a imprese più vaste, come l'intaglio del ponderoso *corpus* di disegni di architettura del milanese Giovanni Battista Montano

³⁹ Lo stesso prototipo di Lanfranco venne intagliato per un'altra tesi da Johann Friedrich Greuter come allegoria in onore di un cardinale Borghese, cfr. GUERRIERI BORSOI 2002, pp. 340-341.

⁴⁰ MARIETTE 1740-1770, *Notes manuscrites*, Bibliothèque nationale de France département des estampes et de la photographie, RESERVE Ya²-4., fol. 152.

⁴¹ Vienna, Albertina (HB 39 (p. 98, 161)).

⁴² Poco sappiamo su questo stampatore che viene ricordato da Malvasia come «santaro ed intagliatore», cfr. MALVASIA 1678, t. 2, p. 378.

⁴³ L'editore parigino Jaspas Isaac (verso 1585-1654) entrò in possesso di uno dei rami incisi da David in Italia: la stampa con *due putti che reggono uno scudo* da Guercino, venne pubblicata una prima volta in Italia, cfr. MARIANO 2017, p. 52. È lecito ipotizzare che sia stato proprio Jérôme David al suo ritorno in Francia a vendere a Isaac, con il quale del resto collaborò, la sua opera.

(verso 1534-1621), la cui pubblicazione venne curata dal suo allievo e erede Giovanni Battista Soria (1581-1651).

Quest'ultimo nel 1624 stampò il *Libro primo d[i] scelta di vari tempietti antichi*, dedicato al cardinale Scipione Borghese, con frontespizio e ritratti di autore e editore sottoscritti da David, cui si devono ascrivere anche le illustrazioni, delle quali solo l'ultima reca la firma⁴⁴. L'anno seguente Soria diede alle stampe *Diversi ornamenti capricciosi per depositi o altari*, opera per la quale David fornì il ritratto dell'editore nell'avviso ai lettori⁴⁵. In quegli stessi anni l'incisore approntò evidentemente anche i rami successivamente pubblicati da Soria nel 1628 all'interno di *Tabernacoli diversi*. Se il francese non si cimentò più nel corso della sua lunga carriera nell'intaglio di tavole architettoniche, va ricordato che a Roma egli collaborò con un altro celebre progettista, segno della trasversalità del suo bulino.

In data sconosciuta⁴⁶, David venne infatti cooptato dall'intagliatore e architetto cortonese Bernardino Radi (1581-1645), attivo a Roma dal 1611, per la realizzazione di una serie di motivi ornamentali a mascheroni antropomorfi da lui inven-

⁴⁴ La pubblicazione dei disegni del Montano, iniziata appena dopo la sua morte, ebbe immediatamente notevole risonanza ed è riassunta da Bedon 1982 e 1983. Più recentemente DALLAJ (2013), e ancora nel suo contributo per questo volume, ha fornito alcune importanti precisazioni storiche e tecniche circa i diversi progetti editoriali intrapresi da Giovanni Battista Soria, Callisto Ferrante e da Bartolomeo de Rossi, prima che il *corpus* di disegni montanino entrasse a far parte delle collezioni dei fratelli Dal Pozzo.

⁴⁵ Oltre ad essere legato professionalmente a Soria, David non solo impose il nome di Giovanni Battista al suo primogenito, ma scelse l'editore romano come padrino in occasione del battesimo del bambino celebrato nella chiesa dei Santissimi Apostoli il 15 giugno 1625. La nozione di questo dato biografico dell'artista è piuttosto recente e si deve alle ricerche d'archivio pubblicate in VODRET (A CURA DI) 2011, p. 362 n. 1107.

⁴⁶ Probabilmente la raccolta di repertori calcografici venne ideata tra il 1622, anno in cui Bernardino Radi si separò professionalmente dal fratello Agostino e il 1624, quando venne nominato soprintendente delle fabbriche del porto e della fortezza di Civitavecchia. Su Bernardino Radi si veda almeno MARCHEGIANI 2016, pp. 102-104.

tati⁴⁷. Forse assorbito da prestigiosi incarichi che lo portarono a lasciare la città papale nel 1633, Radi non pensò mai di pubblicare la raccolta, sebbene ne avesse già predisposto con David il frontespizio⁴⁸ (figg. 9, 10 e 11).

All'apice della sua carriera romana, il francese ebbe l'occasione di lavorare anche con l'editore, commerciante e antiquario Pietro Stefanoni (1557 ca. - 1642 ca.)⁴⁹. Vicentino di origine, iniziò la sua attività a Roma nel 1590, pur mantenendo amicizie e costanti rapporti epistolari con i *savants* che si riunivano nei cenacoli di Venezia e Padova. Nel 1624 Stefanoni – famoso per aver editato il numero più cospicuo e qualitativamente più interessante delle incisioni dei Carracci – pubblicò un *Fregio a foglia d'acanto* (fig. 12) inciso sapientemente da David su un modello del ricamatore napoletano Pietro Antonio Prisco (*ante* 1564 ca. - 1633 ca.)⁵⁰. L'editore, sicuro del successo commerciale dell'opera, che richiama le incisioni di fine Cinquecento di Pietro Sante Bartoli e Diana Scultori⁵¹, richiese ed ottenne la licenza dei Superiori per stampare in esclusiva per dieci anni il rame.

⁴⁷ Bulino e acquaforte, misure medie mm. 155x202. La serie completa si compone di ventitré tavole con una coppia di mascheroni ciascuna e di un frontespizio calcografico (Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, S.I 12560). La rarità degli esemplari della *suite* ci informa della scarsa fortuna dell'impresa, messa in commercio circa venticinque anni dopo la sua creazione, cfr. GUERRIERI BORSOI 2012, p. 156 e nota 29.

⁴⁸ Alla morte di Bernardino i rami, ormai in non ottimali condizioni di conservazione, passarono nelle mani del figlio Francesco, che il 22 dicembre 1648 li vendette per soli 50 scudi a Callisto Ferrante (1588 ca.-1653), un librario con bottega a Piazza Navona, il quale le pubblicò l'anno seguente con il titolo *Disegni Varij di Cartelle del Cavalier Bernardino Radi da Cortona date in luce da Callisto Ferrante*, cfr. GUERRIERI BORSOI 2012, p. 156 e nota 29.

⁴⁹ La figura di Pietro Stefanoni è stata oggetto della tesi di dottorato di Isabella Rossi, discussa presso l'Università degli Studi di Roma Tor Vergata nel 2014 e di alcune sue pubblicazioni (ROSSI 2012 E 2014). Ringrazio la studiosa con la quale ho avuto interessanti momenti di confronto.

⁵⁰ La vita e l'arte di questo prolifico ricamatore e disegnatore napoletano sono state ritracciate con precisione da MANCINO 2011.

⁵¹ MANCINO 2011, p. 96. L'incisione reca nel margine inferiore la dedica di Pietro Stefanoni al monaco certosino don Pietro Carosa.

Come abbiamo già avuto modo di illustrare, l'artista francese era già ben inserito nel circuito dell'editoria romana di quel periodo, ma l'arrivo di questa commissione da parte di Stefanoni, rappresentò per lui un ulteriore banco di prova per dimostrare le proprie abilità tecniche e guadagnarsi l'attenzione di nuovi estimatori di livello.

Queste ultime imprese, pur molto diverse tra di loro per stile e soggetti, permisero all'incisore francese di radicarsi nel tessuto artistico ed editoriale romano, inserendosi nell'*entourage* colto e raffinato, riunito dal cardinale Maurizio di Savoia nella sua dimora di Monte Giordano. Frequentando questo cenacolo, ebbe l'occasione non soltanto di entrare in contatto con diversi altri artisti, ma anche con il letterato Agostino Mascardi (1590-1640), incaricato proprio da Maurizio di Savoia di dirigere l'Accademia che dal 1626 venne detta dei Desiosi⁵². Parallelamente a questa attività, Mascardi portò avanti una sua produzione letteraria, tra cui si ricordano le *Orazioni* del 1622, riedite a Venezia da Bartolomeo Fontana nel 1625 con alcuni incrementi e con il nuovo titolo di *Prose vulgari*. Proprio per quest'opera del Mascardi, David intagliò il frontespizio su disegno di Jacques Stella (fig. 13): se la commissione ai due artisti francesi arrivò certamente a Roma, vero è che la composizione venne tirata a Venezia proprio nell'anno in cui vi si trasferì David. Fu l'incarico di Mascardi a portare l'incisore a Venezia, magari per consegnare nelle mani del Fontana il suo testo e il rame del frontespizio da pubblicare? Fu grazie a questo servizio che David ottenne la possibilità di lasciare l'Urbe nel 1625, dove non fece più ritorno?

Quello che è certo è che il soggiorno italiano dell'incisore francese fu atipico rispetto a quello di molti altri suoi colleghi che, dopo aver visitato Roma e studiato da vicino le antichità, prefe-

⁵² Inaugurata nel 1624 in una delle sale della dimora di Monte Giordano, l'Accademia assunse grande reputazione, attirando una folta schiera di intellettuali, come Girolamo Aleandro, Virgilio Malvezzi, Sforza Pallavicino, poeti, musicisti ed artisti, tra cui Artemisia Gentileschi e Carlo Rainaldi, cfr. TABARRINI 2012, pp. 300-303.

rivano mettere a frutto in patria questa esperienza oltralpe, spesso capitale per la loro carriera. Non è da escludere che Jérôme David avesse pensato di stabilirsi definitivamente a Roma – come sembrerebbe indicarci il suo matrimonio con la romana Camilla Ducci (o Ducci)⁵³ – ma la supposta morte di quest'ultima e del loro figlioletto, unitamente alle mutate condizioni di vita della comunità francese nell'Urbe⁵⁴, potrebbero essere i motivi che spinsero nel 1625 l'incisore a partire alla volta di Venezia.

Questo trasferimento, per alcuni⁵⁵ repentino, fu avvantaggiato certamente dalla rete di conoscenze di Pietro Stefanoni, quella della cosiddetta *République des Lettres*, che dovette garantire a Jérôme David un rapido inserimento presso i *savants* della veneziana Accademia degli Incogniti.

⁵³ L'artista è registrato come abitante insieme alla moglie nella parrocchia di Santo Stefano del Cacco nel 1625 (Roma, Archivio Storico del Vicariato, S. Stefano del Cacco, Stati delle anime 1625, f. 56 r).

⁵⁴ BOUSQUET 1980, p. 26. Sembra sia il caso almeno di Pierre Brebiette che abbandonò la Città Eterna proprio nel 1625 e probabilmente lasciò traccia di questa sua frettolosa partenza nell'incisione in cui rappresenta il suo ritorno da Roma a Parigi a cavallo insieme ad altri due uomini inseguiti dalla morte e attirati dagli amori. Il soggetto è spiegato da Mariette nelle sue *Notes manuscrites*: «Brebiette, précédé de l'Amour, indiquant le chemin du retour vers Paris, est poursuivi par la Mort à cheval depuis la cité romaine où il s'était rendu pour étudier», come riportato in WEIGERT 1951, p. 128, n. 171.

⁵⁵ BOUSQUET 1980, p. 26. Lo studioso emise l'ipotesi che la partenza di David da Roma fosse da collegarsi con una stampa da un perduto dipinto di Claude Vignon (Parigi, Bibliothèque nationale de France département des estampes et de la photographie N2, fol. Vol. 406) che rappresenterebbe, secondo l'iscrizione manoscritta che l'accompagna, l'amante italiana dell'incisore travestita da uomo: la prassi di indossare indumenti maschili era abbastanza comune per le giovani donne che volevano lasciare la città senza correre pericoli. Tale soluzione, come ricorda Bousquet, sembra fu adottata anche dalla figlia del principe Taddeo Barberini per poter fuggire da Roma con suo padre nel gennaio 1646. L'ipotesi, senza dubbio affascinante, è stata ripresa anche in LOIRE 1998, p. 163, e sarebbe avvalorata dalla datazione verso il 1623-1625 proposta da PACHT BASSANI 1993, p. 213, n. 68.

Bibliografia

- BAGLIONE 1642 = G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642.
- BASSANI PACTH, BREJON DE LAVERGNÉE 2017 = P. BASSANI PACTH, B. BREJON DE LAVERGNÉE, *Pierre Brebiette (vers 1598-1642)*, Paris 2017.
- BEDON 1982 = A. BEDON, *Disegni di G. B. Montano nelle collezioni europee* in «Ricerche di storia dell'arte» n. 18 1982, pp. 77-85.
- BEDON 1983 = A. BEDON, *Architettura e archeologia nella Roma del Cinquecento: Giovan Battista Montano* in «Arte Lombarda» LXV 1983, pp. 111-126.
- BOUSQUET 1980 = J. BOUSQUET, *Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVII^e siècle*, Montpellier 1980.
- BREVAGLIERI 2008 = S. BREVAGLIERI, *Editoria e cultura a Roma nei primi tre decenni del Seicento. Lo spazio della scienza in Rome et la science moderne entre Renaissance et Lumières* (a cura di A. Romano) Roma, 2008.
- CAMBONI 2016 = E. CAMBONI, *Da Vouet a Errard: gli artisti francesi nell'Accademia di San Luca tra rifondazione e progettata unione* in Roma-Parigi: Accademie a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi XVII-XIX secolo catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca Palazzo Carpegna 13 ottobre 2016-13 gennaio 2017) a cura di C. Brook, E. Camboni *et alii*.
- CHENNEVIÈRES-MONTAIGLON 1851-1860 = P. DE CHENNEVIÈRES-A. DE MONTAIGLON, *Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes, ouvrage publié d'après les manuscrits autographes conservés au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Impériale et annoté par Ph. De Chennevières et A. de Montaiglon*, Paris 1851-1860.
- CORDARO 1981 = M. CORDARO, ad vocem *Circignani, Antonio detto il Pomarancio* in «Dizionario Biografico degli Italiani» Vol. 25, Roma 1981.
- DALLAJ 2013 = A. DALLAJ, *Appunti e riflessioni sulle prime edizioni di Montano* in *Testo, immagine, luogo. La circolazione dei modelli a stampa nell'architettura*, a cura di S. Piazza 2013, pp. 79-98.
- FICACCI 1989 = L. FICACCI, *Claude Mellan, gli anni romani. Un incisore tra Vouet e Bernini*, Roma 1989.

- FREEMAN BAUER 1983 = L. FREEMAN BAUER, *L'inventario dei beni di Antonio Pomarancio e alcune note sulla vita e l'opera del pittore* in «Bollettino d'arte» LXVIII 1983, 19, pp. 19-34.
- GONZALES, MONNOT 2012 = F. GONZALES, C. MONNOT, *Le religieux entre science et cité: penser avec Pierre Gisel*, Genève 2012.
- GUERRIERI BORSOI 2002 = A.M. GUERRIERI BORSOI, ad vocem *Greuter, Johann Friedrich* in Dizionario Biografico degli Italiani Vol. 59, Roma 2002.
- GUERRIERI BORSOI 2012 = A.M. GUERRIERI BORSOI, *La società di Philippe Thomassin e Jean Turpin consistenza e vicende del patrimonio editoriale in Ein privilegiertes Medium und die Bildkulturen Europas*, a cura di E. Leuschner, pp. 149-161.
- JAFFÉ 1990 = D. JAFFÉ, *Mellan and Peiresc* in «Print Quarterly» Vol. 7, n. 2, 1990, pp. 168-175.
- JATTA 2006 = B. JATTA, *La quadreria dei cardinali bibliotecari di Santa Romana Chiesa nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, in *I cardinali bibliotecari di Santa Romana Chiesa. La quadreria nella Biblioteca apostolica Vaticana*, a cura di J. Mejía, C. Grafinger e B. Jatta, 2006, pp. 65-93.
- LAVESSIÈRE E DUBOIS 2006 = S. LAVESSIÈRE E I. DUBOIS (a cura di) *Jacques Stella (1596-1657)* Lyon, musée des Beaux-Arts 17 novembre 2006-19 febbraio 2007 Toulouse, musée des Augustins 17 marzo 2007-18 giugno 2007 Paris, 2006.
- LEUSCHNER 2000 = E. LEUSCHNER, ad vocem *David, Jérôme* in *Allgemeines Künstler Lexicon Band 24*, München-Leipzig, 2000.
- LEUSCHNER 2005 = E. LEUSCHNER, *Antonio Tempesta ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*, Petersberg 2005.
- LOIRE 1998 = S. LOIRE, *La carrière de Jérôme David* in *Claude Vignon et son temps. Actes du colloque international de l'Université de Tours (28-29 janvier 1994)*, a cura di P. Patch Bassani e C. Mignon 1998, pp. 157-188.
- MALVASIA 1678 = C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice Vite de' Pittori Bolognesi*, Bologne 1678, t. 2.
- MANCINO 2011 = M.R. MANCINO, *Pietro Antonio Prisco, un ornamentalista napoletano del XVII secolo tra incisioni e ricami* in «Ricerche sul '600 Napoletano. Saggi e documenti 2010-2011», pp. 90-102.
- MARIANO 2017 = F. MARIANO, *Le séjour en Italie du graveur français Jérôme David (1622-1636) et son rôle dans l'interprétation des modèles italiens à Paris* in «ArtItaliés» n. 23 2017, pp. 49-61.
- MARIETTE 1740-1770 = P.J. MARIETTE, *Notes sur les peintres et graveurs*, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie (RESERVE YA²-4).

- MEYER 1990 = V. MEYER, *Les frontispices de thèses: un exemple de collaboration entre peintres italiens et graveurs français* in *Seicento. La peinture italienne du XVII^e siècle et la France*, Paris 1990, pp. 105-123.
- MEYER 2012 = V. MEYER, *Les graveurs professionnels français à Rome entre 1590 et 1636. Andran, Callot, Mellan et les autres* in *Ein privilegiertes Medium und die Bildkulturen Europas*, a cura di E. Leuschner 2012, pp. 301-314.
- NICOLAI 2010 = F. NICOLAI, *La committenza del cardinale Giovanni Garzia Mellini a Roma: Giovanni da San Giovanni, Agostino Tassi e Valentin de Boulogne* in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte» 27.2004 (2010), n. 59, pp. 199-205.
- OBERLI 1999 = M. OBERLI, *Magnificentia Principis: das Mäzenatum des Prinzen und Kardinals Maurizio von Savoyen (1593-1657)*, Weimar 1999.
- O'MALLEY 1999 = J.W. O'MALLEY, *The Jesuits: cultures, sciences, and the arts; 1540 – 1773*, Toronto 1999.
- PAPI 1990 = G. PAPI, *Sull'attività di Antonio Circignani, pittore caravaggesco* in «Paragone» 1990, 41, pp. 95-114.
- PACHT BASSANI 1993 = P. PACHT BASSANI, *Claude Vignon (1593-1670)* Paris 1993.
- PRESSOUYRE 1984 = S. PRESSOUYRE, *Nicola Cordier: recherche sur la sculpture à Rome autour de 1600*, Roma 1984.
- PULINI 2003 = M. PULINI, *Andrea Lilio*, Milano 2003.
- RICE 2007 = L. RICE, *"Pomis Sua Nomina Servant": The Emblematic Thesis Prints of the Roman Seminary* in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», Vol. 70 2007, pp. 195-246.
- RICE 2010 = L. RICE, *Prints for Pentecost. The title plates and frontispieces to an annual sermon in Seicento Rome* in *L'estampe au Grand Siècle. Études offertes à Maxime Préaud* a cura di P. Fuhring, B. Brejon de Lavergnée e M. Grivel 2010, pp. 235-267.
- ROSSI 2012 = I. ROSSI, *Pietro Stefanoni e Ulisse Aldrovandi: relazione erudite tra Bologna e Napoli* in «Studi di Memofonte» n. 8, 2012, pp. 3-30.
- ROSSI 2014 = I. ROSSI, *Sulle tracce dell'«immenso studio» di Pietro Stefanoni. Entità e dispersione* in «Horti Hesperidum. Studi sul disegno italiano tra connoisseurship e collezionismo» a cura di F. Grisolia 2014, n. II, pp. 141-206.
- SALERNO 1952 = L. SALERNO, *L'opera di Antonio Pomarancio* in «Commentari» III, 1952, 2, pp. 128-134.
- TABARRINI 2012 = M. TABARRINI, *Carlo Rainaldi e i Savoia a Roma; la chiesa del Santo Sudario in Architetture di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascita* a cura di S. Benedetti, Roma 2012, pp. 296-321.

- THUILLIER 2001 = J. THUILLIER, *Plaidoyer pour Robert Picou* in *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg*, a cura di A. Cavina e J. P. Cuzin, Paris 2001, pp. 441-447.
- THUILLIER 2006 = J. THUILLIER, *Jacques Stella (1596-1657)*, Metz 2006.
- TRINCHIERI-CAMIZ 1994 = F. TRINCHIERI-CAMIZ, *The Roman "Studio" of Francesco Villamena* in «The Burlington Magazine» vol. 136, n. 1097 1994, pp. 506-516.
- VODRET (A CURA DI) 2011 = R. VODRET (a cura di), *Alla ricerca di "Ghiongrat". Studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630)*, Roma 2011.
- WEIGERT 1951 = R.A. WEIGERT, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIe siècle*, Tome II, Boulanger (Jean) - Chauveau (François), Paris 1951.

Didascalie

- Fig. 1. Jérôme David, *Blasone del cardinale Giovanni Garzia Mellini tra due figure allegoriche*, 1622-1625, bulino, mm. 215x290, Roma Istituto centrale per la grafica (44605 VOL. 37H14).
- Fig. 2. Jérôme David da Antonio Circignani detto il Pomarancio, Frontespizio per *Regalis Domus Sabaudiae nexus gordio validior* 1624, bulino, mm. 207x147, esemplare in Perugia, Biblioteca comunale Augusta, (I H. 756 (17)).
- Fig. 3. Jérôme David da Antonio Circignani detto il Pomarancio, *Ritratto di San Carlo Borromeo*, 1624 circa, bulino, mm. 284x177, Parma Biblioteca Palatina (R. Ortalli 26582).
- Fig. 4. Johann Frierich Greuter da Antonio Circignani detto il Pomarancio, *Benedicti Iustiniani Genuensis Societatis Iesu in omnes Catholicas epistola explanationenes* 1621, Parigi, Bibliothèque nationale de France Département des Estampes et de la Photographie (RESERVE EC-8-BOITE FOL, p. 65).
- Fig. 5. Anonimo da Antonio Circignani detto il Pomarancio, Frontespizio per *De S. Spiritus adventu oratio...* 1621, bulino, mm. 185x124.
- Fig. 6. Jérôme David da Antonio Circignani detto il Pomarancio, *Frontespizio di tesi sostenuta presso l'Accademia Partenìa*, 1624 circa, bulino, mm. 255x335, Roma, Istituto centrale per la grafica (FC 44606 VOL. 37H14).
- Fig. 7. Jérôme David da Andrea Lilio, *Allegoria dell'imperatore Domiziano*, 1625, bulino, mm. 359x307, Parigi, Bibliothèque nationale de

France Département des Estampes et de la Photographie (Ed 21, fol. (p. 54)).

Fig. 8. Jérôme David da Andrea Lilio, *Stemma di un cardinale della famiglia Barberini con cinque putti* 1625. bulino, mm. 223x 160 mm, Parigi, Bibliothèque nationale de France Département des Estampes et de la Photographie (Réserve Hd 46 fol. (p. 7133)).

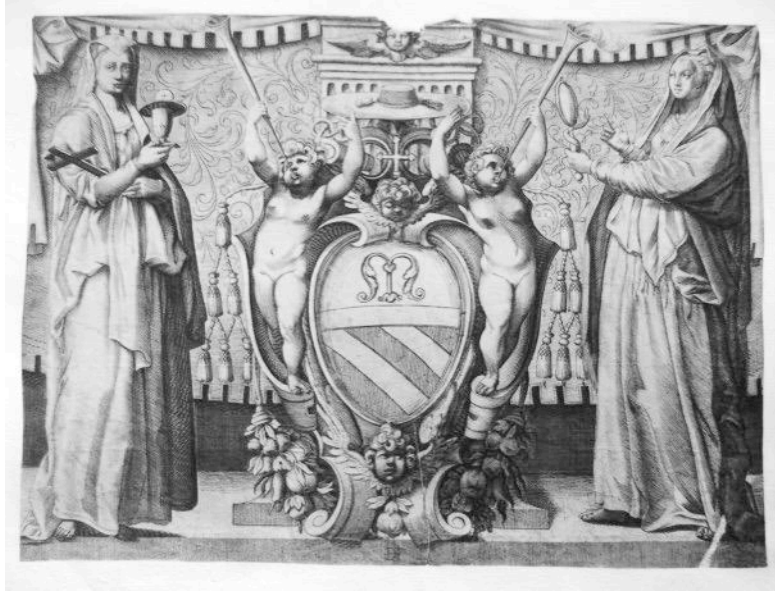
Fig. 9. Jérôme David da Bernardino Radi, *Disegni Varij di varie cartelle del cavalier Bernardino Radi da Cortona date in luce da Calisto Ferrante 1649*. Bulino e acquaforte, mm. 155x202, Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique (S.I 12560).

Fig. 10. Jérôme David da Bernardino Radi, *Coppia di mascheroni antropomorfi* tav. 4 in *Disegni Varij di varie cartelle del cavalier Bernardino Radi da Cortona date in luce da Calisto Ferrante 1649*. Bulino e acquaforte, mm. 155x202, Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique (S.I 12564).

Fig. 11. Jérôme David da Bernardino Radi, *Coppia di mascheroni antropomorfi* tav. 13 in *Disegni Varij di varie cartelle del cavalier Bernardino Radi da Cortona date in luce da Calisto Ferrante 1649*. Bulino e acquaforte, mm. 155x202, Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique (S.I 12573).

Fig. 12. Jérôme David da Pietro Antonio Prisco, *Racemo con foglia d'acanto* 1624, bulino, mm. 259x408, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie (Ed 21, fol. (p. 95)).

Fig. 13. Jérôme David da Jacques Stella, *Prose vulgari di Monsignor Agostino Mascardi cameriere d'honore di N.Sig. Urbano Ottavo*, 1626 (II stato) bulino, mm. 202x140, esemplare in Parma, Biblioteca Palatina (R. Ortalli 35273).



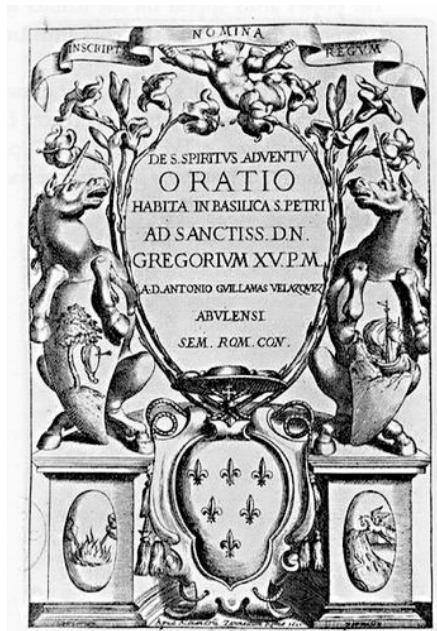
1







4



5



6

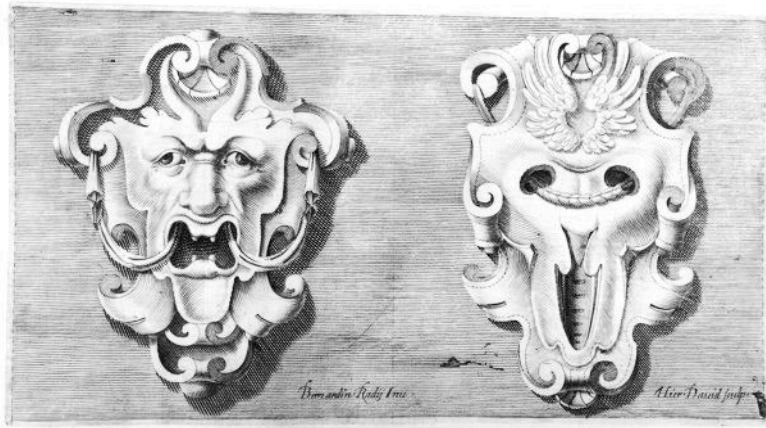


7

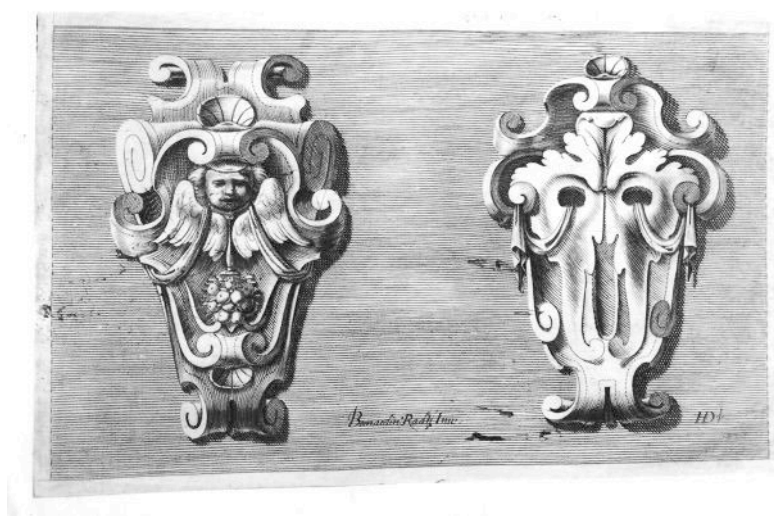




9



10



11



12

