

INTERPRETARE PARMIGIANINO
ALCUNE CONSIDERAZIONI
SUI DISEGNI INCISI DEL CONTE DI CAYLUS

ALEXANDRA BLANC

La percezione dell'arte in Francia all'inizio del Settecento

Intorno agli anni venti del XVIII secolo avviene un cambiamento importante nel metodo utilizzato per lo studio dell'arte. L'empirismo del Settecento francese rinnova il materiale del conoscitore per studiare l'arte. La storia dell'arte non è più basata soltanto sulle biografie d'artista, ma lo specialista comincia ad usare il suo sguardo e la sua memoria visiva¹. Alla fine del Settecento in Francia, il disegno diventa infatti il modo per scoprire il *ductus* dell'artista, cioè il suo *opus operandi*: le sue prime idee,

¹ GRIENER 2010; BÄHR 2009; MEYER *et al.* (ed.) 2009; SCHWAIGHOFER 2009, p. 179; CASTEX 2008, pp. 289-298; VERMEULEN 2006; GRIENER 2004, pp. 180-181.

² SCHWAIGHOFER 2009, p. 40; BÄHR 2006, pp. 47-54; MICHEL 2004, pp. 27-34.

gettate su carta, sono percepite come più autentiche che un quadro finito. Il pensiero di Roger de Piles (1635–1709) è determinante in questo senso:

Les Dessesins marquent davantage le caractère du Maître [...]. Le Peintre qui veut finir un Tableau, tâche de sortir, pour ainsi dire, de luy-même, afin de s'attirer les loüanges qu'on donne aux parties dont il sent bien qu'il est dépourvû: mais en faisant un Dessenin, il s'abandonne à son Génie, & se fait voir tel qu'il est.³

Lo studio dei disegni dei grandi maestri e l'uso dei volumi di stampe diventano quindi i principali strumenti di ricerca. I conoscitori ambiscono a creare una raccolta di disegni, perché considerano che lo studio diretto riveli meglio la maniera dell'artista. Giorgio Vasari (1511–1574) confermava già il concetto espresso nelle *Vite* con il suo *Libro dei disegni*⁴. L'unicità propria del disegno era però d'impedimento al lettore per l'approfondimento della sua ricerca. In questo senso, la stampa di traduzione gioca un ruolo importante: diviene ora possibile riunire in uno stesso luogo le opere principali dei migliori artisti. La stampa, per alcuni conoscitori, diventa un sostituto del disegno stesso. Questi «disegni incisi», riuniti in volumi, presentano un interesse maggiore per lo studio dell'arte perché favoriscono i confronti, come spiega Roger de Piles: «Ils en jugeront promptement par la facilité qu'il y a de feüilleter quelques papiers, & de comparer ainsi les Productions d'un Maître avec celles d'un autre.»⁶ Il conoscitore è infatti convinto che il sapere sull'arte proviene dai confronti visuali.

³ DE PILES 1699, p. 67.

⁴ VASARI 1550; VASARI 1568. Leggere anche: BJURSTRÖM 2001, pp. 87-96.

⁵ DE PILES 1699, p. 73-74; GRIENER 2010, p. 193; CASTEX 2008, p. 290; RAUX 2006, p. 58; REES 2006, p. 723; MATILE 2004, pp. 193-208; BOREA 1991, pp. 87-122.

⁶ DE PILES 1699, p. 83. Leggere anche: MEYER *et al.* 2009; MICHEL 2003, pp. 152–161.

Questi cambiamenti nella percezione e nello studio dell'arte sono stati favoriti e largamente diffusi dal circolo di dilettanti che si riunisce all'Hôtel Crozat di Parigi. L'Hôtel Crozat diventa il centro artistico più influente dell'inizio del Settecento: Pierre Crozat (1661–1740), un ricco finanziere appassionato d'arte italiana e di disegno, accoglie nel suo palazzo i più eminenti conoscitori e personalità artistiche del periodo, come Pierre-Jean Mariette (1694–1774), Antoine Watteau (1684–1721) e Rosalba Carriera (1673–1757)⁸. Nelle loro riunioni, gli studiosi riflettono sulle arti e la formazione delle collezioni, osservano le opere, pubblicano testi critici e frequentano artisti⁹. I due primi volumi di stampe di livello scientifico, *Recueil Crozat* e *Recueil Jullienne*, sono nati dalle discussioni approfondite in questo luogo.

Il conte di Caylus (1692–1765) partecipa anch'egli alle attività dell'Hôtel Crozat¹⁰: in qualità di dilettante, contribuisce alla divulgazione delle nuove idee sulle arti, in particolare tramite le sue conferenze, come il suo *Discours sur les desseins* nel 1732 all'Accademia Reale di Pittura e Scultura¹¹. Secondo Caylus e i membri del circolo, un dilettante deve praticare il disegno allo scopo di comprendere meglio il metodo di lavoro dei diversi artisti¹². Copiare le opere permette infatti di studiare i grandi maestri e di esercitare il proprio gusto. Quindi, il disegno non viene soltanto studiato; accanto a questa attività, ci si esercita all'arte

⁷ GUICHARD pp. 113-126; STUFFMANN 1968, p. 32.

⁸ MARIETTE 1741, pp. x-xi. Su Pierre Crozat: HATTORI 2003, pp. 173-181; HATTORI 1998.

Rosalba Carriera racconta il suo soggiorno a Parigi nel suo giornale: SENSIER (ed.) 1865.

⁹ HATTORI 2006, p. 21.

¹⁰ CASTOR 2002, p. 41. Sulla figura del conte di Caylus: SAINT GIRONS 2013; ROSENBAUM 2010, pp. 111-119; REES 2006; CRONK/PEETERS 2004; CASTOR 2002, pp. 37-43; *Caylus, mécène du roi* 2002; POMIAN 2002, pp. 45-51; BOREA 2001, pp. 103-113; HAUSMANN 1979, pp. 191-209; ROCHEBLAVE 1890, pp. 130-139.

¹¹ MONTAIGLON 1883, p. 102.

¹² GUICHARD 2009, pp. 133-141.

del disegno e lo si traduce in incisione. L'interpretazione degli schizzi è un processo conoscitivo, ma anche ludico.

Traduzione tecnica dei disegni in acquaforte

In collaborazione con Pierre-Jean Mariette, Caylus prende parte come incisore a due importanti imprese editoriali: al *Recueil Crozat* (1729) e al *Recueil de Testes de caractère et de charges dessinées par Leonard de Vinci* (1730)¹³. Oltre a queste attività, realizza più di duecentoventi acqueforti dai disegni delle più importanti collezioni francesi, il Gabinetto del Re e la raccolta di Pierre Crozat. Incide *in primis* gli schizzi degli artisti e s'interessa maggiormente ai maestri italiani del Cinque- e del Seicento, come Tiziano (1489/90–1576), i Carracci e Guercino (1591–1666). Interpreta anche i maestri fiamminghi e i suoi contemporanei francesi, come Antoine Watteau.

Nelle sue stampe, Caylus rivolge un'attenzione particolare all'esattezza della traduzione dell'originale: secondo Samuel-Élie Rocheblave (1854–1944), il suo primo biografo, «il est impossible d'être davantage autrui en restant soi-même, de pousser davantage la ressemblance jusqu'à l'illusion.»¹⁴ Questo concetto testimonia l'ambivalenza insita nell'incisione d'interpretazione, che oscilla tra la resa del *ductus* dell'artista e le risorse tecniche e di stile impiegate dall'incisore. Caylus incide prima delle innovazioni tecniche, come ad esempio l'acquatinta o la manière de crayon, che si svilupperanno nel corso del Settecento. La corrispondenza con i materiali usati per il disegno importa poco, l'obiettivo non è di rendere la consistenza del gesso o dell'acquarellatura, ma di catturare quello che Caylus chiama «la légèreté de l'outil», cioè lo spirito del disegno. La facilità con la

¹³ MARIETTE 1729; CAYLUS/MARIETTE 1730. Sul *Recueil Crozat*: HATTORI 2006, pp. 17-25; LECA 2005, pp. 623-649; HASKELL 1987. Su Caylus incisore: GRIENER/ HURLEY 2011, pp. 337-344; DACIER 1926–1927; DACIER 1927, pp. 23-30.

¹⁴ ROCHEBLAVE 1889, p. 160. Leggere anche: CASTOR 2010, pp. 107-132; CASTEX 2009, pp. 45-52.

quale il Conte varia la maniera, secondo l'artista che interpreta, è una qualità molto apprezzata, come afferma il collezionista italiano Niccolò Gabburri (1676–1742): «Je ne saurais assez vous exprimer combien les gravures exécutées par M. le comte de Caylus m'ont fait plaisir, en ce qu'elles conservent merveilleusement le caractère de chaque auteur, bien qu'il passe d'une manière à une autre entièrement différente.»¹⁵

Negli anni tra il 1720 e il 1727, il conte di Caylus realizza circa trentotto incisioni da disegni di Francesco Mazzola, detto il Parmigianino (1503–1540)¹⁶. Nella donazione delle sue matrici all'Accademia Reale di Pittura e Scultura di Parigi nel 1747, almeno trentaquattro lastre sono state realizzate da disegni di Parmigianino e sono conservate oggi alla Calcografia del Louvre¹⁷. Caylus usa la tecnica dell'acquaforte per riprodurre la spontaneità degli schizzi. Le sue stampe sono della stessa misura dei disegni, con alcune differenze di pochi millimetri. Per la massima correttezza, Caylus indica il nome dell'inventore e firma con la lettera «c» accompagnata da una croce. La provenienza del disegno si legge spesso sull'incisione.

La traduzione in acquaforte dello *Studio delle vergini della Steccata* (figg. 1 e 2), eseguito con la pietra rossa, la penna e il pennello con inchiostro bruno e la biacca, propone diverse problematiche¹⁸. Caylus si confronta sia con problemi di tonalità che di di-

¹⁵ DUMESNIL 1973, p. 338.

¹⁶ Le incisioni sono repertorate nell'inventario del fondo francese del 1940: ROUX 1940, pp. 53-155. Per la datazione delle sue acqueforti, l'autore si riferisce al suo studio precedente: BLANC 2013 (1).

Sui disegni di Parmigianino: *Parmigianino* 2015; *Parmigianino und sein Kreis* 2007; MISTRALI 2003; *Parmigianino tradotto* 2003; BEGUIN *et al.* 2000; POPHAM 1971.

¹⁷ Paris, Atelier de la chalcographie, numéro d'inventaire: 205 C/recto – 235 C/recto.

¹⁸ Francesco Mazzola, detto il Parmigianino, *Due canefore che si danno la mano*, 1531–1539, pietra rossa, penna e pennello con inchiostro bruno e biacca, 196 x 141 mm, Parigi, Musée du Louvre (6466 recto).

versità dei materiali: il disegno comporta un gioco di effetti tra le diverse tecniche utilizzate, cioè tra la leggerezza della pietra rossa, l'intensità dell'acquarellatura e la delicatezza della biacca, che Caylus deve rendere diversamente in acquaforte. L'incisione perde la sottigliezza di alcuni passaggi; per esempio, i putti si distinguono di più nella stampa che nell'originale. Il Conte usa quindi altri metodi e soluzioni, come piccoli tratteggi per la realizzazione delle ombre in acquarellatura, e si permette di definire alcuni contorni lasciati vaghi da Parmigianino, come nella rappresentazione delle dita. La scelta di Caylus si concentra quindi su alcuni dettagli e ne cancella altri al fine di aumentare la leggibilità dell'incisione.

L'artista ha affrontato diverse volte le difficoltà insite nel rendere l'acquarellatura in acquaforte¹⁹. Per riprodurre questo effetto, usa diversi tipi di tratteggi: esegue segni più sottili e altri più spessi, usa linee parallele e incrociate, ma gioca anche sull'intensità dei segni, creando una zona più scura sulle vesti, grazie a dei segni più stretti e più profondi. Aggiunge poi dei tratti incrociati o ripassa diverse volte sulle linee in modo da ottenere un effetto più scuro. Nonostante i limiti dell'acquaforte, Caylus ha realizzato la sua incisione in termini di superficie, e non di segni, come nel disegno; ha riprodotto cioè le zone d'ombra e le zone di luce.

Per risolvere la complessità di realizzare le acquarellature con l'acquaforte, Caylus riprende una tecnica d'incisione, già usata da Parmigianino²⁰: combina l'acquaforte con la xilografia in

Conte di Caylus, da Parmigianino, *Due canefore che si danno la mano*, prima del 1728, acquaforte, 191 x 139 mm, Ginevra, Cabinet d'arts graphiques du Musée d'art et d'histoire, collection de la Société des Arts de Genève, (SDA livre 0001-003).

¹⁹ L'incisione a lavis è stata sviluppata alla fine degli anni cinquanta del XVIII secolo: RAUX 2006, p. 62.

²⁰ Per esempio: Parmigianino, da Raffaello Sanzio, *San Pietro e San Giovanni che guariscono i lebbrosi*, 1503–1540, acquaforte e chiaroscuro, 275 x 404 mm, Londra, British Museum, (W,4.17); Conte di Caylus, da Parmigianino, *Lot e la*

chiaroscuro, nell'obiettivo di rendere l'aspetto di un disegno acquarellato. Nella stampa di *Lot e la sua famiglia si allontanano da Sodoma* (fig. 3), ha usato tre legni per il chiaroscuro e una lastra per l'acquaforte. Caylus ha provato a rispettare la morbidezza del gesto, eseguito con il pennello per una somiglianza massima. Questa tecnica combinata è stata utilizzata per i disegni della collezione di Pierre Crozat pubblicati nel *Recueil Crozat* nel 1729, ma non per quelli del Gabinetto del Re, studiati in questo saggio²¹.

Un'altra difficoltà d'interpretazione riguarda le modalità di traduzione della biacca. In questo specifico caso, Caylus ha dovuto ricercare una soluzione per ottenere punti di luce più chiari della tonalità della carta di supporto. La loro traduzione in acquaforte richiede pertanto l'aiuto di una tecnica supplementare o di un trucco. Per l'*Uomo che beve da una coppa* (fig. 4), il Conte ha dovuto pensare diversamente il sistema di ombre e di luci, cercando di scurire leggermente le zone intorno a quelle realizzate con la biacca sul disegno²². Quindi, il processo di creazione è stato contrario a quello dello schizzo: le zone completamente bianche e senza alcuni segni illustrano il tracciato della biacca, mentre le linee parallele rappresentano la tinta della carta leggermente più

sua famiglia si allontanano da Sodoma, circa 1729, acquaforte e chiaroscuro, 265 x 397 mm, Londra, British Museum (1851,0308.1002).

²¹ I disegni incisi per il *Recueil Crozat* possiedono un'ambizione più grande, che riguarda l'edizione di un recueil, mentre quelli del Gabinetto del Re sono piuttosto considerati come un passatempo. Sulla funzione di questi disegni incisi, leggere per esempio: BLANC 2013 (2).

²² Conte di Caylus da Parmigianino, *Uomo seduto che beve da una coppa*, circa 1725, acquaforte, 123 x 110 mm, Londra, British Museum (1965,0319.2.72). Francesco Mazzola, detto Parmigianino, *San Giovanni Battista, un angelo e due figure*, circa 1527–1530, penna e inchiostro marrone, inchiostro marrone acquarellato e biacca su carte grigia, 120 x 108 mm, Parigi, Musée du Louvre (inv. 6391, Recto).

Il disegno è visibile sulla banca dati del Musée du Louvre: <http://arts-graphiques.louvre.fr>.

scura. Una tale inversione si può notare tra l'altro sulla coscia del giovane.

Il compito dell'incisore assomiglia molto a quello di un traduttore: il passaggio da un *medium* all'altro necessita di ripensare la struttura dell'opera originale. Questa riflessione porta l'incisore a decostruire i componenti del disegno allo scopo di capirli. Dopo l'analisi, li ricostruisce in una nuova formula adatta alle proprietà dell'acquaforte. Dietro l'interpretazione di un disegno, c'è anche un lavoro di comprensione del processo di creazione di un artista. In questo senso l'atto di tradurre un disegno in un'incisione è sicuramente una pratica cognitiva.

Le scelte di Caylus per la composizione da tradurre sono significative. Alcune volte, sceglie di rendere una parte sola del disegno. Per esempio, nell'*Uomo che beve da una coppa* di Parmigianino, Caylus decide di non rappresentare gli studi degli uomini, visibili sotto la composizione. Predilige invece concentrarsi sulla scena principale, dandole il massimo risalto. Modifica così lo stato dell'opera, che perde la sua funzione di foglio di studio. Una tale decisione rivela l'intenzione del dilettante, che si focalizza sulla rappresentazione di una scena e non sull'integralità dei motivi del disegno. Un caso simile si nota anche con il disegno di Mosè, dove Caylus prende in considerazione la parte superiore dei capelli che era stata tagliata sul foglio del disegno e ricostruita da un collezionista, molto probabilmente da Everard Jabach che l'ha posseduto prima del Re di Francia²³. Caylus non

²³ Il passe-partout del disegno è simile a quello usato dal collezionista. Su Everard Jabach e la sua collezione: RAIMBAULT 2002, p. 41; PY 2001; BACOU 1978.

Francesco Mazzola, detto Parmigianino, *Mosè che tiene le Tavole della Legge*, s.d., penna e inchiostro marrone, inchiostro marrone acquarellato, 132 x 66 mm, Parigi, Musée du Louvre (inv. 6373.BIS, Recto).

Conte di Caylus da Parmigianino, *Mosè tenendo le Tavole della Legge*, prima del 1728, acquaforte, 139 x 81 mm, Ginevra, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, collection de la Société des Arts de Genève (SDA livre 0001-007). Il disegno è visibile sulla banca di dati del Musée du Louvre :

ha rispettato lo stato di conservazione dell'opera: decide di rappresentare l'intera capigliatura di Mosè, sebbene non disegnata da Parmigianino. Preferisce quindi dare un'immagine completa della composizione piuttosto che una riproduzione scientifica del disegno. Questi esempi dimostrano che il Conte s'interessa più all'iconografia che alla traduzione del disegno in sé.

Nonostante ciò, Caylus conserva il formato dei disegni. In diverse stampe, la raffigurazione riprende la forma della carta del disegno²⁴, come ad esempio nella stampa che rappresenta lo studio delle *Vergine della Steccata*, nella quale riproduce il margine inferiore lasciato vuoto sull'originale (figg. 1 e 2).

Spesso poi, Caylus riunisce piccoli disegni su una stessa lastra. Le scene vengono distinte l'una dall'altra con una semplice cornice, eseguita a tratto molto fine. Questa scelta dimostra il processo di creazione del Conte, che realizza diverse composizioni su una lastra, per mettere in correlazione più disegni di Parmigianino. Certe matrici, stampate inizialmente con due o più composizioni, vengono divise e usate separatamente in un secondo tempo. Esistono infatti diversi esemplari, conservati fino ad oggi, che contengono diverse composizioni contemporaneamente, e altri con un unico soggetto²⁵. Secondo i casi, Caylus

<http://arts-graphiques.louvre.fr>. E la stampa su: <http://www.ville-ge.ch/musinfo/bd/mah/collections/>.

²⁴ Come l'ottagono che riprende la forma del foglio del disegno che rappresenta Apollo: ROUX 1940, n° 325, p. 107. Nel caso di Parmigianino, il formato del foglio è stato rispettato anche sul disegno che rappresenta dieci teste di uomini. I due angoli superiori sono stati tagliati e l'inquadratura della stampa riprende la stessa forma: ROUX 1940, n° 337, p. 109. Altri esempi si vedono nel volume che apparteneva a Pierre-Jean Mariette: Parigi, Bibliothèque nationale de France, département des estampes et de la photographie, (volume in-folio, T. II, Ed-98a, p. 315).

²⁵ Per esempio, l'incisione seguente: ROUX 1940, n° 337, p. 109. Un esemplare con le due composizioni stampate insieme è conservato a Parigi: conte di Caylus, *Recueil de tout ce que Jay gravé à l'Eau forte ou en bois Caylus*, volume II, 49,7 x 35,5 x 9,5 cm, Parigi, Bibliothèque nationale de France, département

stampa i disegni singolarmente, ma ciò non accade sempre, come testimonia un'iscrizione che riunisce tre disegni su una matrice²⁶. In quel caso, la firma è stata divisa in tre parti, in modo che ognuna compare sotto al disegno corrispondente, collegando così le scene insieme.

Conclusioni

La funzione della traduzione dei disegni in stampe realizzate dal conte di Caylus è ambivalente. Da un lato, si sostituiscono al disegno originale e offrono uno studio del *ductus* dell'artista. Dall'altro, sono il piacere di un dilettante. In effetti, Caylus distingue la sua pratica dell'arte da quella di un incisore professionale che segue/proviene da una formazione accademica. Considera la sua attività di acquafortista come un gioco serio e descrive la sua opera come un piacere personale²⁷. Grazie al suo stato di aristocratico, sceglie liberamente i soggetti e gli schizzi che vuole interpretare. Nonostante il divertimento percepito nelle sue incisioni, la riproduzione degli schizzi, sebbene operata da un dilettante, ha comunque uno scopo didattico, rivolto principalmente agli amatori.

Caylus usa la figura di Parmigianino per diffondere il suo pensiero sull'arte italiana. Nel Settecento, Francesco Mazzola conosce una grande fortuna critica²⁸, viene tradotto da molti incisori e la sua biografia è raccontata in tante vite²⁹. Gli autori francesi

des estampes et de la photographie (Ed-98a, p. 315). Invece, la stampa con le composizioni separate si vede a Ginevra: conte di Caylus, *Estampes gravées sur les Dessains du Cabinet du Roy*, volume I, 55 x 39,4 x 5,1 cm, Ginevra, Bibliothèque de Genève (Ia 419).

²⁶ ROUX 1940, n° 325, p. 107. I disegni in questione sono stati riuniti dal Conte sicuramente per il soggetto di nudità che rappresentano.

²⁷ GUICHARD 2009, pp. 133-141; JAM 2000.

²⁸ Leggere per esempio: *Parmigianino tradotto* 2003.

²⁹ FÉLIBIEN 1672 p. 110; ZANETTI 1731; DEZALLIER D'ARGENVILLE 1745, p. 28; BOSSI 1772; GINI 1788; METZ 1790.

dell'inizio del Settecento apprezzano la spontaneità del suo gesto³⁰, criticando però il suo allontanamento dall'osservazione della natura nella ripetizione dei motivi. In effetti, secondo Roger de Piles, «Son Goût de Dessein est svelte & savant, mais idéal & maniéré»³¹, anche il conte di Caylus critica l'aspetto manierato nel suo *Discours sur les dessins*³². L'opera di Parmigianino occupa un posto importante nei volumi del conte di Caylus, servendo, la riproduzione dei suoi disegni, anche ad uno scopo didattico: oltre a procurare dei modelli per i giovani artisti, fornisce uno strumento per riconoscere la sua maniera. Caylus condivide in effetti il desiderio di Pierre-Jean Mariette di orientare l'arte nazionale verso l'arte italiana classica.

Sempre allo scopo di una tale divulgazione, il Conte raccoglie le sue stampe, tratte dai disegni del Gabinetto del Re, in volumi che offre poi agli amici o ad altri dilettanti³³. Non si tratta però di pubblicazioni, ogni volume è infatti un oggetto unico, e poiché le stampe sono di piccolo formato, spesso vengono riunite insieme su una pagina. Nei diversi volumi, sovente sono presenti ripetizioni nelle composizioni, anche se ogni tomo rivela connessioni nuove tra le stampe del maestro emiliano. Queste diverse combinazioni permettono così di creare varie relazioni tra le opere e quindi favorire confronti visivi, fondamentali per il nuovo metodo di studio della storia dell'arte.

³⁰ DE PILES 1699, p. 205; CHENNEVIÈRES/ MONTAIGLON 1854–1856, p. 296.

³¹ DE PILES 1699, p. 205.

³² MONTAIGLON 1883, p. 102.

³³ Per esempio: Conte di CAYLUS, [volume di disegni incisi del conte di Caylus], circa 1728, 61,1 x 46,6 x 3,3 cm, Ginevra, Musées d'art et d'histoire, Cabinet d'arts graphiques (E 2010-272). Sui volumi di stampe del conte di Caylus: BLANC 2013 (1); BLANC 2013 (2).

Bibliografia

- BACOU 1978 = R. BACOU (a cura di), *Dessins de la collection Everard Jabach acquis en 1671 pour la collection royale*, Parigi 1978.
- BÄHR 2006 = A. BÄHR, *Der langsame Abschied vom Galeriewerk im 18. Jahrhundert*, in «Tempel der Kunst: die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–181», Mainz am Rhein 2006, pp. 47-54.
- BÄHR 2009 = A. BÄHR, *Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerke (1660–1800): von der Darstellung herrschaftlicher Gemäldesammlungen zum populären Bildband*, Hildesheim 2009.
- BEGUIN *et al.* 2000 = S. BEGUIN *et al.*, *Parmigianino: i disegni*, Torino/Londra 2000.
- BJURSTRÖM 2001 = P. BJURSTRÖM, *Crozat, Mariette, Tessin et la Libro de' Disegni de Vasari*, in «Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg: Peintures et dessins en France et en Italie, XVIIe–XVIIIe siècles», Parigi 2001, pp. 87-96.
- BLANC 2013 (1) = A. BLANC, *Collections et pratiques d'un amateur au XVIIIe siècle: les recueils de dessins gravés du comte de Caylus. Une étude du volume offert à Jacques-Antoine Arlaud*, Neuchâtel 2013.
- BLANC 2013 (2) = A. BLANC, *Les recueils de dessins gravés du comte de Caylus: objet de collection ou instrument savant?*, in «Revue de l'art», 181, 3, 2013, pp. 35-40.
- BOREA 1991 = E. BOREA, *Le stampe che imitano i disegni*, in «Bollettino d'Arte», 67, 1991, pp. 87-122.
- BOREA 2001 = E. BOREA, *Caylus e l'arte italiana*, in «Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg: Peintures et dessins en France et en Italie, XVIIe–XVIIIe siècles», Parigi 2001, pp. 103-113.
- BOSSI 1772 = B. BOSSI, *Raccolta Parmigianino*, Parma 1772.
- CAYLUS 1910 = Conte di CAYLUS, *De la légèreté de l'outil*, in «Vies d'artistes du XVIIIe siècle. Discours sur la peinture et la sculpture. Salons de 1751 et 1753. Lettres à Lagrenée», Parigi 1910, pp. 149-159.
- CAYLUS/MARIETTE 1730 = Conte di CAYLUS, P. J. MARIETTE, Pierre Jean, *Recueil de Testes de caractère et de charges dessinées par Leonard de Vinci Florentin et gravées par M. le Cte de Caylus*, Parigi 1730.
- CASTEX 2008 = J.-G. CASTEX, *L'éducation du regard ou l'importance de la gravure dans l'appréciation de l'art vers 1700*, in «L'estampe, un art à la portée de tous?», Parigi 2008, pp. 289-298.
- CASTEX 2009 = J.-G. CASTEX, *Un seul graveur peut-il "interpréter" tous les peintres? Etienne Fessard ou les paradoxes de la gravure d'interprétation dans*

- la seconde moitié du XVIIIe siècle*, in «La gravure: quelles problématiques pour les temps modernes?», Bordeaux 2009, pp. 45-52.
- CASTOR 2002 = M. A. CASTOR, *Caylus et le cercle artistique parisien*, in «Caylus, mécène du roi: collectionner les antiquités au XVIIIe siècle», Catalogo della mostra, Parigi, Musée des Monnaies, 2003, Parigi 2002, pp. 37-43.
- CASTOR 2010 = M. A. CASTOR, *Die Objektivierung der zeichnenden Hand: Radierung als Erkenntnisinstrument zwischen Kopie und Neuerfindung bei Anne-Claude Philippe de Thubières*, in «Druckgraphik: Zwischen Reproduktion und Invention», Berlino/Monaco 2010, pp. 107-132.
- Caylus, mécène du roi* 2002 = *Caylus, mécène du roi: collectionner les antiquités au XVIIIe siècle*, catalogo della mostra, Parigi, Musée des Monnaies, 2003, Parigi 2002.
- CHENNEVIÈRES/ MONTAIGLON 1854–1856 = C.-P. de CHENNEVIÈRES, A. de MONTAIGLON (a cura di), *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sr les arts et les artistes*, vol. III, Parigi 1854–1856.
- CRONK/PEETERS 2004 = N. CRONK, K. PEETERS (a cura di), *Le Comte de Caylus: les arts et les lettres*, Amsterdam 2004.
- DACIER 1926–1927 = E. DACIER, *Caylus graveur de Watteau*, in «L'Amateur d'estampes», 1926–1927.
- DACIER 1927 = E. DACIER, *Caylus graveur des dessins du roi*, in «Byblis», 6, 1927, pp. 23-30.
- DE PILES 1699 = R. DE PILES, *Abregé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs Ouvrages, Et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Dessains, & de l'utilité des Estampes*, Parigi 1699.
- DEZALLIER D'ARGENVILLE 1745 = A. J. DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, vol. I, Parigi 1745.
- DUMESNIL 1973 = A. J. DUMESNIL, *Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs relations avec les artistes, Tome I Pierre-Jean Mariette*, Genève 1973.
- FÉLIBIEN 1672 = A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, vol. II, Parigi 1672.
- GINI 1788 = C. M. GINI, *Disegni originali di Francesco Mazzola [...]*, Bologna 1788.
- GRIENER 2010 = P. GRIENER, *La république de l'œil: l'expérience de l'art au Siècle des Lumières*, Paris 2010.
- GRIENER/ HURLEY 2011 = P. GRIENER, C. HURLEY, *A Matter of Reflection in the Era of Virtual Imaging: Caylus and Mariette's "Recueil de Testes de Caractere & de Charges, dessinées par Léonard de Vinci" (1730)*,

- in «Horizonte. Beiträge zur Kunst und Kunstwissenschaft», Ostfildern 2001, pp. 337-344.
- GUICHARD 2008 = C. GUICHARD, *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*, Seyssel 2008.
- GUICHARD 2009 = C. GUICHARD, *Gravures de société et identité d'amateur à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, in «La gravure: quelles problématiques pour les temps modernes?», Bordeaux 2009, pp. 133-141.
- GUICHARD 2013 = Ch. GUICHARD, *L'amateur dans la polémique sur la critique d'art au XVIIIe siècle*, in: in «Penser l'art dans la seconde moitié du XVIIIe siècle: théorie, critique, philosophie, histoire», a cura di Ch. Michel e C. Magnusson, Parigi 2013, pp. 113-126.
- HASKELL 1987 = F. HASKELL, *The Painful Birth of the Art Book*, Londres 1987.
- HATTORI 1998 = C. HATTORI, *Pierre Crozat (1665–1740): un financier, collectionneur et mécène*, tesi di dottorato discussa all'Università de Lille 3, 1998.
- HATTORI 2003 = C. HATTORI, *The Drawings Collection of Pierre Crozat (1665–1740)*, in «Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500–1750», Aldershot 2003, pp. 173-181.
- HATTORI 2006 = C. HATTORI, *Le Recueil Crozat*, in «Quand la Gravure fait illusion. Autour de Watteau et Boucher. Le Dessin gravé au XVIIIe siècle», catalogo della mostra, Valenciennes, Musée des beaux-arts, 2006–2007, Valenciennes 2006, pp. 17-25.
- HAUSMANN 1979 = F. J. HAUSMANN, *Eine vergessene Berühmtheit des 18. Jahrhunderts: Der Graf Caylus, Gelehrter und Literat*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 53, 1979, pp. 191-209.
- JAM 2000 = J.-L. JAM (a cura di), *Les divertissements utiles des amateurs au XVIIIe siècle*, Clermont-Ferrand 2000.
- LECA 2005 = B. LECA, *An Art Book and its Viewers: The 'Recueil Crozat' and the Uses of Reproductive Engraving*, in «Eighteenth-Century Studies», XXXVIII, 4, 2005, pp. 623-649.
- MARIETTE *et al.* 1729 = P. J. MARIETTE *et al.*, *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins qui sont en France dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orléans, & dans d'autres Cabinets divisé suivant les différentes écoles; avec un abrégé de la vie des peintres, & une description historique de chaque tableau*, Parigi 1729.
- MARIETTE 1741 = P. J. MARIETTE, *Description sommaire des desseins des grands maistres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet de feu M.*

- Croizat avec des réflexions sur la manière de dessiner des principaux peintres*, Parigi 1741.
- MATILE 2004 = M. MATILE, "Das zweyte Ich der Zeichnung": Zur Reproduktion von Handzeichnungen im Zeitalter des Klassizismus, in «Klassizismen und Kosmopolitismus: Programm oder Problem? Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert», Zurigo 2004, pp. 193-208.
- MEYER *et al.* 2009 = V. MEYER *et al.* (a cura di), *À l'origine du livre d'art: les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale*, Milan 2009.
- METZ 1790 = C. M. METZ, *Imitations of Drawings by Parmegiano*, Londra 1790.
- MICHEL 2003 = C. MICHEL, *Les Débats sur la notion de graveur/traducteur en France au XVIIIème siècle*, in «Delineavit et Sculptit: 19 contributions sur les rapports Dessin-Gravure du XVIe au XXe siècle», Lyon 2003, pp. 152-161.
- MICHEL 2004 = C. MICHEL, *Le goût pour le dessin en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, in «Revue de l'art», 143, 2004, pp. 27-34.
- MISTRALI 2003 = E. MISTRALI, *Parmigianino incisore: Catalogo completo delle incisioni*, Parma, 2003.
- MONTAIGLON 1883 = A. de MONTAIGLON (a cura di), *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793*, vol. V, Parigi 1883.
- Parmigianino* 2015 = *Parmigianino: dessins du Louvre*, catalogo della mostra, Parigi, Musée du Louvre, 2015, a cura di D. Cordellier, Milano 2015.
- Parmigianino tradotto* 2003 = *Parmigianino tradotto: la fortuna di Francesco Mazzola nelle stampe di riproduzione fra il Cinquecento e l'Ottocento*, catalogo della mostra, Parma, Biblioteca Palatina, 2003, Milano 2003.
- Parmigianino und sein Kreis* 2007 = *Parmigianino und sein Kreis: Druckgraphik aus der Sammlung Baselitz*, catalogo della mostra, Monaco, Alte Pinacothek, 2007-2008, Francoforte, Städel Museum, 2008, a cura di A. Gnann, Ostfildern 2007.
- POMIAN 2002 = K. POMIAN, *Caylus et Mariette: une amitié*, in «Caylus, mécène du roi: collectionner les antiquités au XVIIIe siècle», catalogo della mostra, Parigi, Musée des Monnaies, 2003, Parigi 2002, pp. 45-51.
- POPHAM 1971 = A. E. POPHAM, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, New Haven/Londra 1971.
- PY 2001 = B. PY, *Everhard Jabach collectionneur (1618-1695). Les dessins de l'inventaire de 1695*, Paris 2001.

- RAIMBAULT 2002 = C. RAIMBAULT, *Evrard Jabach, quelques précisions sur la constitution des collections*, in «Bulletin de l'association des historiens de l'art italien», 8, 2002, pp. 35-45.
- RAUX 2006 = S. RAUX, *La Main invisible. Innovation et concurrence chez les créateurs des nouvelles techniques de fac-similés de dessins au XVIIIe siècle*, in «Quand la Gravure fait illusion. Autour de Watteau et Boucher. Le Dessin gravé au XVIIIe siècle», catalogo della mostra, Valenciennes, Musée des beaux-arts, 2006–2007, Valenciennes 2006, pp. 57-74.
- REES 2006 = J. REES, *Die Kultur des Amateurs. Studien zu Leben und Werk von Anne Claude Philippe de Tubières, Comte de Caylus (1692-1765)*, Weimar 2006.
- ROCHEBLAVE 1889 = S. ROCHEBLAVE, *Essai sur le Comte de Caylus: l'homme – l'artiste – l'antiquaire*, Parigi 1889.
- ROCHEBLAVE 1890 = S. ROCHEBLAVE, *L'œuvre gravé de Caylus*, in «L'Art», 48, 1890, pp. 130-139.
- ROSENBAUM 2010 = A. ROSENBAUM, *Amateur par excellence: le Comte de Caylus*, in «Der Amateur als Künstler: Studien zur Geschichte und Funktion des Dilettantismus im 18. Jahrhundert», Berlino 2010, pp. 111-119.
- ROUX 1940 = M. ROUX, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIIe siècle*, vol. IV, Parigi 1940, pp. 53-155.
- SAINT GIRONS 2013 = B. SAINT GIRONS, *Pour une habilitation de "l'amateur engagé". Autour de Caylus*, in «Penser l'art dans la seconde moitié du XVIIIe siècle: théorie, critique, philosophie, histoire», a cura di Ch. Michel e C. Magnusson, Parigi 2013, pp. 93-110.
- SCHWAIGHOFER 2009 = C.-A. SCHWAIGHOFER, *Von der Kennerchaft zur Wissenschaft: reproduktionsgraphische Mappenwerke nach Zeichnungen in Europa 1726–1857*, Berlino 2009.
- SENSIER 1865 = A. SENSIER (a cura di), *Journal de Rosalba Carriera pendant son séjour à Paris en 1720 et 1721*, Parigi 1865.
- STUFFMANN 1968 = M. STUFFMANN, *Les tableaux de la collection de Pierre Crozat: historique et destinées d'un ensemble célèbre, établis en partant de l'inventaire après décès inédit (1740)*, in «Gazette des beaux-arts», 72, 1968, pp. 11-144.
- VASARI 1550 = G. VASARI, *Le Vite delle più eccellenti pittori, scultori, ed architetti*, Firenze 1550.
- VASARI 1568 = G. VASARI, *Le Vite delle più eccellenti pittori, scultori, ed architetti*, seconda ed., Firenze 1568.
- VERMEULEN 2006 = I. R. VERMEULEN, *Picturing Art History: The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century*, tesi di dottorato sostenuta alla Vrije Universiteit, 2006.

ZANETTI 1731 = A. M. ZANETTI, *Diversarum Iconum* [...], 2 vol., Venezia 1731.

Didascalie

Fig. 1. Francesco Mazzola, detto il Parmigianino, *Due canefore che si danno la mano*, 1531–1539, pietra rossa, penna e pennello con inchiostro bruno e biacca, 196 x 141 mm, Parigi, Musée du Louvre, © RMN.

Fig. 2. Conte di Caylus, da Parmigianino, *Due canefore che si danno la mano*, prima del 1728, acquaforte, 191 x 139 mm, Ginevra, Cabinet d'arts graphiques du Musée d'art et d'histoire, collection de la Société des Arts de Genève, © André Longchamp.

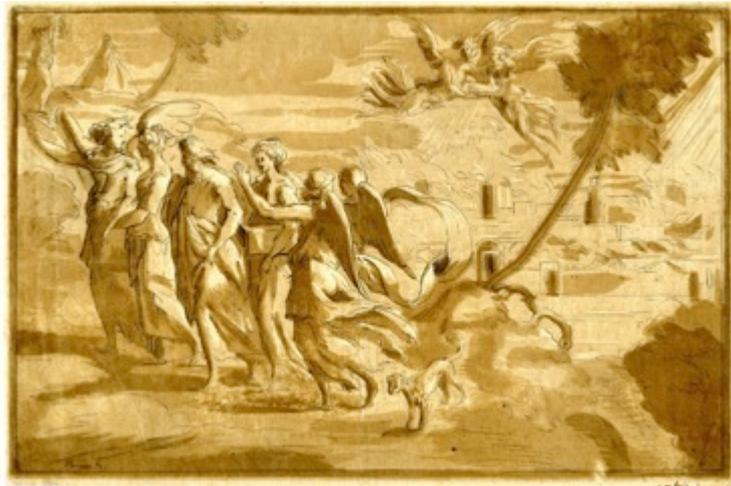
Fig. 3. Conte di Caylus, da Parmigianino, *Lot e la sua famiglia partendo da Sodoma*, circa 1729, acquaforte e chiaroscuro, 265 x 397 mm, Londra, British Museum, 1851,0308.1002.+, © Trustees of the British Museum.

Fig. 4. Conte di Caylus, da Parmigianino, *Uomo seduto bevendo da una coppa*, circa 1725, acquaforte, 123 x 110 mm, Londra, , British Museum, 1965,0319.2.72, © Trustees of the British Museum.





2



3

