

## ABSTRACTS

ESTELLE LEUTRAT, UNIVERSITÉ RENNES 2

*Sienne, Paris, Anvers: les stations de sainte Catherine. Diffusion et interprétations d'une hagiographie gravée dans l'Europe post-tridentine*

La serie di dodici stampe rappresentanti la vita di santa Caterina da Siena, incisa da Pieter de Jode da Francesco Vanni e pubblicata a Siena nel 1597, incontrò un immediato successo. Fu copiata non solamente in Italia, ma anche ad Anversa e soprattutto in Francia, dove attorno al 1607 tre dei principali editori parigini (Jean Le Clerc, Thomas de Leu, Nicolas Mathionière) ne propongono ciascuno un'interpretazione incisa apportando solamente qualche variante, più o meno significativa. Questo esempio permette di seguire la circolazione di un modello e di esaminare il trasferimento di quelli realizzati tra l'Italia, le Fiandre e la Francia. Allo stesso tempo invita a interrogarsi sulle pratiche commerciali messe in atto a Parigi dove, a partire dall'inizio del XVII secolo, gli editori di stampe propongono ciascuno sistematicamente in vendita, delle *suites* pressoché identiche gli uni degli altri. La vita di santa Caterina da Siena offre infine un buon esempio di letteratura agiografica, in cui l'immagine è largamente diffusa dai movimenti post-tridentini.

The twelve prints series representing the life of St. Catherine of Siena, engraved by Pieter de Jode after Francesco Vanni and published in Siena in 1597 was immediately successful. It wasn't copied only in Italy, but also in Antwerp and mostly in France, where, around 1607, three among the main Parisian publishers (Jean Le Clerc, Thomas de Leu, Nicolas Mathionière) proposed an engraved interpretation, by adding some variations, which were more or less significant. This example allowed to follow the circulation of a model and to examine the transfer of the ones realized between Italy, Flanders and France. At the same time, we are invited to question about the commercial practices put in place in Paris, where, since the beginning of XVII century, each of prints publishers propose to sell regularly some suites mostly identical to each other. Finally, the life of St. Catherine

*Horti Hesperidum*, VII, 2017, 2

of Siena offers a good example of hagiographic literature, in which her image is widely diffused by movements started after *Concilium Tridentinum*.

CARMELO OCCHIPINTI, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA TOR  
VERGATA  
*Ricognizioni su Léon Davent*

La recente ristampa, nella collana di *Fonti e Testi* di *Horti Hesperidum* del *Viaggio in Turchia* di Nicolas de Nicolay (1567) ha richiamato la nostra attenzione sull'importantissimo corredo illustrativo del volume, realizzato sui disegni dello stesso Nicolay dall'incisore Léon Davent, che era stato nel corso degli anni quaranta il più fedele interprete delle invenzioni del Primaticcio. Le illustrazioni del libro di Nicolay, che dopo la battaglia di Lepanto conobbero un'enorme diffusione in tutta Europa, hanno destato scarsissimo interesse da parte dei moderni studiosi di storia dell'arte.

The recent reprint of *Journey in Turkey* by Nicolas de Nicolay (1567) in the series *Fonts and Texts* by *Horti Hesperidum* draws our attention to the important illustrative plates of the volume, made after Nicolay's drawings by the engraver Léon Davent, who during the 1540s was the most faithful interpreter of Primaticcio's inventions. The illustrations of Nicolay's book, which saw enormous diffusion throughout Europe after the battle of Lepanto, have aroused very little interest from modern scholars of art history.

ARNALDA DALLAJ, STORICA DELL'ARTE  
*L'architettura "antica" di Montano nei metodi degli editori Giovanni Battista Soria e Bartolomeo de Rossi e qualche nota per Jérôme David*

I disegni dell'ebanista e architetto milanese Giovanni Battista Montano (ca. 1534-1621) confrontati con incisioni e prove di stampa, tutte postume, hanno permesso di individuare i procedimenti di trasposizione dei soggetti sui rami. I due primi curatori dei volumi montanesi, per far realizzare le lastre, ebbero a disposizione i fogli con le interpretazioni dell'antico concepite dal fantasioso lombardo: le evidenze fisiche riscontrate sui disegni rivelano scelte operative divergenti. Il primo divulgatore, l'ebanista e architetto Giovanni Battista Soria (ca. 1581-1651), guidò Jérôme David nelle tavole di *Scelta di vari tempieetti* (1624), trattando con discreta libertà i soggetti di Montano ed evitan-

do di intaccare l'integrità dei disegni originali. Invece lo scultore in legno Bartolomeo de Rossi (ca. 1595-1642), 'editore' di *Architettura* (1636) e *Raccolta de tempj* (1638) e i cui incisori sono ignoti, mostrò maggiore aderenza alle sue fonti, ma noncuranza verso la loro conservazione.

Confronting the drawings of the Milanese wood carver and architect Giovanni Battista Montano (ca. 1534-1621) with engravings and test prints, all posthumous, allows us to identify the procedures of transferring images onto copper plates. In order to create the plates, the first two curators of Montano's volumes had the sheets with his imaginative interpretations of antique architecture at their disposition: physical evidence found on the drawings reveal divergent operational choices. The first curator, wood carver and architect Giovanni Battista Soria (ca. 1581-1651), guided Jérôme David in the illustrations of *Scelta di vari tempjetti* (1624), treating the images of Montano with a discreet freedom, and avoiding damages to the integrity of the original drawings. Instead, wood sculptor Bartolomeo de Rossi (ca. 1595-1642), publisher of *Architettura* (1636) and *Raccolta de tempj* (1638), whose engravers are unknown, demonstrates a greater adherence to his sources, but a disregard for their conservation.

BLANCHE LLAURENS, UNIVERSITÉ DE POITIERS

*François Langlois dit Ciartres (1588-1647), marchand et éditeur des maîtres italiens*

Questo articolo propone di studiare la produzione di incisioni d'interpretazione dai maestri italiani pubblicata da François Langlois. Questo mercante e editore parigino, conosciuto per i suoi numerosi viaggi in Europa, era particolarmente legato a Roma e si divertiva a parlare in italiano con i suoi amici. Grazie ad una rete di contatti molto importante che sviluppò in Italia, Langlois pubblicò nella sua bottega parigina un'ampia varietà di rami da alcuni maestri del Rinascimento, come Raffaello ma soprattutto *d'après* artisti contemporanei come Annibale Carracci, Guercino o Domenichino. Questo contributo mette in luce le differenti tappe che portano alla pubblicazione di queste incisioni d'interpretazione, dalla realizzazione di un disegno effettuato sul posto generalmente da un incisore francese, o dall'artista lui stesso, fino alla pubblicazione della matrice incisa a Parigi, passando per gli spostamenti di opere e di uomini che questo lavoro comporta.

This article investigates prints published in Paris by François Langlois (1588-1647) after Italian masters. Constantly on the move, Langlois journeyed several times to Rome enjoying very much speaking and writing in Italian with his friends. From 1637, he settled in Paris and run a print shop in the rue Saint-Jacques. He then exploited his personal and professional network built up in Rome to supply the Parisian market with new prints after great masters from the Renaissance such as Raphael but also after contemporary painters such as Annibale Carracci, Guercino or Domenichino. This study will shed new light on the various steps leading to the diffusion of these prints and on the different people involved in this process such as French engravers in Italy making preparatory drawings on the spot. By charting movements of prints, drawings and copper plates but also of people, this survey will give insights into Langlois' trading strategies.

FRANCESCA MARIANO, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA TOR VERGATA – UNIVERSITÉ DE POITIERS

*Alcune novità per Jérôme David intagliatore di artisti italiani a Roma (1622-1625) e due proposte attributive per Antonio Circignani detto il Pomarancio*

Come per molti incisori della sua generazione, il soggiorno a Roma ha rappresentato il momento di affermazione per la carriera italiana di Jérôme David. Accanto a sparute collaborazioni con i connazionali nell'Urbe, il francese preferì lavorare *d'après* 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.

L'analisi della produzione incisoria del soggiorno romano di Jérôme David ha permesso di ricostruire con più precisione la collaborazione con il pittore e disegnatore Antonio Circignani detto il Pomarancio, al cui nome si legano due nuove proposte attributive, e il progetto ancora mal conosciuto della pubblicazione di una serie di mascheroni dall'architetto cortonese Bernardino Radi.

As for many engravers of his generation, his time in Rome represents the moment of achievement for the Italian career of Jérôme David. Along with some minor collaborations with compatriots in the Urbe, the French engraver preferred working after Italian artists, such as Andrea Lilio and Antonio Circignani (known as il Pomarancio) proving a certain sensitivity towards the models of the great masters such

as Francesco Villamena. The analysis of the engravings produced during his residence in Rome allows us to reconstruct with greater precision his collaboration with the painter and draftsman Antonio Circignani known as *il Pomarancio*, to whose name two attributive proposals are linked, along with a still rather unknown project of a series of *Mascheroni* (masks) after the Cortona architect Bernardino Radi.

VÉRONIQUE MEYER, UNIVERSITÉ DE POITIERS

*L'interprétation au XVII<sup>e</sup> siècle des œuvres de Francesco Albani par les graveurs français*

Il proposito di questo articolo è quello di mostrare l'importanza dell'incisione francese nella diffusione e ricezione dell'opera di Francesco Albani a Parigi nel XVII e XVIII secolo. A questo scopo sono analizzati il ruolo degli editori e quello degli incisori, così come l'attitudine dei principali protagonisti di fronte alla traduzione di dipinti e modelli dai quali essi lavorarono.

The purpose of this article is to show the importance of French engraving in the spread and reception of Francesco Albani oeuvre in Paris in XVII and XVIII centuries. To that purpose the role of publishers and engravers is analysed, as well as the attitude of main players compared to the translation of paintings and models from which they worked.

LUDOVIC JOUVET, UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

*À dessein: Simon II Thomassin (1654-1733) et la peinture italienne*

Pochi sono gli incisori, fra gli artisti, ad essere stati ammessi a soggiornare presso l'Accademia di Francia a Roma; questo è il caso di Simon II Thomassin, intagliatore parigino della seconda metà del Seicento.

La ricostruzione della sua genealogia e le reti di lavoro all'interno della famiglia Thomassin consentiranno di capire cosa ha portato Simon Thomassin a diventare un incisore degno di soggiornare a Roma al servizio del Re. Come per qualsiasi artista francese, questo soggiorno consisteva nel completare un apprendistato e lavorare per il Re, copiando le più famose opere antiche e moderne.

L'inventario dopo la morte dell'incisore e una inedita raccolta dei suoi disegni permettono inoltre di conoscere con maggiore precisione le

opere che ha copiato a Roma: essenzialmente i grandi maestri italiani del XVI secolo, la cui figura tutelare rimane Raffaello.

Few engravers are known, amongst artists, to have been admitted to stay at the Academy of France in Rome, this is the case of Simon II Thomassin, a Paris engraver from the second half of the 17<sup>th</sup> century.

The reconstruction of his genealogy and the networks at work within the Thomassin family will allow to understand what led Simon Thomassin to become an engraver worthy of staying at the Academy of France in Rome. As for any French artist, this residence was to complete an apprenticeship and work for the King by copying the most famous ancient and modern works.

The engraver's after-death inventory and an unpublished collection of his drawings also make possible to know more precisely the works he copied in Rome: essentially the great Italian masters of the sixteenth century, whose tutelary figure remains Raphael.

ALEXANDRA BLANC, UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL  
*Parmigianino interpretato – i disegni incisi del conte di Caylus*

Il conte di Caylus (1692–1765), un rinomato e nobile dilettante, fa parte del circolo di conoscitori che frequenta l'Hôtel Crozat di Parigi intorno al 1720. Come dilettante, contribuisce alla propaganda delle nuove idee sulle arti tramite le sue conferenze e la sua attività d'incisore. Copiare l'arte permette infatti di studiare e capire i grandi maestri così come di esercitare il suo gusto. Incide quindi i disegni conservati nella collezione del Re di Francia. Percepiti come dei sostituti agli originali, i suoi disegni incisi contribuiscono alla propagazione di modelli e alla diffusione di un nuovo interesse per l'arte italiana. Caylus usa la figura di Parmigianino per diffondere il suo pensiero sull'arte e sull'uso del disegno. Per assicurare una massima diffusione alle sue idee, inserisce i suoi disegni incisi in volumi che regala a diversi amici e conoscitori.

The Earl of Caylus (1692–1765), a noble man and renowned amateur, is a member of the connoisseurs circle convening at Hôtel Crozat in Paris around 1720. As an amateur, he contributed to the publicity of new ideas on arts, through his conferences and engraving activity. Copying art allowed him to study and understand the great masters, as well as exercise his own taste. He engraved drawings kept in the king of France's collection, that were perceived as a substitute for the

original and helped the spread of models of a new interest for Italian art. Caylus uses Parmigianino to promote his idea on art and the use of drawing, including his drawings engraved in volumes given to various friends and connoisseurs.

GIORGIO MARINI, ISTITUTO CENTRALE PER LA GRAFICA

*Laurent Cars, Joseph Wagner, Charles-Joseph Flipart: le radici francesi dell'incisione di traduzione a Venezia nel Settecento*

La specifica tecnica incisoria adottata da Joseph Wagner (1706-1786), stabilitosi dal 1739 a Venezia dopo esperienze europee al seguito del pittore Jacopo Amigoni, per tradurre e diffonderne le invenzioni pittoriche, si può assumere come un caso di studio particolarmente eloquente di un fenomeno più ampio. Da subito notissima, e divulgata poi da tutta una generazione di giovani incisori transitati dalla sua bottega e destinati a spargersi per l'Europa, essa portò a riconoscerne i caratteri peculiari della 'venezianità' nel campo della stampa di traduzione settecentesca.

Auspiciando una lettura critica dei linguaggi incisori nella direzione di una "estetica dell'incisione", mediante alcune riflessioni sulle valenze cosmopolite acquisite dallo stile grafico già agli inizi del Settecento, l'intervento intende evidenziare invece i modi grafici adottati a Venezia come l'esito di percorsi di matrice francese, benché divenuti ormai, con la diffusione garantita dalla *Calcografia Wagneriana*, espressione di un linguaggio apertamente internazionale.

The specific engraving technique Joseph Wagner (1706-1786) adopted, when he stayed in Venice, since 1739 and after European experiences with the painter Jacopo Arrigoni to translate and spread his pictorial inventions, can be assumed as a particularly eloquent case of study for a broader phenomenon. This technique will soon become very well known and then divulged by an entire generation of young engravers passed from his workshop and destined to spread all over Europe, bringing the typical Venetian features recognizable in the '700 interpretative print.

Hoping for a critical analysis of engraving's styles that lead to an engraving "aesthetic", with some reflections on the cosmopolitan values of graphic style yet at the beginning of '700, this speech aims to evidence the graphic methods used in Venice as a result of French matrix trails. Although these had already become, due to the diffusion

guaranteed by *Calcografia Wagneriana*, expression of a wide open international language.

ROSALBA DINOIA, STORICA DELL'ARTE

*Bulinisti e acquafortisti italiani in Francia. La traduzione di due generazioni dell'Ottocento a confronto*

La galvanoplastica, la dagherrotipia e la fotografia segnano il punto di non ritorno di una rivoluzione epocale basata sul processo di accelerazione nella riproduzione dell'immagine. Il radicale cambiamento non è, tuttavia, da considerarsi in termini di drastica cesura con il passato, né in antitesi con l'avanzata dell'incisione originale o "autografa": alcuni celebri bulinisti del "gran genere" si avvicinano a queste scoperte stravolgendo dal di dentro le regole accademiche orientando le loro scelte verso procedimenti più congeniali al rapido evolversi dei costumi, delle mode, degli stili di vita e del mutamento del gusto che l'ascesa di una nuova borghesia stava imponendo. È proprio nella diretta sperimentazione di questi ritrovati che emergono i 'fili conduttori' tra le differenti esperienze dei bulinisti italiani del primo Ottocento e quelle degli acquafortisti della seconda metà del secolo accomunati da periodi di permanenza in territorio francese.

The introduction of electroplating, daguerreotypes and photography mark the point of no return of a historic revolution resulting from the acceleration of the image reproduction process. However, this radical change should not be considered a breakaway from the past, neither an antithesis to the advance of the original or "autograph" engraving. Some famous burinist of the "gran genere" approach these discoveries, overturning the academic rules from within, and directing their choices towards procedures that are more suited to the rapid changes in trends, habits and lifestyle; and change of taste dictated by a rising middle class. It is with the experimenting within these technologies that common experiences arise between Italian engravers in the beginning of 19th century and Italian etchers in the second half, with periods of French residence as a common denominator.

GABRIELLA BOCCONI, ISTITUTO CENTRALE PER LA GRAFICA

*Alla gioventù studiosa delle arti. La traduzione in Calcografia come modello didattico*

L'Istituto centrale per la grafica nasce nel 1975 dall'unione del Gabinetto Nazionale delle Stampe e della Calcografia Nazionale. Quest'ultima viene istituita nel 1738 come organismo della Camera Apostolica vaticana deputato alla diffusione delle immagini a stampa. All'interno del suo immenso patrimonio di incisioni di traduzione si individua una categoria di opere che, con diverse tecniche e modalità esecutive, esplorano e analizzano la struttura disegnativa dei capolavori della pittura, fornendo un fondamentale ausilio didattico alla formazione degli artisti. Alcune provengono dal nucleo originario della storica stamperia De' Rossi, molte sono state acquisite tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX. Le vicende legate all'insegnamento accademico dell'incisione e alla produzione di stampe come modelli per l'apprendimento dell'arte, si intrecciano in questo periodo con la politica culturale attuata a Roma durante l'occupazione francese, insieme alla necessità di documentare opere a rischio di perdita.

The *Istituto centrale per la grafica* was born in 1975 from the union of *Gabinetto Nazionale delle Stampe* and *Calcografia Nazionale*. The latter was established in 1738 as an organism of *Camera Apostolica Vaticana* intended for diffusion of printed images. Inside its huge heritage of interpretative prints, there's a category of works with different techniques and practices, exploring and analyzing the drawing (composing) structure of painting masterpieces, and bringing a fundamental educational aid for artists training. Some came from the original core of historical print shop De' Rossi, many have been gained between the end of XVIII century and the beginning of XIX. The events related to the engraving's academic teaching and prints production as models for learning art, are in this period entwined with cultural politics implemented in Rome during the French occupation, together with the need of documentation of works at risk of loss.

FLAVIA PESCI, MUSEO DI ROMA

*Spunti francesi per Vittore Grubicy: dal modello della Maison Goupil a Ludovic Napoleon Lepic*

Nel 1895, il saggio sull'acquaforte di Vittore Grubicy è il primo documento teorico d'importanza essenziale per capire le problematiche legate alla ripresa dell'incisione in Italia. Fin nell'incipit del testo si fa riferimento all'aspetto conflittuale della tecnica acquafortistica come mezzo di diffusione dell'opera d'arte, nel desiderio dell'artista moderno di recuperare alla stampa una valenza di creatività e originalità. Pur considerando l'incisione di traduzione una pratica ormai superata, finirà lui stesso per applicarsi alla replica dei propri soggetti. E ciò assimilando da un lato il modello di riproducibilità della Maison Goupil, dall'altro le teorie di Lepic sull'uso pittorico dell'acquaforte, restando al contempo aggiornato sugli esiti della Scuola dell'Aia, sensibile all'esempio dei maestri di Barbizon.

The 1895 essay on etching by Vittore Grubicy is the first theoretical document of crucial importance to understanding the challenges connected with the revival of engraving in Italy. From the beginning, the text refers to the conflicting aspects of using the etching technique to diffuse works of art and the desire of modern artists to reattach values of creativity and originality to the art of printing. Even though he considers engraving of interpretations an outdated practice, he himself will later work after replicas of his own images. And in this way, on one side, adopting the reproduction model of the Maison Goupil and the Lepic theories on pictorial use of etching on the other, continuously keeping up with outcomes of the school of Aia, and showing sensitivity towards the example of the Barbizon masters.